

Una pieza a tientas:
“4 chemins 4”
de Rodolfo Usigli

Edición de Ramón Layera
y Octavio Rivera Krakowska

**Una pieza a tientas:
“4 chemins 4” de Rodolfo Usigli**

CITRU

**Una pieza a tientas:
“4 chemins 4” de Rodolfo Usigli**

Edición de Ramón Layera
y Octavio Rivera Krakowska

Diseño de la colección

Coordinación de Publicaciones del INBA

Director de arte

Enrique Hernández Nava

Portada y formación

Pablo Ramírez Reyes

Corrección

Javier Delgado Solís

Material fotográfico cortesía de:

The Walter Havighurst Special Collections Library, Miami University, Oxford, Ohio.

Selección de fotografías: Jim Bricker

Directora del archivo: Janet H. Stuckey

Una pieza a tuestas: "4 chemins 4" de Rodolfo Usigli

© Rodolfo Usigli. Edición de Ramón Layera y Octavio Rivera Krakowska

Primera edición: 2011

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n.

Col. Chapultepec Polanco

Del. Miguel Hidalgo

C. P. 11560 México, D. F.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Índice

Presentación	IX
«4 chemins 4» de Rodolfo Usigli. Introducción crítica. Ramón Layera y Octavio Rivera Krakowska	XIII
Sinopsis	LXXIII
«4 chemins 4»	1
«4 caminos 4»	73
«4 roads 4»	135
La vía Nicole Usigli	197
Usigli, teórico del teatro Daniel Meyran	201
Archivos y fotografías	221

Presentación

La idea de darle mayor difusión a *4 chemins 4* germinó simultánea e independientemente en nuestra imaginación a medida que avanzábamos en nuestra carrera como estudiosos de la obra dramática de Usigli. Ambos sabíamos que su inclusión, en francés, en el primer tomo de sus obras completas en 1963 la había relegado al estrecho y esotérico ámbito de las curiosidades bibliográficas. Todos sabíamos de la existencia de esta pieza escrita en francés pero nadie la leía. La opción de traducirla al inglés, para darla a conocer en el mundo de habla inglesa, se discutió en un seminario de posgrado sobre el teatro mexicano moderno que Layera ofreció hace un tiempo en Miami University. Andrew («Drew») Barnes, uno de los alumnos graduados que cursó el seminario, se interesó en esa posibilidad. Eso no resolvía el problema mayor de cómo hacerla accesible al público lector de habla hispana y, más importante aún, al público lector mexicano. La oportunidad se presentó cuando nos conocimos personalmente en el «XI Encuentro Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT)», en Mérida en 2004, y discutimos la idea de hacer una edición trilingüe de *4 chemins 4*.

La idea pasó de lo abstracto a lo concreto, en 2005, cuando Octavio viajó a Oxford, Ohio, para trabajar en el Archivo Rodolfo Usigli de Miami University en representación del, entonces, Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). Durante esa intensa semana de trabajo, Octavio colaboró con el personal de la biblioteca en la selección de materiales que se iban a emplear en la exposición que se hizo ese año, en el Palacio de Bellas Artes, con motivo de la celebración del centenario del natalicio de Rodolfo Usigli; entonces tomamos decisiones sobre la naturaleza y los detalles del proyecto de la versión trilingüe. Entretanto, Ramón había persuadido a Marylène Lux de que hiciera la tra-

ducción de *4 chemins 4* al español, y a Drew Barnes que lo hiciera al inglés. Marylène, luxemburguesa hablante nativa del francés, y Drew, anglohablante con extensa residencia en Chile y España habían completado su maestría en español y tenían amplio conocimiento del teatro mexicano y de la obra de Usigli. Eran las personas indicadas para colaborar con nosotros.

El ímpetu final lo dio Rodolfo Obregón, director del CITRU, quien, en 2008, realizó una visita de trabajo al Archivo Rodolfo Usigli en Oxford, y quien ofreció apoyo institucional al proyecto editorial, hizo puntuales sugerencias y colaboró en la selección de materiales documentales para la edición trilingüe. Una vez realizada la tarea preliminar de traducción al inglés, Ramón se responsabilizó de pulir la versión definitiva. En el caso de la traducción al español, la versión definitiva no hubiera llegado a buen término sin la sabia, cordial y entusiasta colaboración de la maestra Ma. Guadalupe Barajas quien refinó, con Octavio, la versión al español y preparó las notas.

Este proyecto se ha beneficiado de la ayuda y el apoyo de varias personas e instituciones de Europa, los Estados Unidos y México. Vayan nuestros más sinceros agradecimientos a Marlylène Lux, Drew Barnes y al Departamento de Español y Portugués de Miami University y, en México, a la maestra Ma. Guadalupe Barajas; también al personal de la Havighurst Special Collections Library de Miami University donde se aloja el Archivo Rodolfo Usigli, en especial a su directora Janet H. Stuckey y a su bibliotecario y archivista Jim Bricker, quienes identificaron, reprodujeron y prepararon los materiales documentales que acompañan esta edición. Agradecemos al Fondo de Cultura Económica la autorización para incluir la versión francesa original de *4 chemins 4*. Merecen un agradecimiento especial el doctor Daniel Meyran quien desde Perpignan, Francia, y Nicole Usigli (Carolina Cordelia en la dedicatoria de Usigli en el primer tomo de su teatro completo), desde Londres, Gran Bretaña extendieron su amable, y entrañable, colaboración con sus ensayos. Con Rodolfo Obregón tenemos una deuda mayor, fue él quien nos inspiró y guió al correr de los años. Sin duda, su leal compromiso con nuestro proyecto y su visionaria decisión de añadir la publicación de este libro a los festejos conmemorativos del trigésimo aniversario, en 2011, de la creación del CITRU hicieron que este proyecto fuera por fin una completa y feliz realidad.

