

Adaptación e intertextualidad. Procedimiento de creación de una dramaturgia: *Herederos**

Duván Chavarría Maya

*No hay que buscar un texto verdadero ni la verdad de un
texto literario, sino el texto plural.*
Barthes

66

En el marco del proceso de elaboración de una dramaturgia que dé preponderancia a la noción de lo temporal como línea fundamental o pilar estético, se ha incursionado en diversos materiales teóricos que permiten un desarrollo conceptual y artístico claro que la sustente. Así, en la medida que se busca canalizar todas las conjeturas que va arrojando dicha exploración, no solo como un resultado teórico estricto, sino fundamentalmente como material de estudio que se “infiltra” y apoya la dramaturgia misma, la llamada intertextualidad es tomada como la herramienta para llegar a la concomitancia de dichas tesis, a la estrategia de creación literaria y a una conclusión con respecto a lo temporal en otras disciplinas y teorías en términos de cómo esos textos constituyeron la dramaturgia resultante.

Si la intertextualidad se puede definir como un proceso de “infiltración” de unos textos en otros, todo acto comunicativo, al entenderse como una proyección discursiva en la díada emisor-receptor, podría definirse como un proceso intertextual. De allí que, según Barthes, dicha relación que se presenta entre el lector y el texto, fue entendida en un primer momento desde la noción de intersubjetividad, que luego se comprende

con el término intertextualidad, ya que abre el texto a la irrupción de múltiples voces, y no solo se queda en un campo subjetivo de interpretación. Además, partiendo del hecho de que lo literario será siempre un sistema signifiante que busca comunicar, y por tal es absolutamente *convencional*¹, como sistema expresivo dependerá de un sistema más general, y es afectado por el de la cultura, ya que esta es la que organiza su entorno y crea una socioesfera del discurso que hace posible la comunicación. Y de tal suerte, se permite la adaptación.

El fenómeno de la adaptación se inscribe, pues, en un proceso de transcodificación en el que se introduce un sistema signifiante en otro, no solamente desde un procedimiento riguroso y técnico, sino como el empleo de un conjunto de significaciones dadas en el acto comunicativo.

Como hemos hecho mencionado, la producción dramática se enmarca dentro de una estrategia autorial-discursiva determinada en primera instancia por el sentido de adaptación que posibilita la aproximación al material textual desde la idea que presenta la intertextualidad. *Herederos* es, pues, un texto compuesto por una variedad de otros textos y signos que se combinan

para consolidar un único signo autónomo, en donde cada elemento se introduce en el todo significante desde un ámbito contextual y se inserta en la producción de sentido *temporal*.

Al tratar, pues, de entender la noción de intertextualidad desde la palabra misma, se puede aseverar que el prefijo “inter” habla de una reciprocidad, de un estar entre algo, y ese algo es lo textual, que etimológicamente proviene del latín *texere* que significa tejer o tramar. El término acuña un estar activo entre un tejido. Así, lo intertextual remite o se origina en tres premisas:

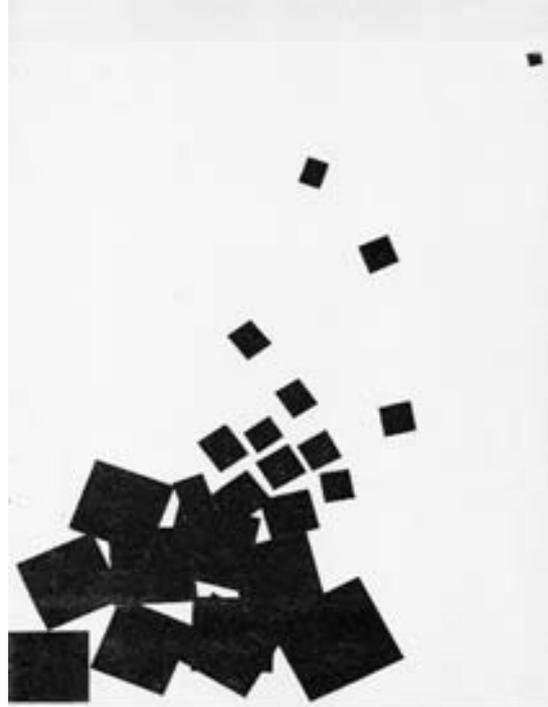
a) Desde una visión expandida, se origina en un constructo cultural que permite la utilización y comprensión de signos extra-textuales; hablamos, pues, de una elaboración y recepción de ideas, en este caso estéticas.

b) Desde la semiótica, se instala en las reciprocidades producidas entre diversos procesos significativos; entre un texto y otros textos.

c) Puede ser asumido como un asunto que le compete a la memoria, en tanto el discurso se re-actualiza en tachaduras, alusiones y citas que aparecen en los procesos comunicativos. Al respecto señala Barthes: Es como si hubiese marcas de otros discursos en las líneas de los textos, aunque no se citen los otros autores y aunque el mismo autor no lo sepa.²

Entonces, intertexto será en este trabajo la correlación de textos que tenemos en nuestra memoria, en nuestra experiencia y que consciente o inconscientemente interponemos al hallarnos en la recepción o construcción de un texto. De tal manera, “intertextualidad” se define como el fenómeno que rige la creación de modo no lineal o cerrado.

Para este caso en particular, todo el trabajo de sustentación y comprobación de la temática temporal *en otras disciplinas y teorías abordadas* se comprende como un “corpus” indefinido en el texto *Herederos*, o los intertextos adquiridos como herramientas de elaboración de esta dramaturgia de adaptación. Asimismo, el material elegido de Michael Ende (tres cuentos



no titulados seleccionados del volumen *El espejo en el espejo*), es el intertexto, que termina por fragmentar, bifurcar y transformar la creación dramática. En la sustentación teórica que termina por influir el acto creativo, y el del tejido que se forma entre varios textos para llegar a una adaptación dramática, podemos comprender y analizar nuestro proceso creativo en términos de una estrategia de escritura intertextual.

*El sentido de un texto no puede ser más que la pluralidad de subsistemas, su transcribibilidad infinita circular. El lector puede extraer del texto el sentido que los signos evoquen en su mente, y este sentido puede cambiar en sucesivas lecturas como cambia entre diferentes lectores.*³

Por otra parte, la adaptación, como un procedimiento de creación dramática, en ocasiones ha sido mal vista u objetada equivocadamente como una forma que desvirtúa, adultera o hasta vulgariza el texto literario original; inclusive, se ha pensado como un modo de creación fácil y marginal: un producto artístico de segunda mano. A pesar de esto, es una verdad irrefutable que llevar un texto a la representación supone siempre un cambio de los materiales significantes y por tal es un proceso de adaptación. Entonces, todo texto dramático, en tanto es concebido

para ser llevado a la escena, conllevaría una traición en sí; está allí, no como un orden cerrado en donde todo está contemplado desde la narración, sino como un texto que, bien sea desde la lectura o desde la escenificación, está para ser reestablecido por el espectador-lector.