Deseamos que la accesibilidad de esta pieza para el público lector hispano y anglohablante no sólo sea útil para iluminar una faceta nueva en el perfil literario de Rodolfo Usigli, sino que también contribuya a una mayor comprensión del entorno socio-histórico que la produjo.

Ramón Layera y Octavio Rivera Krakowska

«4 chemins 4» de Rodolfo Usigli. Introducción crítica Ramón Layera y Octavio Rivera Krakowska

I. Dimensión literaria

4 chemins 4 es un texto usigliano relativamente desconocido aunque ha sido oficialmente aceptado, por el mismo Usigli, como parte integral de su obra completa. Usigli empezó a escribir esta obra, probablemente en 1928 y la terminó en 1932.¹ Es una comedia que se publicó en 1963, como parte del primer volumen de su obra teatral completa. Sin duda, por el hecho de estar escrita en francés, la pieza ha sido ignorada hasta ahora tanto por el público general como por la crítica especializada. En razón de esta prolongada aunque involuntaria omisión corresponde, entonces, empezar por preguntarse ¿en qué etapa de su carrera artística, Usigli concibió este texto?, ¿qué razón tuvo para escribir una obra dramática en una lengua extranjera?, ¿por qué la escribió en francés y no en inglés, otra lengua que Usigli dominaba tan bien como el francés?, ¿fue ventajosa o desventajosa su decisión?, ¿qué lugar le corresponde a este texto en el corpus total de la obra usigliana?

En las notas introductorias que acompañan sus primeras obras dramáticas, Usigli explica que su afinidad por la lengua y la cultura francesas comenzó en su niñez gracias al ejemplo de su madre. Es más, el dramaturgo aclara que esa afinidad afectó la naturaleza de sus opciones vocacionales y estéticas. Al igual que muchos de los intelectuales y artistas latinoamericanos de fines del siglo XIX y comienzos del XX, acusados de padecer de «galicismo mental» y de vivir bajo la influencia esclavizante de la cultura francesa, Usigli cuenta que, « [...] todos los adolescentes de mi generación nos derretíamos por ir a la ciudad Luz».² Añade que sus años de aprendizaje

¹ En el original del texto escrito a máquina, bajo el título, aparecen los años 1929 y 1932.

² Rodolfo Usigli, *Teatro completo. III*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 289.

de la lengua francesa en la Alianza Francesa y su obsesiva dedicación a la lectura de literatura en francés lo hicieron caer bajo el influjo irresistible de lo que Arthur Koestler había denominado «la influenza francesa».³ En efecto, antes de cumplir la mayoría de edad, Usigli había decidido que el francés sería «[...] la lengua predilecta de fuga fuera de la incomprensiva realidad que me rodeaba».⁴ Existe, además, otra explicación igualmente plausible para su decisión de expresarse en francés y ésta es de índole cultural. Comenzaba ya el auge de la penetración económica y cultural de los Estados Unidos, según Usigli, debido a la ocupación militar de Veracruz y el auge de la explotación del petróleo en la zona del golfo. Expresarse en francés, a pesar de la intensa competencia del inglés y de la cultura norteamericana, representaba una declaración de independencia cultural y de individualidad artística. Significativamente, cuenta Usigli que: «Por fuera era yo un chico de veintitrés años, taquígrafo en inglés y en español, normalmente agringado en el modo de vestir, de fumar; por dentro era el amante incondicional, el esclavo de la lengua francesa».⁵ Una de las explicaciones más difundidas por la historia literaria, sin embargo, es que escribió *4 chemins 4* en francés para demostrar a los miembros del grupo de los Contemporáneos que era tan cosmopolita y que estaba tan al tanto de las modas literarias y las corrientes intelectuales europeas como ellos. La otra explicación que dio fue que, al componer su «comedia en francés», se había inoculado para siempre de «[...] escribir comedias francesas en español».⁶

Al momento de empezar a escribir *4 chemins 4*, Usigli había hecho tanteos previos pero todavía no había definido verdaderamente su vocación como escritor. A la sazón, México vivía años de relativa incertidumbre. Aunque la fase militar de la Revolución había llegado a su fin y la sociedad mexicana había entrado en un período de estabilidad y reconstrucción nacional, los últimos años de la década de los veinte estuvieron definidos por la dureza del régimen del presidente Calles, por la violencia de la Guerra de los Cristeros y, especialmente, por el asesinato del presidente Obregón. En verdad, el período entre 1928 y 1932, cuando Usigli daba los primeros pasos

³ *Ib.*, p. 290.

⁴ *Ib.*

⁵ *Ib.*, p. 292.

⁶ *Ib.*, p. 293.

en su carrera como dramaturgo, no fueron necesariamente los más propicios para el refinamiento y la expresión artística. Enfrentado a la alternativa de seguir los modelos de un teatro comercial que estaba atado a los esquemas caducos de la tradición naturalista y realista, Usigli escogió una opción de la experimentación, de aventura creativa, haciendo uso de otra lengua y de otra cultura teatral. Su decisión, entonces, estuvo marcada por el signo de la inquietud y la búsqueda, por el deseo de alejamiento de lo inmediato y lo local. En su decisión se vislumbra una voluntad de rechazo, de escapismo y evasión de la realidad contingente similar a la de los otros escritores de su generación. Es en el mismo momento en que otros artistas e intelectuales de grupos tales como Ulises y Orientación se alejan también de los moldes y esquemas rígidos del realismo tradicional, indagando por los derroteros estéticos de la experimentación y la vanguardia. Al igual que Usigli, ellos miran hacia el exterior privilegiando en su teatro una visión cosmopolita de la literatura y del arte.

La fascinación que Usigli tuvo por la cultura y la literatura francesas era de raigambre profunda y se había expresado invariablemente en sus preferencias por la música y la pintura, pero más que nada en sus lecturas. Fue conocedor y admirador devoto de Descartes, Balzac, Stendhal, Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire y muchos otros. De entre sus contemporáneos, conoció personalmente a Cocteau, Lenormand y Breton. De los clásicos de la dramaturgia francesa el que mayor influencia tuvo en el pensamiento estético usigliano fue Molière. *Alcestes*, pieza escrita por Usigli en 1936, es una «transposición al ambiente mexicano» de *Le Misanthrope*.⁷ En un país como México que había vivido y resistido la ocupación francesa, que había sufrido bajo la dictadura porfirista las modas, gustos y los esquemas socio-económicos importados de Francia, escribir *4 chemins 4* en francés y situar la acción de la obra en Francia era un gesto arriesgado que podía ser interpretado de muchas maneras. Constituía, quizá, una afirmación de soberanía intelectual y artística. Implícitamente, se trataba también de una identificación con la cultura europea, una aceptación tácita de todo lo que había representado el porfirismo. Se trataba simplemente de una afectación literaria, quizá, de una fuga lejos del atraso, de la violencia y de la pobreza

⁷ Rodolfo Usigli, *Teatro completo. I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963 (1ª. reimpr. de la 1ª ed. 1963) p. 121.

circundante, o, tal vez, constituía una respuesta contestataria del espíritu nivelador inherente en el proyecto reformista postrevolucionario, es decir, un repudio velado de los modelos artístico-literarios que proponía el aparato cultural oficialista mexicano. Sea cual fuere la motivación que tuvo el joven Usigli como aprendiz de dramaturgo, lo que sí queda claro es que Usigli, el dramaturgo maduro, una vez superada esta etapa de aprendizaje y exploración, pudo escribir un teatro auténticamente nacional; un teatro que denunciaba y criticaba abiertamente las peores lacras de la mala política oficialista y que se identificaba temáticamente con los mitos fundacionales de la soberanía nacional mexicana.

Usigli, a fines de la década de los veinte, es el joven artista que no ha salido todavía de México, que lee y piensa en francés y en inglés, que sueña con viajar y asistir al banquete de la cultura europea. Es el joven escritor que intuitivamente, al ubicar la acción de su comedia en Francia, parece estar tratando de reparar el eslabón cultural que había unido a su país con la cultura francesa antes del cataclismo de la revolución. Esa preocupación temática con ese período, y con la burguesía porfiriana, vuelve a manifestarse una vez más en la obra de Usigli dos décadas después, en 1950, en *Los fugitivos*. Sólo que esta vez su interés se expresa desde una indisimulada perspectiva crítica. La imagen que comunica la obra es la de una burguesía colonizada y decrepita que se debate en la víspera de la revolución. La explicación obvia para este cuadro es que a esas alturas la imagen del porfiriato, y su asociación con la cultura francesa, ya ha perdido todo su encanto a manos del persistente discurso crítico oficialista.

En *Jano es una muchacha*, dos años después, en 1952, Usigli reitera su interés por el tema de la evasión aunque esta vez desde una perspectiva más local y en un contexto estrictamente mexicano. Aunque la acción dramática se desarrolla en la prosaica atmósfera de un hogar de clase media, y de un burdel, los personajes sutilmente comunican el mismo espíritu de evasión, de insatisfacción y de búsqueda. En esta pieza aparece una vez más el intelectual, el tráfuga que se aleja de su mundo en busca de una realidad superior, de una experiencia más profunda y más auténtica. Los personajes femeninos son igualmente mujeres rebeldes, descontentas, y dispuestas a escabullirse por los senderos inciertos de la aventura. En ambos casos, en *Jano es una muchacha*, como en *4 chemins 4*, Usigli retrata personajes masculinos y femeninos atormentados por ansias insatisfechas, seres inquietos que

persiguen vivencias nuevas, que no se conforman con las limitaciones de su circunstancia. La biografía de Usigli ofrece claves interpretativas que podrían servir para explicar la visión desolada y triste, de desasosiego existencial que comunican esos personajes. Una zigzagueante e incierta carrera profesional, que lo llevó de la docencia y el activismo cultural a la diplomacia, sumados a dos matrimonios que no terminaron bien, a un temperamento conflictivo y a una vida bohemia que transcurrió en varios países, son factores que pueden servir para explicar en parte las ansias insatisfechas, el desaliento y la inquietud que exhiben algunos de sus personajes.