No obstante, esto ocurre con todos los materiales textuales: están para ser interpretados, releídos y sobre todo actualizados. Pero en el caso de los textos para teatro es aún más categórico pues, desde su construcción, se conciben como un “instrumento” significativo que sugiera una puesta en escena con todos sus elementos extratextuales. Se olvida que en la literatura se narra y en el teatro dicha narración siempre incluirá la posibilidad de ser acción, de ser escenificable, de que pueda ocurrir en el presente del espectador. La noción del espectáculo teatral parte del texto a la representación, multiplicándose en sus posibilidades significativas y, en consecuencia, se puede afirmar, al respecto de las opciones y preferencias por el trabajo de adaptación, que no existe una verdad única o un procedimiento universal que pueda ser aplicado a los materiales textuales, ya que cada uno disfruta de su naturaleza propia y, por tanto, la estrategia de adaptación es particular y conserva unas características distintas en su enfoque y estructura.

Más, para ejemplificar cómo se abordó el proceso de adaptación en este proyecto específico, que recordemos se fundamenta en la temporalidad como un tópico en torno del cual gravita la estética de creación, se propone hacer un paralelo con los planteamientos de G. Deleuze, en su texto *Superposiciones. Un manifiesto de Menos* (2003) en los que reflexiona sobre *La Obra* del director italiano Carmelo Bene, ya que es útil para contextualizar y reivindicar este modo de enfrentar la labor dramaturgica y entender cuál fue nuestro proceder desde la particularidad que nos ofrecían los distintos materiales.

En el referido documento, al tratar de hacer una diferenciación entre una pieza original de teatro (*Romeo y Julieta*) y su derivación (hecha por C. Bene), se afirma

que la intención no se concentra en hacer una crítica o una versión parodiada de la obra de Shakespeare, ni construir un meta-texto, sino en conformar una obra autónoma en sí. Y el medio por el cual se llega a esa autonomía es dejando “aflorar” algún elemento que dentro de la obra original estaba aminorado por otros elementos imperantes. Por tanto, se debe llegar a un procedimiento de sustracción de dichos componentes de poder. Es pues un ejercicio consciente sobre el material textual, que determina cuáles serán los elementos a aminorar y cuáles a pormenorizar y a partir de estos se dará la nueva dramaturgia. Al respecto afirma G. Deleuze: [] toda la pieza, dado que le falta ahora un pedazo escogido no arbitrariamente, va quizás a oscilar, a girar sobre sí misma, a colocarse sobre otro lado. Ese otro lado será, pues, el resurgimiento de un componente que se manifestará en toda su potencialidad. No pretendiendo sustentar así exclusivamente la manera de actuar en mi propuesta de creación; hay, en el trabajo de adaptación de los textos de Michael Ende, una pormenorización de diferentes líneas textuales que autónomamente contienen una noción sobre lo temporal y, por tanto, es aminorado el elemento de poder que supone su *corpus* discursivo. Por ejemplo, del primer cuento elegido para la adaptación se pormenorizaron, entre otros, los siguientes enunciados que constituyen un corpus temporal en sí:

¿Cómo va uno a concentrarse si no sabe siquiera dónde irá a parar mañana?

¿Cuándo estuvo aquí por última vez?

Absurdo, es absolutamente absurdo empezar siquiera.

Un comienzo es siempre un absurdo monstruoso. ¿Por qué? ¿Porque no existe tal cosa! ¿Acaso conoce la naturaleza un principio? Entonces es contrario a la naturaleza empezar. ¿Y en mi caso? Igual de absurdo. La prueba: por ejemplo, ahora.

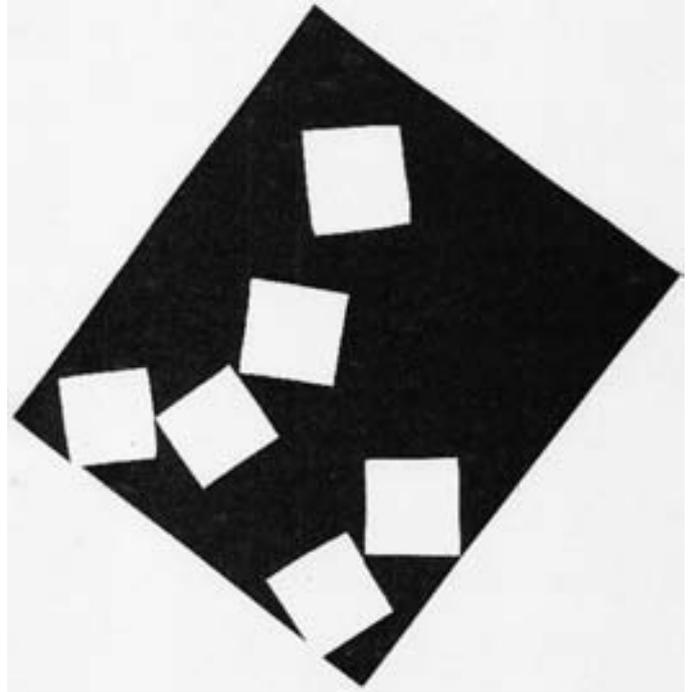
Hay que vivir desde el espíritu, ¡hay que vivir desde el conocimiento! Pero eso no es tan sencillo. Sobre todo en la vida cotidiana. Supongamos que me lanzo a la lucha desesperada contra la superio-

ridad de todo este polvo aletargado, ¿qué conseguiré? Nada, nada en absoluto, me lo dice mi razón lógica. Excepto quizás un agravamiento de unas condiciones de por sí ya desesperadas. Un ejemplo: ahora correré esa cortina y en el acto se desgarrará. Otro ejemplo: Trataré de abrir esa ventana y en el acto se me caerá encima. ¿Qué le decía? Esto lo demuestra todo.⁴

Hay pues una desarticulación de la fábula lineal, en la que se pretende desconectar las frases de su estructura, para que queden como postulados independientes inscritos en un estar en el tiempo indeterminado, extrayendo la postura historicista y resaltando la temporalidad de su devenir propio. Se le *amputa*, pues, a la frase dicha noción historicista, es decir, lo que puede tener de *pasado* que la sustenta y lo que pueda tener de *futuro* que la alienta. Así, permanece en medio el postulado temporal que puede bifurcarse en otros tiempos. Es en la mitad donde está el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino. Es esto precisamente lo buscado: una libertad desde la cual se pueda proyectar la dramaturgia en sus diferentes posibilidades discursivas y temporales, en donde la intertextualidad se cimiente en un proceso de relaciones encontradas por *azar*⁵. Entonces estar en el movimiento, en el torbellino y el azar es todo lo contrario a estar en el tiempo referencial o histórico, es decir, es por el *medio* por donde se comunican los tiempos más diferentes.