Sandra Cypess demostró que la influencia francesa en el teatro mexicano de esa época existió en la obra de autores como Villaurrutia y otros, pero no impidió ni negó la posibilidad de la originalidad.⁸ Es válido argüir que algo similar ocurre en el caso de la «comedia francesa» de Usigli. Aunque parece que *4 chemins 4* se inspiró en una obra de Lenormand —como comentaremos más adelante—, igualmente podemos afirmar que esta pieza de Usigli, por lo que dice de su autor y su época, por sus temas y por sus características estructurales, es más una demostración de talento individual que el resultado de influencias literarias. Es verdad, *4 chemins 4* es una comedia escrita en francés, ubicada en Francia, con personajes franceses, pero exhibe un estilo indiscutiblemente usigliano. Está estructurada en cuatro escenas lo que constituye una novedad que contradice la convención dramática del acto único o de los tres actos, tan en boga en ese momento. El diálogo ágil y ameno, la nota humorística, la discusión de temas profundos en un lenguaje y un tono accesible, la construcción de personajes femeninos de temperamento fuerte son todos atributos propios del estilo usigliano —en ocasiones ecos de los modelos franceses.

Independiente de lo dicho sobre su originalidad, hay que admitir que el linaje intelectual de *4 chemins 4* es incuestionablemente europeo. Ávido y ecléctico lector de autores ingleses y franceses, a los 23 años, Usigli ya ha empezado a traducir literatura inglesa y francesa. Conoce también a Shakespeare, a los grandes novelistas y dramaturgos franceses y a los clásicos griegos. Su educación literaria, aunque informal, le pone en contacto con la mejor literatura y el arte de occidente y esto se ve claramente reflejado

⁸ Sandra M. Cypess, «The Influence of the French Theatre in the Plays of Xavier Villaurrutia», *Latin American Theatre Review*, 3/1 (Fall 1969) pp. 9-15.

en *4 chemins 4*. Los temas tratados en la comedia, por su extenso registro y complejidad, reflejan tanto el carácter ecléctico de sus lecturas como la ambiciosa amplitud de su proyecto creativo.

La trama de *4 chemins 4* es relativamente simple y libre de complicaciones estructurales o temáticas. Usigli retrata a un compositor que busca una realidad inalcanzable fuera de las contingencias de su vida doméstica; dibuja, además, a una mujer inconforme y mal entendida que se aventura por la ruta peligrosa de la bohemia y la vida nocturna. Entre los temas principales se pueden señalar: la búsqueda de la verdad a través de la creación y la expresión artística, la experiencia vivida como fuente de la inspiración, el dolor humano como base de la creación artística, la búsqueda de la belleza a través del sufrimiento, la problemática de la vida conyugal, la infidelidad matrimonial, y la bohemia estudiantil. El título, *4 chemins 4*, enigmáticamente alude a las opciones vivenciales y existenciales enfrentadas por Alice, la esposa de Georges, el personaje central. Schmidhuber identifica esas opciones señalando que « [...] los cuatro caminos son el matrimonio, la aceptación de un posible amante, la vida frívola o el suicidio».⁹

En su diseño y estructura, *4 chemins 4* no se aleja mucho de las formas y técnicas dramáticas utilizadas por otros jóvenes dramaturgos en ese momento en México. Sin embargo, se perciben ya intenciones innovadoras. Con precoz destreza e imaginación Usigli construye una estructura dramática interesante y variada, en la que los personajes enfrentan problemas rutinarios o discuten temas abstractos según sean las exigencias de la trama. Hay observaciones puntuales sobre el periodismo, la literatura, la escultura, la música clásica, el jazz, la moda; también hay referencias ocasionales al dolor, la luna de miel y el adulterio. El lenguaje de las acotaciones y de los diálogos es refrescantemente accesible. El estilo conversacional de los diálogos deja paso a veces a imágenes de cierto lirismo. En realidad, estos arranques líricos son ocasionales y poco numerosos. La totalidad del texto se caracteriza por un lenguaje y un tono relativamente común. Algunas de las conversaciones y los diálogos adolecen de cierta rigidez y artificialidad. Pero todo esto no debe extrañar ya que es característico de la alta comedia social de la época. En la pintura que hace del mundillo social y artístico de

⁹ Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Apología de Rodolfo Usigli. Las polaridades usiglianas*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2005, p. 61.

la Francia de la época, Usigli logra llevar al lector-espectador a un mundo imaginario cómodamente predecible y familiar.

Los personajes centrales son claramente diseñados e individualizados pero, tal como observa Dauster, Usigli introduce variantes en la construcción de los personajes secundarios.¹⁰ Se trata del uso de personajes no individualizados. Por ejemplo, en la acción intervienen tres estudiantes sin nombre —aunque se menciona el nombre de uno de ellos en el diálogo—; además, en la segunda escena dialogan los señores G, H y R y las señoras A, B, C, D, H y J. Este no es el único ejemplo de la voluntad innovadora que Usigli muestra en esta obra temprana. Hay también una referencia pasajera de orden pirandelliano y juegos de palabras. En estas tres instancias Usigli está experimentando con los recursos formales propios de la vanguardia y demostrando su familiaridad con las corrientes estéticas y las transformaciones artísticas que vienen del exterior. Igualmente revelador es el hecho de que él reconoce la singularidad de su gesto al escribir un texto literario en una lengua que no es la suya. Específicamente se refiere al ejemplo de Oscar Wilde y Gabriel D'Annunzio quienes habían hecho lo mismo. Sabe que su coetáneo Salvador Novo ha escrito *El tercer Fausto*, también en francés, obra teatral que apareció publicada en París, en 1934. En un siglo que nos dio ejemplos brillantes como los de Joseph Conrad, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Vladimir Nabokov y tantos otros que escribieron obras maestras en lenguas que no fueron la lengua propia, el caso de Usigli no parece tan novedoso o excepcional. De todos modos, por lo dicho anteriormente es obvio que la comedia en cuestión tuvo un significado y una relevancia especial en el desarrollo de su carrera como escritor.