Esta manipulación del teatro de C. Bene busca suprimir todo aquello considerado como un elemento preponderante tanto en la representación como en lo representado, es decir, a lo representado *le amputa* la historia, pues, como sostiene Deleuze, ella es el *marcador temporal del poder*; y de la representación sustrae todo lo que pueda aparecer en una forma estructural o en un orden cerrado. En esta búsqueda de hallar puntos en los que la obra diverge de los elementos dominantes con la intención de encontrar sus derivas y sus nuevos ángulos, propone como

ejercicio hacer pasar un enunciado por todas las variantes posibles de entonación, modulación, sig-



nificación, para luego dejarlo ser “en suma” dichas variantes, permitiéndole escapar de cada *aparato de poder* que lo pueda limitar. Se encuentra en esta propuesta la particularidad de una mirada abierta a los elementos del arte teatral, que desea recrear sincrónicamente la experiencia que el artista se procura desde múltiples aspectos sobre su objeto de estudio. Es procedente recordar aquí el término *Cubicar*⁶ como la acción por la cual se busca dar movilidad a la obra durante su representación, tratando de no limitarse a elementos de poder como la marcación de desplazamientos escénicos o las indicaciones didascálicas en lo textual. Y el resultado es un nuevo sentido espacio-temporal y una nueva posibilidad del texto que traen consigo nuevos significados abiertos. Desde este punto de vista, el trabajo de adaptación se libera también del *poder* que supone partir de un texto literario, otorgando a esta estrategia dramática un legítimo ámbito creativo.

Tanto en el trabajo de la adaptación desde los postulados de la intertextualidad, como en el tratamiento *a lo menor* lo sutil y aparentemente sin importancia, que es resaltado para otorgarle a la obra dramática *una nueva luz*, vemos cómo lo relevante es la movilidad que se produce dentro la obra de arte, la variedad de sus contenidos, que permiten encontrarlos y reconocernos desde la verdad o las verdades que

nos componen. Por tal razón, lo más apropiado para terminar sea quizás volver al inicio, concediendo a este primer aparte un sentido circular, donde no haya un inicio o un final, pues recordemos: *lo interesante ocurre en la mitad*. Entonces, asintamos: No hay que buscar un texto verdadero ni la verdad de un texto literario, sino el texto plural .⁷

Reflexión conclusiva

El hecho de concebir lo temporal dentro del proceso de realización de una dramaturgia no solo como un conjunto de signos externos que se articulan y exponen para dar secuencia y ordenamiento a la fábula que se comprende como la exposición histórica compuesta por su cuerpo discursivo, sino también y necesariamente como el elemento regente que le da al creativo la retícula específica con la que se pueda visualizar toda la obra como una unidad de sentido en la que es posible emplazar los demás elementos significativos, es lo que va a establecer ciertamente un sentido temporal en esta, ya que la obra se desborda en un acto verdadero y no artificioso, puesto que el dramaturgo despliega su estructura psíquica-perceptiva en su estrategia de escritura.

Entonces, cuando hablamos de adaptar un texto narrativo al teatro se concluye que los pasos que se deben seguir consisten en determinar los acontecimientos y acciones de la fábula, para luego detallarlos a través de diálogos y acciones con los lenguajes propios de la teatralidad.

En nuestro caso en particular, lo anterior se presentó con la variante de que dicha fábula fue creada por la unión casual entre diferentes cuentos y, a partir de allí, se dio la escritura del texto dramático en consonancia con la teatralidad arrojada por la conciencia sobre lo temporal. El trabajo de creación consistió entonces en plantear unas reglas de juego y unos códigos para constituir una realidad en la que se pudo emplazar la estética de lo temporal a partir de la producción de

diálogos y situaciones de los personajes. La adaptación es, pues, una labor creativa tan fácilmente comprensible y paralelamente tan compleja como saber ser oportuno para conferirle un nuevo sentido a una determinada trama a partir del cambio o la alteración de un solo elemento significativo. De aquí, tanto la necesaria prudencia para el abordamiento de los materiales que se adaptan como el valor que se le debe otorgar a la adaptación misma.

Por otra parte, del concepto de adaptación dramática, que consistió en otorgar un doble sentido temporal al conflicto de *Laurel*, personaje principal de *Herederos*, se desprenden las razones o justificaciones a nivel cultural, social y artístico para haber llevado a cabo este proyecto de creación, en tanto esta problemática temporal es común a todo espectador: El tiempo es un elemento que atraviesa nuestra existencia, que hemos querido comprender sin lograr aún una respuesta satisfactoria.

Esta doble instancia temporal incita al auto-reconocimiento de nuestro propio tiempo íntimo mientras indagamos en nuestro pasado y nos proyectamos en nuestro porvenir, en el siempre movedido presente de lo teatral y de nosotros como espectadores.

Para finalizar, queda por decir que es la creación misma la gran conclusión del proceso. Es allí, en el texto dramático *Herederos*, en donde deben cumplirse los objetivos de la propuesta y determinarse la conveniencia del aporte que se hace a la reflexión teatral en la línea de estudio que se extendió durante la producción artística.

Por esto, se invita al *incipit* a leer el texto dramático *Herederos* y a comprobar, desde la experiencia propia, qué puede otorgar su puesta en escena, y desde los parámetros del imaginario del lector-espectador, cómo lo temporal influye en nuestra conciencia como elemento absolutamente imprescindible de nuestras existencias. Se invita, pues, a ser heredero de lo que a partir de este trabajo pueda inquirir el lector en su momento de vida, en su tiempo.



Notas

* Este artículo pertenece a la monografía *La Creación Dramatúrgica a Través de la Conciencia de lo temporal* de la Especialización en Artes que ofrece la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Se adaptó su capítulo 7. *Desarrollos conceptuales y artísticos del trabajo*.

1 Recordemos que, como plantea Saussure, la relación que se establece entre los elementos que constituyen el signo, significante y significado, es absolutamente arbitraria, debido a la falta de semejanza entre ellos, por tal motivo esta relación se establece por convención, en el seno de una comunidad.

2 Barthes Roland, *Seis Semiólogos en busca de Lector*, Argentina, Ediciones Ciccus - La Crujía-, 2002, p.106.

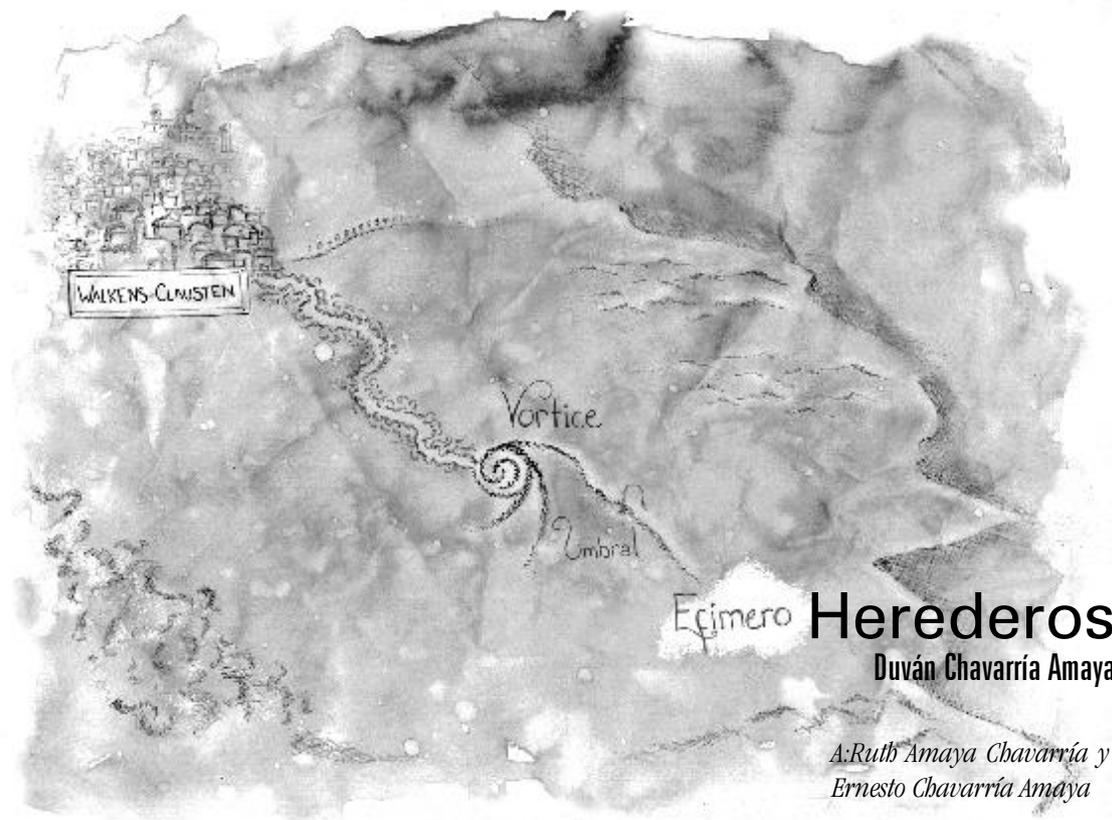
3 Barthes Roland, Op. cit., p. 107.

4 Ende, Michel, *El espejo en el espejo: un laberinto*, Madrid, Alfaguara, 1989, p.26.

5 Asimismo, la noción de Intersubjetividad –revalidando el término empleado por Barthes, para dar a entender que hablamos de la percepción del espectador-lector de la obra artística–, se encuentra enmarcada en las derivas de lo temporal desde el azar que determina la verdad de los instantes vividos. Se hace alusión aquí al tratamiento de lo temporal en la teoría del Caos. Briggs, John, *Espejo y Reflejo: del Caos al Orden*, España, Gedisa Editorial, 1989, p. 222.

6 Término acuñado por Mario de Micheli en: Micheli, Mario, *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, España, Alianza Editorial, 1979, p.365. “Cubicar” con respecto a lo teatral, sería lograr constituir en la representación las diferentes variantes, ángulos y perspectivas que tiene el “objeto tiempo” para ser encausada de manera simultánea, en la creación escénica

7 Barthes Roland, Op. cit., p. 106.



Egimero Herederos

Duván Chavarría Amaya

*A: Ruth Amaya Chavarría y
Ernesto Chavarría Amaya*

*Los seres humanos no podemos con la
conciencia expandida de lo temporal*
Laurel

Resumen

Herederos es artificio de la 'Unidad de Tiempo Teatral', y su personaje, hilo conductor de la trama, se debate entre el poder adquirido por la conciencia expandida de lo temporal y el peso existencial que esto conlleva, consecuencia de lo hermético y bello del tiempo que lo colma ineludiblemente.

Laurel, quien ha permanecido suspendido en el tiempo relativo de Walkens Clausten —paraje al que arribó por un azar de su vida—, desea desaparecer para no heredar su ser y su historia, y en el intento se convierte en un ser irreal, en un personaje perteneciente a la historia misma, que nunca desaparecerá, paradoja que en el marco del 'auto-destierro' determina su existencia en relación con su constante trasegar, el reconocimiento, la aventura y la fatalidad.

Abstract

Heirs is an artifice of 'the Unity of Theatrical Time'. Its main character, the conductive thread of the plot, struggles between the power acquired by the expanded conscience of temporariness and the existential weight implied by it, a consequence of the hermetic and beautiful character of time, inevitably filling it. Laurel, who has remained suspended in Walkens Clausten's relative time —a place he arrived in by chance during his life—, wishes to disappear lest he inherit either his being or his history, and during such an intent he becomes an unreal being, a character belonging to history itself, who will never disappear; a paradox that, within the framework of 'self-expatriation', determines his existence in relation to an unchanging moving-

on, recognition, adventure and fatality.

Personajes:

Laurel

Princesa

Bufón

Stan

Oli

Laurel tenía 10 años cuando se percató de la existencia de Walkens Clausten, paraje que le cautivó, e inmediatamente comenzó a trabajar en una fábrica de botones durante 15 años, con el propósito de obtener los recursos suficientes para viajar allí. Al arribar a dicho lugar tenía la edad de 25 años. El momento de su llegada coincide con el nacimiento de una princesa. Cuando Laurel sale de este paraje, la princesa alcanza la edad de 3.000 Nodos, es decir 15 años.

Un Nodo Walkens Clausten equivale entonces a 200 años nuestros. Laurel tiene, pues, 40 años o sea 3.025 Nodos.

Si tomamos como referencia el año 2005, Laurel data del año 995 antes de Cristo. Ahora bien, si Laurel llegó a Walkens Clausten a los 25 años, este hecho corresponde al año 970 a. de C.

I En el Camino

Walkens Clausten

Es el ocaso; Laurel abandona Walkens Clausten a pie, en ocasiones desaparece y aparece un poco más adelante o atrás. Laurel es mágico .

Laurel: (Se detiene) Un comienzo es siempre un absurdo monstruoso ¿Por qué? Porque no existe tal cosa. ¿Acaso conoce la naturaleza un principio? ¡No! Entonces es contrario a la naturaleza empezar. ¿Y en mi caso? Igual de absurdo. La prueba: por ejemplo, ahora.

Pausa. No pasa nada.

(Aparece atrás) Nunca olvidaré el latido fuerte de

mi corazón cuando por la ventana del tren vi a lo lejos unas casitas, quince centímetros cuadrados en promedio, que me indicaban que había llegado a Walkens Clausten. (Se escucha un sonido metálico que imprime en su cuerpo cada una de las letras que conforman el nombre Walkens Clausten.) No pude saber en realidad cuántos días duró el viaje hacia Walkens Clausten, creo que fueron muchos. Creo que ahora no importa. (Palpándose) Laurel, Laurel Laurel Un pedazo de la eternidad que me antecede. (Pausa) ¡Ya no recuerdo a mis padres! Qué pequeña era la ventana del vagón. Una ventana para no mirar; para no saber cómo se llega o (Aparece adelante) a lo lejos unas casas pequeñitas que no pude mantener en mis ojos sin sentir náuseas y dolor. (Desaparece quedando en el espacio solo la voz en off de Laurel niño) Hecho en Walkens Clausten, Walkens Clausten (Laurel aparece nuevamente) ¿Qué de motivador había en esas palabras que, apenas siendo un niño, quise ir allí? Ése fue mi objetivo, mi meta, mi vida misma. (Saca un papel. Observa en este el plano de Walkens Clausten). Aquí estoy como hombre y viajero, fatigado en destino que Walkens Clausten ha tenido a bien servirme.

Pausa.