Por las razones arriba enumeradas es obvio que *4 chemins 4* fue un paso importante en la evolución de una estética y una técnica dramática para el joven dramaturgo. Al escribir su «comedia en francés» y situarla en Francia, Usigli fue mucho más allá de lo que comúnmente se ha considerado un ejercicio escolar de composición dramática o simplemente una curiosidad bibliográfica. En un período intensamente nacionalista en la historia de México su identificación exclusiva con la cultura y la lengua francesas hizo que esta comedia corriera el riesgo de provocar asociaciones enojosas con

¹⁰ Frank N. Dauster, *Perfil generacional del teatro hispanoamericano (1894-1924)*. Chile, México, el Río de la Plata, Girol Books, Ottawa, 1993, p. 155.

el pasado. La decisión de escribirla en una lengua extranjera y situarla en otro país pareció también estar comunicando una antipatía implícita y un rechazo del proyecto cultural nacionalista posrevolucionario. Por las innovaciones que incluyó y por las lecciones que el joven escritor obviamente aprendió de esta valiosa experiencia creadora, sin embargo, es justo atribuirle la importancia que verdaderamente se merece.

II. Usigli y la dramaturgia francesa en escena en México entre 1911 y 1932

Si antes se ha hablado del interés y el gusto de Usigli por la cultura y la dramaturgia francesas, ahora, puede ser útil acercarnos a la vida teatral en los escenarios de la ciudad de México en los primeros treinta años del siglo XX y observar la presencia en ellos de la dramaturgia francesa para analizar algunos aspectos de las relaciones entre *4 chemins 4* y el teatro francés en escena en el México de fines de los años veinte y principios de los treinta. La revisión de esa especie de «cartelera teatral» elaborada con puntualidad por David N. Arce para la tercera edición de la *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)* de Enrique de Olavarría y Ferrari, y que abarca de 1911 a 1961, puede servirnos de guía.¹¹ Si bien es cierto, como se ha dicho en numerosas ocasiones, que la principal influencia dramaturgía en México, en este periodo, fue la española, y que el teatro español, particularmente el contemporáneo, era el preferido del repertorio de las compañías teatrales,¹²

¹¹ David N. Arce, «Nómina de los teatros capitalinos y de las obras o espectáculos en ellos ofrecidos desde octubre de 1911 hasta el 30 de junio de 1961», Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, t. VI, prólogo de Salvador Novo, 3ª. ed., Porrúa, México, 1961 (1ª. ed. 1880-1884; 2ª. ed. 1895), pp. 3381 - 3680. Hacia 1961, David N. Arce era Subdirector de la Biblioteca Nacional; entre 1932 y 1933 participó como actor en las tres primeras temporadas del Teatro de Orientación, véase *Celestino Gorostiza. Una vida para el teatro*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2004, pp. 173-174.

¹² Véase la «Nómina...» de Arce, y Francisco Monterde, «Introducción», *Teatro mexicano del siglo XX. I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980 (1ª. reimpr. de la 1ª. ed. 1956) pp. ix-xxviii.

para actores y compañías, la segunda fuente de obras dramáticas para la escena, en orden de importancia, fue la del teatro francés.

Para confirmarlo sólo basta detenerse en la «nómina» de Arce. Entre 1911 y 1932 —año, este último, que elegimos como cierre de esta revisión con base en la declaración de Usigli de ser la fecha en que concluye *4 chemins 4*—, en la ciudad de México se representaron alrededor de 200 títulos de obras dramáticas de aproximadamente 70 autores franceses,¹³ número de representaciones que aumenta significativamente al multiplicar el número mencionado de títulos por el número de representaciones de cada una de ellas. Por supuesto, se encuentran piezas que se representaron una o dos veces y otras que, año tras año se llevaban a la escena varias veces al año durante el periodo que examinamos. Entre los autores más populares, por la diversidad de obras de su autoría que se vieron en México, están Henri Bataille, Tristán Bernard, Henri Bernstein, Robert de Flers y Gaston Arman de Caillavet —conocidos como Flers y Caillavet—, Alfred Hennequin y Victorien Sardou; y entre las obras de las cuales se consigna una mayor