(Escribe sobre el papel: T, elevado al cuadrado igual p Simultáneamente replica) ¡Si hay en la vida obligaciones naturales que, cuando más se prorrogan en su acatamiento es cuando más ciertamente se anhelan, hay asimismo casos en que ciertos hombres son obligados a esperar indefinidamente el recibo de estas! (Ríe, mira con duda sus apuntes y luego los guarda. Se visualiza en el año 985 antes de Cristo). La cantina era la pieza última del rompecabezas que día a día había construido en mí. (Pausa). Paré a descansar un poco; a denigrar de ese cruel destino de ser el hijo mandadero, cuando al reparar la cantina aún tibia por la leche recién ordeñada, pude ver que en uno de los costados había unas letras casi imperceptibles que decían: (Voz en off) hecho en Walkens Clausten. Era apenas un niño, era lo que soy ahora y sin embargo no lo soy. ¡Walkens Clausten! (Pausa) ¿Cuál es el nombre

de mis padres? ¿Es posible que hace tanto los haya olvidado? (Haciendo un esfuerzo por recordar) Mi madre gustaba de la desagradable y lechosa nata, que sorbía con sus dedos. ¡Qué asco! He aquí que me retuerzo, tuerzo los labios, aprieto los dientes, gruñendo en medio del recuerdo que no quiere soltarme, y de pronto me conmuevo. (El cuerpo de Laurel desaparece. Quedan solo sus ojos). La luz de los años trasforma todo en noche. (Cierra los ojos). He tomado una determinación irrevocable. ¿Crees tú que Walkens Clausten ha sabido alguna vez de ti? ¡Que no, Laurel! Que cualquier pequeñez es muy grande para ti, y ser un hombre real es superior a tus fuerzas. (Abre los ojos). Me doy por vencido. Que voy hacer si no. ¿Y bienes? No tengo; ese es mi bien. No tengo, pues, qué heredar. (Lo asalta un ataque de hipo: lhip l. Su cuerpo reaparece). Nunc, hip, nunca olvidaré el momento en que descendí del tren y vi un lebrero herrado que decía ¡Bienvenidos a Walkens Clausten l, ¡Bien venidos! Yo y los otros que he heredado; los otr hip, que soy. Solo una cosa olvidé. (Se detiene turbado). Solo una pregunta fluyó en mi cerebro en el momento en que fuertemente agarré mi equipaje con las hip manos, un frío recorrió mi cuerpo y mi garganta se llenó de nudos, los vellos de mis brazos se erizaron. Hip. Acababa de olvidar esa notable idea que me había dado fuerzas durante quince años contando bo hip botones. ¡¿A qué fue que vine a Walkens Clausten?! Nunca olvidaré el latido fuerte de mi corazón. (Se escucha como desde un recuerdo, el sonido percutido casi musical de los golpes dados por un herrero al lebrero que dice Walkens Clausten. En la distancia aparecen dos cuerpecitos: Una princesa y su bufón) He permanecido allí durante hip y nunca pude recordar a qué fui. (Continúa el camino). Es estúpido pero qué voy hacer si no. Hip, hip.

Sale.

II Al lado del camino

Walkens Clausten

La princesa y el bufón son testigos de la partida de Laurel; ellos lo siguen con su mirada.

Princesa: ¿Por qué se marcha?

Bufón: ¡Humm! Para no morir aquí.

Princesa: ¿Has oído?, hablan de él como si no existiera.

Bufón: ¿Como sí estuviese muerto?

Princesa: Como si nunca hubiese nacido.

Bufón: Nació en Walkens Clausten.

Princesa: (Niega la afirmación con la cabeza). Un día llegó en tren y se quedó. Hasta ahora.

Breve silencio.

Bufón: ¡El único inquilino!

Princesa: ¿Cómo?

Bufón: El único.

Princesa: Haaaa ¿Tú crees?



Bufón: Aquí. Sí.

Laurel. Casi imperceptible. La princesa y el bufón agudizan la vista.

Bufón: (Con dudosa alegría) ¿Recuerdas aquello de los botones?

Princesa: (Ríe) Escuchamos esa historia de cuántas veces contó botones.

Bufón: ¿Cuántos botones, contó?

Princesa: ¡Cuántas veces escuchamos esa historia!

Ríen. Imitando a Laurel.

Princesa: Muchísimos botones de terciopelo negro

Bufón: que nunca debían mezclarse con los botones de terciopelo café oscuro.

Ambos: Que a su vez

Princesa: No debían confundirse con lo botones marrón oscuro Nunca olvidaré esas noches separando botones, botones y botones

Bufón: Botones negros acá, más allá los café oscuro

Princesa: Más allá los café claros

Bufón: Más allá los marrones y un poco más allá

Ambos: Los botones malos. (Ríen aún más)

Bufón: ¡Que maravilla!

Princesa: Fueron quince años seguidos que contó botones.

Pausa.

Princesa: Todo para poder venir a Walkens Claus-ten. (Pausa). Ya han pasado tres mil

Bufón: ¿Botones?

Princesa: (Deja escapar una sonrisa sin aliento). Nodos. No trates de divertirme. Ya no logro verlo.

Ambos se quedan en silencio tratando de ver a Laurel a la distancia.

Bufón: (Estremecido). ¿Y el tiempo?

Pausa.

Princesa: (Con nostalgia). Laurel.

Bufón: ¿Cómo decirle adiós?

Princesa: (Llevándose la mano al corazón) ¡Oli!

Bufón: (Asertivo). ¡Stan!

Princesa: (Asertiva). ¡Canción nocturna de Stan Laurel!

Ambos tararean una canción, solo que la princesa lo hace también con algunas lágrimas. Desaparecen y aparecen cada vez más lejos del lugar inicial.

Princesa: (A Laurel). No debes tener miedo. Sigue soñando un poco, quédate acurrucado en nuestras desgajadas ramas de la realidad. Yo estoy contigo.

Más lejos.

Bufón: (A Laurel). Sigue durmiendo, soñando, respirando, sonriendo.

Más lejos.

Princesa: (A Laurel). Escucha mi dormida voz. La voz que duerme en tu dormido oído.

Más lejos.

Bufón: (A Laurel). Sigue durmiendo, soñando, respirando, sonriendo.

Princesa: (A Laurel). Escucha: Un cuchicheo entre dos, en el hondo, hondo, manantial del sueño, apenas intuido, no hablado y menos aún escuchado.

Bufón: (A Laurel). Sigue durmiendo, soñando, respirando, sonriendo. Una vez llegará a ocurrir que nunca hayamos existido.

La Princesa y su bufón. Casi imperceptibles en la distancia. Replican simultáneamente:

¿Qué pasará si alguna vez, en efecto, nunca hemos existido?

Desaparecen.

III Vórtice

En el Vórtice

Es la noche. La imagen de Laurel se bifurca en dos seres, Oli y Stan: Pasado y Futuro de Laurel respectivamente. Todo en el espacio es ligeramente movedizo; consecuencia de la fuerza de distorsión que ejerce un vórtice en el destino. Laurel en un

primer momento no se percata de la presencia de los otros.

Oli: (Su imagen, como un pasado tormentoso aparece fragmentada en el espacio). En aquel tren, poseedor de un solo billete de ida, intenté cumplir con el propósito planteado para llenarme de regocijo. ¡Y luego perder toda esperanza! ¡La verdad siempre está en otra parte! Ahora solo conmigo una sensación tormentosa bajo el influjo de la retrospectiva que se hace roca, botón, nube, papel, metal materializándose cada tanto en el transcurso del camino para lanzarme al insufrible pasado. (Explicativo) ¡Pasado! ¡Pesado! Me veo en un destino en el que no tengo puesta ni la más nimia esperanza. Quizá mi historia deba comenzar justo en donde creía iba a terminar. (Gritando al vacío). Ya lo he dicho todo y de nuevo se tiene la sensación de no haber podido decir nada. ¿Quién puede pues llenar mis espacios, mis vacíos? ¿Quién?