¹³ Entre otros: Jean Aicard (1848 - 1921); Denys Amiel (1884 - 1977); Paul Armont, (1874 - 1943); Louis Artus (1870 - 1960); Henry Bataille (1872 - 1922); Tristan Bernard (1866 -1947); Henry Bernstein (1876 - 1953); Georges Berr (1867 -1942); Pierre Berton (1842 -1912); André Birabeau (1890-1974); Alexandre Bisson (1848 - 1912); Édouard Bourdet (1887 - 1945); Paul Bourget (1852-1935); Eugène Brieux (1858 - 1932); Gaston Arman de Caillavet (1869 - 1915); Alfred Capus (1858 - 1922); Jules Claretie (1840 -1913); Colette (1873 - 1954); Romain Coolus (1868 - 1952); Georges Courteline (1858 - 1929); Francis de Croisset (1877 - 1937); François de Curel (1854 - 1928); Alphonse Daudet (1840 -1897); Pierre Decourcelle (1856 - 1926); Jacques Deval (1890 - 1972); Maurice Donnay (1859 - 1945); Alexandre Dumas, hijo (1824 - 1895); Alexandre Dumas, padre (1802 - 1870); Claude Farrère (1876 - 1957); Octave Feuillet (1821 - 1890); Paul Feval (1817 - 1887); Georges Feydeau (1862 - 1921); Robert de Flers (1872 - 1927); Pierre Frondaie (1884 - 1948); Simon Gantillon (1891 - 1961); Paul Gavault (1867-1951); Paul Géraldy (1885 - 1983); Marcel Gerbidon (1868 - 1933); Henry de Gorsse (1868 - 1936); Sacha Guitry (1885 - 1957); Ludovic Halévy (1834 - 1908); Alfred Hennequin (1842 - 1887); Paul Hervieu (1857 - 1915); Victor Hugo (1802 - 1885); Henry Kistemaekers (1872- 1938); Henri Lavedan (1859 - 1940); Maurice Leblanc (1864 - 1941); Henri-René Lenormand (1882 - 1951); Gastón Leroux (1868 -1927); Pierre Louÿs (1870 - 1925); Léopold Marchand (1891 - 1952); Claude Roger-Marx (1888 - 1977); Henri Meilhac (1831 - 1897); Mélesville (1787 - 1865); Charles Méré (1883 - 1970); Max Nordau (1849 - 1923); Georges Ohnet (1848 - 1918); Marcel Pagnol (1895 - 1974); Édouard Pailleron (1834 - 1899); Marcel Prévost (1862 - 1941); Jean Richepin (1849 - 1926); Jules Romains (1885 - 1972); Edmond Rostand (1868 - 1918); Victorien Sardou (1831 - 1908); Jean Sarment (1897 - 1976); Alfred Savoir (1883 - 1934); Louis Verneuil (1893 - 1952); Charles Vildrac (1882 - 1971); Pierre Wolff (1865 - 1944).

cantidad de representaciones, quizá debido al gusto del público, así como a la oportunidad de lucimiento de los actores en ciertos papeles, están: *La mujer desnuda* y *La virgen loca* de Henri Bataille; *Zaza* de Pierre Berton; *La mujer X* de Alexandre Bisson; *El adversario* de Alfred Capus; *La dama de las camelias* de Alexandre Dumas, hijo; *El jorobado o Enrique de Lagardere* adaptación teatral de la novela del mismo nombre de Paul Feval, *El asno de Buridán* y *Primerose* de Flers y Caillavet, *Frou Frou* de Henri Meilhac y Ludovic Halevy, *Felipe Derblay* y *El herrero* de Georges Ohnet, *Divorcié- monos*, *Fedora* y *Tosca* de Victorien Sardou y *Los fantoches* de Pierre Wolff.

Los autores y obras arriba mencionados eran no sólo representados por las compañías mexicanas. En el periodo que va de 1911 a 1932, llegaron a México las compañías de actores y actrices de la fama de Margarita Xirgu,¹⁴ Camila Quiroga,¹⁵ Giovanni Grasso y Mimí Aguglia,¹⁶ y Gabrielle Dorziat¹⁷, entre otras, y dentro de su repertorio incluían algunas de las obras más exitosas de Sardou, Bisson, Dumas, Bernstein, Flers y Caillavet, Berton, Wolff, Nordau, Armont y Gerbidon, Bataille, Gavault, por mencionar a algunos dramaturgos franceses. Las compañías de teatro mexicanas, la de Fernando Soler (1896 - 1979); la de Virginia Fábregas (1871 - 1950), la de María Tereza Montoya (¿1900? - 1970), la de Alfredo Gómez de la Vega (¿1897? - 1958), lograron notorios triunfos con *Fedora* y *Madame San-Gêne* de Sardou, *Topacio* y *Jazz* de Pagnol, *La mujer X*, *La dama de las camelias*, *Zaza*, *La mujer desnuda*.

Para el hombre de teatro que fue Usigli —quien también se probó como actor, director de escena y empresario—, la vida en la escena, era, por supuesto, tan importante como la dramaturgia. Evidentemente, presencia insustituible en la escena eran los actores y Usigli tenía sus preferencias. En 1970, Usigli escribe un texto en homenaje a María Tereza Montoya, con motivo de la muerte de la actriz, y señala, a propósito de la idea de un

¹⁴ Actriz española (1888 - 1969), hizo una temporada en México en el Teatro Arbeu en abril y mayo de 1922.

¹⁵ Actriz argentina (1893 - 1948), representó en México con su compañía de enero a marzo de 1922, y de enero a marzo de 1923, en el Teatro Arbeu.

¹⁶ Giovanni Grasso (1888 - 1963) y Mimí Aguglia (1884 - 1970), actores italianos, hicieron temporada en el Teatro Arbeu de julio a septiembre de 1922.

¹⁷ Actriz francesa (1880 - 1979) estuvo en México con su compañía de marzo a mayo de 1926 en el Teatro Arbeu.

museo de los «artistas interpretativos», las estatuas de los actores que deberían estar ahí: Dora Vila (1897 - 1925); Virginia Fábregas, Felipe Montoya (1901 - 1955); Prudencia Griffel (¿1879? - 1970); Andrés Soler (¿1898? - 1969);¹⁸ Alfredo Gómez de la Vega y María Tereza Montoya.¹⁹ Por la atención y la admiración que le merecen en sus escritos y sus obras, entre los artistas más relevantes para Usigli, están Virginia Fábregas, María Tereza Montoya y Alfredo Gómez de la Vega, actores estos que se dedicaron fundamentalmente al teatro, con muy escasas intervenciones en el cine, y a quienes también, en algún momento, y por la estimación de su arte, llamó la atención para cuidar el arte del actor.²⁰

En 1932, como se ha dicho, año de conclusión de *4 chemins 4* y de edición de *México en el teatro*, Usigli declara que «El verdadero siglo XX del teatro en México principia en Virginia Fábregas», quien «Es la primera intérprete con visión, no ya de lo que era el teatro, sino de lo que sería más adelante, y así, es ella la primera actriz moderna de México»,²¹ y añade:

Las obras francesas que, en proporción, habían ocupado en México un lugar semejante al del teatro mexicano, son las que la señalan el camino moderno que seguirán nuestras literaturas [...] Es ella quien hace necesario para el público el teatro francés con todas sus cualidades y todos sus defectos y Francia, al otorgarle las Palmas Académicas en 1908, pagó una deuda nacional²²

¹⁸ El texto dice lo siguiente: «[...] Andrés Soler, cuya inolvidable actuación en *Jazz*, de Marcel Pagnol, le dio un sitio eminente [...]» (*María Tereza Montoya. Réquiem por una trágica*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1995, 17). Aunque es posible, por supuesto, que Usigli se refiera, como dice el texto, a Andrés Soler, no encontramos datos sobre el trabajo de este actor en *Jazz*, pero sí de Fernando Soler en dicha obra, véase Alfredo Cerda Muños, *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2002, ficha de la obra *Jazz* incluida en el disco compacto anexo al libro con el número 784.3.

¹⁹ *María Tereza Montoya...*, *ib.*

²⁰ Véanse, por ejemplo, sus reflexiones sobre el trabajo de María Tereza Montoya en Rodolfo Usigli, *Teatro completo. V*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 338-343.

²¹ Rodolfo Usigli, *México en el teatro*, Imprenta Mundial, México, 1932, p. 109.

²² *Ib.*, pp. 109-110. Las «Palmas Académicas» son un reconocimiento de la República Francesa: «Aujourd'hui, cette distinction honore certains membres de la communauté éducative, enseignants ou non. Les modalités de son attribution ont été étendues, en 1866, à des personnes non enseignantes ayant rendu des services éminents à l'Éducation nationale, et elle peut, également, être accordée aux étrangers, et aux Français résidant à l'étranger, contribuant,

de modo que «Nada fuera de ella constituye en México una lección teatral».²³ «Para Virginia Fábregas, que no pudo ya representarla» es la dedicatoria de *La función de despedida* (1949), obra que Usigli escribió especialmente para el retiro de la escena de la actriz.²⁴ La Fábregas, murió en 1950, y la obra se estrenó en abril de 1953, con María Tereza Montoya en el papel de Verónica Muro, la protagonista de la comedia.²⁵

María Tereza Montoya fue otra de las actrices veneradas por Usigli, y quien con su compañía, en 1937, dice la actriz: «Estrené “Medio tono” [1937], primera obra de Rodolfo Usigli en que se daba a conocer al público»,²⁶ en este caso habría que matizar: obra con que Usigli se daba a conocer al público de la ciudad de México. Dice Usigli:

Debo a Antonio Mediz Bolio el estreno en el Palacio de Bellas Artes por la compañía de María Tereza Montoya y Ricardo Mondragón, de *Medio tono*, mi primera comedia representada en la capital. Más adelante [María Tereza Montoya] haría *El niño y la niebla*, escrita expresamente para ella, pero que por uno de esos alejamientos no deliberados en cuyos detalles no cabe entrar, echó en el olvido y sólo interpretó después del éxito del Teatro del Caracol. El papel de Marta era sin duda más a su gran medida que el papel de Gabriela en *Medio tono*, y el éxito de la actriz, fue tanto más sonoro cuanto que se trataba de un reprise y de una obra ya vista por el público de México. / Más tarde, muerta Virginia Fábregas, quiso María Tereza rendirle un homenaje interpretando *La función de despedida*, pero entre todas mis obras, la que tuvo siempre mayor atracción para ella fue *Corona de sombras* (sic), y con ella estrenó el teatro que lleva su nombre en la ciudad de Monterrey y que tan larga y denodada batalla le costó obtener. Nunca olvidaré la función inaugural.²⁷

activement, à l'expansion de la culture française dans le monde» http://fr.wikipedia.org/wiki/Ordre_des_Palmes_acad%C3%A9miques [Consultada el 18 de diciembre de 2010].