Stan, que hasta ahora ha escuchado atentamente a Oli, parece querer decir algo, pero es interrumpido por Oli.

Oli: ¡No aún! Tengo algo más que decir. (Pausa). Pero lo acabo de olvidar. De nuevo solo queda aferrarse a un recuerdo para no desfallecer (El vórtice arrastra sus palabras y estas se ralentizan hasta el punto de ser incomprensibles). Cuado era niño, laanzaaaaabaaaaaa aa a peeeequееее eee e ñaaaa aas piiiinii ee eeeee dra aaaa ssss queeeee saaaaa aaaal taaaaa baaaaaa aaaaaaa

Stan: (Su imagen, como un futuro incierto aparece fragmentada en el espacio. Tratando de capturar sus palabras, luchando contra el efecto Vórtice). Oli, Ooooo ¡Tengo la palabra! (Pausa). Cuando no se sabe qué decir, en una situación como esta, es importante solo abrir la boca y esperar que las palabras lo sorprendan a uno mismo. (Abre la boca). Yo también he lanzado piedras a lagunas y estaques. (Se lleva ambas manos a la cabeza). Una vez, no lo vas a creer, una piedra rebotó tantas veces sobre el agua que la perdí de vista en el horizonte. Qué pena que no hubieses estado ahí

para verlo. Las cosas van más allá que los recuerdos. (Levanta una piedra del camino). Algo similar ocurre ahora con tus palabras. Ya no volverán. Pero tranquilo Oli, palabras hay tantas y tan diversas como piedras. (Le enseña su piedra a Oli). ¿Qué pasaría si lanzara esta piedra justo al centro del vórtice y logrará atravesar el umbral?

Oli: (Se inclina, y elige una piedra. Se la enseña a Stan). ¡Me pesa!

Stan: Ese es el peso del pasado. Hay que mirar al frente, ya no importa tu elección. Habría que dejarse ir junto con la piedra para saber qué hay después del umbral. Esto sería lo más apropiado para quien ya lo ha olvidado todo. (Solivia la piedra y apunta al Vórtice). Lo que ha de ingresar en el Vórtice nunca regresará.

Oli: (Soliviando su piedra y apuntando al Vórtice). ¿Sincrónicamente?

Lanzan las piedras y miran al vórtice atentamente. Se produce un RESPLANDOR, como si una nueva estrella se estuviese formando de la nada.

Oli: (Con incertidumbre, después de un rato). Mi querido amigo Stan. Podrías decirme ¿Qué es lo que hacemos aquí?

Stan: No. ¿Y tú, Oli? ¿Podrías decirme cuánto ha pasado desde que estamos haciendo esto que ni tú ni yo sabemos?

Laurel se estremece, Oli y Stan se disuelven en el espacio. La voz de Laurel obtiene por momentos el timbre de Oli y por momentos el timbre de Stan.

Laurel: Un segundo, dos, mil años, tres nodos. Podría decir cuánto tiempo he estado aquí, si no fuese porque lo acabo de olvidar. (Con ambas manos en la cabeza). De nuevo solo queda aferrarme a un recuerdo para no desfallecer (El vórtice arrastra sus palabras y estas se precipitan velozmente hasta el punto de no ser controladas). Cuado era niño, lanzaba pequeñas pieras que salaban or encima el agua. Ua ez noo va a cree, iedra ua eaua reotó antas sore eces ue la e ista en e horizonte. . . (Pausa. Se inclina, con dificultad elige una pesada piedra con la mano izquierda). ¡Tengo la palabra de nuevo! (Levanta otra piedra con su mano

derecha). ¡Ligera! (Pausa. Mirando hacia su mano izquierda) Lo primordial en una situación tan precaria como esta, es sujetarse de lo más real y no desfallecer (Mira hacia su mano derecha) no dejarse arrastrar por esta fuerza de distorsión que termina por diluir nuestros propósitos. (Solivia las piedras). ¡Debo recordar el nombre de mis padres!

Entra en el Vórtice. Deja caer las piedras y una nube de polvo se levanta, se abre un camino que atraviesa el umbral y conduce a EFÍMERO. Stan y Oli reaparecen. Laurel mira hacia el umbral y allí ve a Stan. Mira el camino de regreso a Walkens Clausten y allí ve a Oli. Duda

Laurel: (A Stan) ¿Cuando se cruce este umbral a dónde se llega?

Stan: Eso depende, de qué o quién lo cruce, cuándo y por qué.

Oli: (A Stan) Hasta ahora no ha vuelto nadie.

Laurel: (A Oli) Yo no pretendería regresar de nuevo.

Stan: (Sorprendido) ¿Ha vuelto ya alguna vez?

Oli: ¿Cuántas veces?

El Umbral se acerca irresistible. Laurel, Stan y Oli se arremolinan. Al cabo de dos nodos el entorno se apacigua.

Laurel: (Mirando el Umbral) ¿Quién o qué está allí?

Stan: (Con malicia observando a Oli) El olvido.

Laurel: (Atraído) ¿Olvidar? Ese es el caso. (Pausa) No quiero nada que me una al mundo de aquí fuera.

Oli: (A Stan) ¿Cree en serio que el mundo de afuera no pertenece al de adentro? La existencia de ese umbral hace que ya no haya ni interior ni exterior.

Stan: (A Laurel) Después de todo, nuestro recuerdo llega solo hasta aquí. Quien lo atraviesa, abandona nuestro sueño.

Laurel: (Para sí, desconcertado) ¿A dónde irá todo el recuerdo del mundo, cuando nosotros los seres humanos ya lo hayamos olvidado?

Oli: (A Laurel con sumo interés) La mayoría de quienes se quedan son héroes que se aferran a la me-

moria; tienen consigo algún recuerdo, un objeto, un afecto, una historia, un

Laurel: (Se lleva una mano al bolsillo) ¿Un héroe?

Oli: Un héroe es alguien de quien se pueden contar cosas, por eso tiene que quedarse en el mismo sueño, en el mismo imaginario de aquellos que cuentan cosas de él.

Stan: (A Laurel) Tú no serás un héroe.

Laurel: (Tomando nuevamente sus apuntes) Si tan solo se tratara de eso.

Stan: (Intentando retirar suavemente el papel de las manos de Laurel) Ya se tiene la sensación de no ser nada más que un hombre olvidado hace mucho.

Oli: (A Stan) No podrás hacerlo. (A Laurel). Hay dos que te recuerdan. Para ellos no morirás.

Laurel: (Aferrándose al papel) ¿Significamos algo?

Oli y Stan se miran.

Oli: (A Laurel) Sufriremos muchas transformaciones, pasaremos de una imagen a otra. Y cada vez crearemos despertar y no recordaremos nuestro sueño anterior. Caeremos del interior al interior del interior, y seguiremos hasta el más profundo interior, y siempre seremos otro y siempre el mismo, allí donde no hay diferencias.

Stan: (A Laurel) Seremos la primera piedra, la palabra original, el silencio que precede a todo.

Oli: (A Laurel) Entonces sabrás lo que es soledad.

Stan: (A Laurel) A propósito. ¿Edad?

Laurel: (Con el índice en la cien) 3.025 nodos. (Pausa) Es estúpido pero debo hacerlo.

Laurel da un paso hacia el umbral. Oli y Stan súbitamente se introducen en él.

Laurel: (Extrae de un bolsillo un botón) La mayoría de quienes se quedan, son héroes que se aferran a la memoria; tienen consigo algún recuerdo, un objeto, un afecto, una historia, un botón. ¡Un héroe! (Mira el botón). En esto toda mi vida. (Pausa). Fueron quince años contando botones. (Con la otra mano saca de otro bolsillo un puñado de botones). Muchísimos botones

de terciopelo negro que nunca debían mezclarse con los botones de terciopelo café oscuro (Deja caer estos botones y por detrás de su cuerpo saca otro puñado de botones). Que a su vez no debían confundirse con los botones marrón oscuro ah, esas noches separando botones y botones. (De todo su cuerpo va sacando botones que deja caer). Botones negros acá, más allá los café oscuro, más allá los café claros, más allá (Irrumpe en llanto) Más allá ¡Qué maravilla! (Queda en su mano el primer botón. Se contiene). Si día a día, nodo a nodo, hubiese repetido el nombre de mis padres, tal como he repetido esta historia, no los hubiese olvidado. ¡Ha sido demasiado! Soy yo o es Walkens Clausten. Los seres humanos no podemos con la conciencia expandida de lo temporal. Desde antes de mi época hemos buscado la perennidad, solo porque no sabemos qué es. (Dándose palmaditas en la mejilla). Si huimos de nuestro sino dejamos de ser naturales. (Pausa). ¡Qué más da! Ha llegado la hora del despojo. (Se acerca a las piedras anteriormente arrojadas por él. Acomoda una al lado del camino en posición firme). Olvidé el propósito que me llevó a conservar este botón. (Levanta la otra piedra la más pesada con una mano). Olvidé a qué vine a Walkens Clausten. (Ubica el botón en la superficie de la piedra firme). Olvidé incluso el nombre de mis padres. (Pausa). Solo merezco ser olvidado. (Pausa). No quiero heredar.

Descarga la piedra pesada sobre la otra. El pasado sobre el futuro. Y en el medio, el presente de Laurel, su botón, se desintegra. El vórtice desaparece, el umbral se magnifica y Laurel se vuelve resplandor.

IV Elipsis

En el Umbral

Laurel en el umbral. Es el comienzo del final.

Laurel: (Compungido). El problema es el siguiente:

si efectivamente empezar no tiene sentido, no empezar tiene sentido. Ergo: Me abstengo.

Silencio en la espera de algo que no sucede.

(Severo). Hay que pensar, pensar objetivamente, ¡eso es lo que hay que hacer! Así que si pienso objetivamente tengo que decirme que no existe la menor esperanza de que yo, un hombre solo, débil, cambie en algo la situación de las cosas. (Pausa). ¿Quién soy yo para atreverme a ello? (Observándose las marcas de las letras impresas en su cuerpo). ¡Un longevo agotado por el perpetuo esfuerzo de pensar, ese soy yo!

Se queda inmóvil. Saca de nuevo el papel y lo estudia.

(Asiente.) Absurdo, es absolutamente absurdo.

Cierra con fuerza sus ojos. Trata de ignorar la realidad que lo circunda.

Hay que vivir desde el espíritu, hay que vivir desde el conocimiento, pero eso no es tan sencillo. Sobre todo en la vida cotidiana. (Abre los ojos. Mira a su alrededor). Supongamos que me lanzo a la lucha desesperada contra la superioridad de todo este caos, ¿qué conseguiré? Nada, nada en absoluto, me lo dice mi razón lógica. Excepto quizás un agravamiento de unas condiciones de por sí ya desesperadas. (Mira al firmamento). Un ejemplo: ahora estornudaré y en el acto provocaré una tormenta. (Estornuda. Le llega el reflejo de un relámpago). ¿Qué le decía?, esto lo demuestra todo. (Le llega el sonido del trueno. Pausa). Otro ejemplo: (Se ocupa del papel que tiene en su mano y lo escrito en él. Lee). Si L es un punto en el vacío M, un punto alejado de la distancia P y definitivamente próximo a la apariencia $P=M$ entonces L: un punto infinitamente próximo... de P parte en un impulso luminoso (Relámpago) que llega a M en la constancia $T/L=$ (Trueno). ¡Laurel! (Dándose palmaditas en la mejilla). El caos crece con cada intento de dominarlo, lo mejor sería estarse quieto y no hacer nada. En todo caso es como si uno no hubiese existido nunca. (Mira hacia atrás. No hay vestigios de la situación anterior). Pasa sin dejar huella. La querida naturaleza sigue su

curso sin más. (Relámpago).

Laurel señala con su dedo índice al suelo, escribe su nombre sobre la superficie.

Esto solo es otro principio absurdo. Es absolutamente absurdo. Pero, a decir verdad, yo tampoco había contado con que las cosas se prolongasen (Trueno) tanto. ¡Un Nodo Walkens Clausten equivale entonces a 200 años! Es para llorar, pero mientras tanto uno se instala confortablemente en esta situación. ¡Qué me parta un rayo!

Abre sus brazos a una nube. No pasa nada. Silencio.

(Impotente). He tomado una decisión irrevocable. (Duda). Si ahora no me aparta algo del abismo en el último instante las consecuencias son imprevisibles.

No pasa nada. Silencio. Con un movimiento de la mano borra su nombre del suelo.

¡Todos estamos en el aire y a uno se le enfrían los pies con tanta facilidad!

Sigue sin pasar nada.

(Agraviado). Aunque todo carezca de sentido hay que empezar. ¿Por qué? Porque hay que hacer lo que se puede.

Trata de concentrarse en la fórmula que tiene en sus manos. Mira a su alrededor.

(Alterado). T, elevado al cuadrado igual a p al cuadrado. (Dominado por la desazón escribe fragmentos de la fórmula sobre el paisaje circundante. Incluso sobre su propio cuerpo). T/L al cuadrado, si introducimos la coordenada imaginaria del tiempo raíz de menos uno M igual a x cuatro, entonces, según la ley de la constancia de la expansión de la luz al cuadrado igual a P uno al cuadrado más M dos al cuadrado más L tres al cuadrado igual a cero (Relámpago). puesto que esta fórmula expresa

un hecho real, la fórmula WC tiene que tener también un significado real, incluso cuando los puntos vecinos del continuo cuatridimensional se encuentran de tal manera que L desaparece, no, alto, no desaparece, no desaparece, no

Cae un rayo su luz. Laurel desaparece y todo lo que lo circunda. Al cabo de unos segundos llega el sonido del trueno.

V Resplandor

Efímero

Aurora. Pasa lentamente una gran nube que cubre a Stan y Oli. Solo por momentos, conmocionados, ellos se vislumbran entre la bruma.

Stan: (Quedamente). Escucha, Oli, viejo hermanito, escucha. ¿No oyes la nube de los años pasados, cómo pasa por nuestras imágenes en porciones refulgentes?

Oli: (Temeroso). En los relojes viven grandes arañas, tejen velos hora tras hora y de la jungla del vacío salen reptando las iguanas.

Stan: No debes tener miedo, Oli, en esta maleza de lianas de celuloide. Yo, tu Stan, estoy contigo. Pero



escóndete, mi gordo amigo, escóndete lo mejor que puedas; por prudencia, Oli, no por miedo.

La bruma los cubre totalmente. Solo se escucha sus voces.

Oli: (Afable). Yo te acuno en mis brazos. Sigue soñando un poco, quédate acurrucado en nuestras desgajadas ramas de la realidad, calientote en el calor de tu vientre. (Pausa). ¿Quién va a calentarte si no?

Stan: Calientateme también a mí, Oli; hundido en el follaje, seco, helado, que se deshace chirriante, el follaje de nuestras carcajadas hace tiempo extinguidas. Sigue durmiendo, soñando, respirando, sonriendo, Oli, mi alma gemela. (Pausa). Escucha, aún sigue pasando este nublado resplandeciente.

Oli suavemente se retira segmentos de la nube que lo cubre. Esto permite verlo por unos instantes. Uno a otro se buscan entre la nube.

Oli: (Perturbado). ¿Qué queríamos custodiar nosotros, espantapájaros, lo recuerdas tú? ¿Y contra qué aves siniestras nos han colocado?

Stan: (Indicando su lugar con la voz). Escucha mi dormida voz, Oli, la voz de un durmiente en tu dormido oído, Oli, el oído de uno que duerme, un cuhicheo entre dos, en el hondo, hondo, manantial del sueño, apenas intuido, no hablado y menos aún escuchado: una vez, mi infantil gordito, llegará a ocurrir que nunca hayamos existido. (Pausa) ¿Pero entonces qué, hermano, entonces qué, amigo mío, entonces qué, mi único consuelo, qué pasará si alguna vez, en efecto, nunca hemos existido?

Tenuemente se percibe el sonido sostenido y violento del roce entre un par de nubarrones. Stan logra verse por un momento. Su imagen la cubre el rocío.

Oli: (Temeroso). He aquí que nos retorremos los dos, torcemos los labios, apretamos los dientes, resollando en medio del sueño que no quiere soltarnos, y de pronto nos estremecemos, no despiertos aún, nos abrazamos en mortal terror, saltan por el aire los sombreros, y miramos fijamente en la luminosidad, pero todo está en silencio por siempre jamás, solo la nube

de los años pasados sigue cruzando y transforma todo en luz. (Pausa). Murmuramos algo, nos miramos por debajo de los parpados entrecerrados, solo vemos el blanco del ojo del otro, se nos queda la boca abierta, y volvemos a recostarnos, cada uno en fatigado sueño, y yo no sé qué mano echa la pesada tapadera sobre el pozo de nuestro letargo, de modo que sigue resonando. En las húmedas paredes de la opacidad aún se quiebra un último sínodo y viene definitivamente el vacío y el silencio. (Pausa). Cuando de vez en cuando nos damos la vuelta de un costado al otro, todavía suspiramos: ¿Cuándo?

Stan: Entonces tú estás de pronto y dices: Stan, despierta, por qué duermes tanto, levántate, vámonos del mundo, pues estamos aquí para realizar cosas, grandes y pequeñas, podemos hacerlas porque somos fuertes y sabios, y al fin y al cabo sabemos de qué va. (Jubiloso). Y verdad que somos radiante pareja, yo con mi sabrosa corbata, que me inunda de inmensa fuerza, y con mi apasionante bigotito, y tú, hermano cara de harina con la melena del rompedor de corazones, tú, a quien a veces, totalmente por equivocación, le sucede que hace milagros, aunque por lo general inadecuados.

Rayo de luz atraviesa la nube, a Stan y Oli.

Oli: (Temeroso). Y luego soñamos que nos fro-
tamos los ojos, que bostezamos, estiramos los miembros, nos levantamos y salimos cargados de energía y hacemos cosas grandes e importantes y el mundo nos corona de laurel.

Silencio prolongado. Se diluye un trozo de la nube. Stan y Oli se encuentran rostro con rostro.

Pero cuando nos miramos los dos, el uno en el espejo del otro, solo era otra vez verdura mustia lo que teníamos sobre las cabezas.

Stan pasa suavemente la mano por la cabeza de Oli.

Stan: ¿Crees tú, Oli, que Dios ha sabido alguna vez de nosotros? Dime, mi admirado amigo, ¿por qué es tan difícil mantener la dignidad cuando le cae a uno un martillo en el dedo gordo del pie? ¿Por qué es tan difícil llevar a cabo una gran empresa cuando le suenan a uno

las tripas y de la otra esquina llega el aroma de salchichas asadas? (Ríe). ¿Por qué es tan difícil no rascarse en presencia de elegantes damas, cuando se tienen piojos? (Severo). ¿Por qué es tan difícil esperar pacientemente cuando a uno se le ha olvidado qué?

Silencio. Oli enjuga el rocío de la cabeza de Stan.

Oli: Las horas gotean como una tortura china y nos retumba en el cerebro su martilleo inexorable.

Oli intentar besar a Stan.

Stan: (Calmo). Que no, Oli, que cualquier pequeñez es muy grande para nosotros, y ser un hombre real es superior a nuestras fuerzas.

Oli: Y siempre que todo volvía a salir mal, decíamos: una vez no importa, pero dos veces luna vez l tampoco importa. Y asimismo trescientas setenta y cuatro veces luna vez l qué maravilla tampoco importa. (Pausa). Ay, si fuésemos blancos o negros, pero como somos grises nos borran de la agenda de Dios.

La nube los va ocultando nuevamente.

(Abatido). Somos como violines que enferman porque nadie sabe la canción que hay en ellos.

La luminosidad se magnifica.

Stan: Hip. (Pausa). Ay, Oli, hermano querido, creo que tengo hipo.

Oli: (Absorto) Aquí estoy, sentado en el suelo del universo, llorando mi lloriqueo de pestañas de conejo del que se ríen hasta los ángeles.

Stan: Me gustaría tanto abrazar la Luna, Oli. No el montón de escoria de los astrónomos, comprendes, sino la luna de los poetas. Hip. Pero siempre que me acercaba a ella, había eclipse de luna. Era tu sombra, Oli, la que lo causaba. (Hip). Honradamente, he pensado muchas veces en dejarte para siempre. (Pausa). Por eso, O hip li, te lo ruego, no me dejes.



¡Vamos a redimirnos mutuamente! ¿Qué te parece la idea?

Oli: (Calmo), Pues, ya lo ves, no se puede. Solo conseguirás llenarte de vergüenza.

Stan: ¿Sabías que yo sé silbar con los dedos? ¡Hip! ¡Que mires, Oli, por favor! Yo silbo con los dedos la canción de una amable sábana por cuyos agujeros silba el viento. Yo silbo con los dedos la canción de mi corazón que tiembla de frío. ¿Qué voy hacer si no?