²³ Usigli, *México...*, pp. 111.

²⁴ Rodolfo Usigli, *Teatro completo. II*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979 (1ª. reimpr. de la 1ª. ed. 1966) p. 256.

²⁵ Usigli, *Teatro completo. III*, pp. 648-649.

²⁶ María Tereza Montoya, *El teatro en mi vida*, Ediciones Botas, México, 1956, p. 144.

²⁷ Rodolfo Usigli, «Una imagen», *María Tereza Montoya. Réquiem por una trágica*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1995, pp. 14-15.

Un año antes, en 1936, Fernando Soler, en Guadalajara, había estrenado, en el Teatro Degollado, *Estado de secreto* (1935).²⁸ El estreno de *Medio tono* en la capital y en el Palacio de Bellas Artes, entonces, y quizá todavía hoy, el teatro más importante del país, a cargo de la compañía de una de las actrices más renombradas de México, era un asunto de enorme valor para Usigli, y para la dramaturgia mexicana. Para María Tereza Montoya, pues, Usigli escribió *El niño y la niebla* (1936) pieza que

Estuvo a punto de salir de la sombra a raíz del estreno, en 1937, de *Medio tono*; pero, por circunstancias anejas a esa única, paradójica vegetación del teatro comercial de México que es la inercia, nunca llegó a ser leída a la actriz para quien en rigor, fue concebida.²⁹

Montoya, como antes Fábregas, también recibió de la República Francesa las Palmas Académicas, en 1951, por los servicios ofrecidos a la difusión de la cultura francesa, hecho sobre el cual, la actriz expresa al final de su autobiografía: «Cuántas veces había yo pensado: “[sic] Si algún día me concedieran las Palmas Académicas, como a la señora Fábregas... ¡Qué feliz sería!... Y ya las tenía. Ya eran mías... ¡Qué felicidad!...».³⁰

Alfredo Gómez de la Vega —actor teatral de gran prestigio en México entre 1930 y hasta su muerte, ocurrida en 1958—, formó, al lado de María Tereza Montoya, una «Compañía Dramática del Palacio de Bellas Artes» para la inauguración del Teatro del Palacio de Bellas Artes, el 29 de septiembre de 1934, con *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, y en la temporada de estreno del teatro se incluyó, entre otras, *El simún* [*Le Simoun*, 1920] obra de Henri-René Lenormand.³¹ Gómez de la Vega dirigió y fue el protagonista del estreno en México de *El gesticulador*, pieza que le dedicó Usigli por «[...] tan noble proyección escénica y por tan humana calidad [que] supo dar a la figura de César Rubio».³² El actor estrenó también *Un día de estos...* de Usigli en 1954, sobre quien escribe Usigli a propósito del

²⁸ Cerda Muños, *La actividad escénica...*, referencia 882.3.

²⁹ Usigli, *Teatro completo*. III, p. 434.

³⁰ Montoya, *El teatro en mi vida*, p. 329.

³¹ Jovita Millán, *70 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2004, p. 31.

³² Usigli, *Teatro completo*. I, p. 727.

actor en esta obra: «Exigente, exacto, fanático, impecable, extraordinario, son los adjetivos que convienen al trabajo de Alfredo Gómez de la Vega en la presentación de *Un día de éstos...*»³³ Entre 1930 y 1932, Gómez de la Vega trabajó en *Topacio* de Pagnol, obra con la que obtuvo gran éxito, y con su compañía llevó a escena obras de Bourdet, Wolff y Duvernois, Birabeau, Sarment y Gantillon, entre otros.

Con sólo observar el repertorio de estos tres actores sería posible darse cuenta de la popularidad en escena del teatro francés en México. Para los dramaturgos, particularmente los jóvenes dramaturgos que buscaban la renovación de la escena mexicana de aquel momento: Usigli, Villaurrutia, Gorostiza, Novo, el conocimiento del teatro francés no provenía en exclusiva de sus lecturas, sino también de su enfrentamiento con el hecho vivo de la representación de las comedias francesas, de su impacto en el público, de la crítica que sobre ellas ejercían, de sus traducciones.³⁴ Las fuentes del aprendizaje se multiplicaban: la lectura de los clásicos del teatro francés, la lectura de las obras de los jóvenes dramaturgos de la vanguardia francesa y la experimentación, la puesta en escena de las obras de sus contemporáneos de «boulevard» parisino en los teatros de la capital.

En el caso de Usigli hay que hacer notar el interés, desde el arranque de su carrera, en que sus obras fueran montadas por compañías profesionales, a diferencia de algunos otros de sus compañeros de generación. Al hacerlo, Usigli parece alejarse de las búsquedas del «teatro experimental» -nombre con el que, más tarde, denominaría Celestino Gorostiza a los movimientos

³³ Usigli, *Teatro completo. III*, p. 771. Véase también la admiración de Usigli por Alfredo Gómez de la Vega, el actor y el amigo, en Rodolfo Usigli y Mauricio Magdaleno, *Homenaje a Alfredo Gómez de la Vega*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1959.

³⁴ Véanse las críticas a las puestas en escena en la revista *El Espectador*. En un apartado titulado «Traducciones de teatro de arte hechas en México» de esta revista, se incluyen: *Simili* de Claude Roger Marx; *Los casados de la Torre Eiffel* de Jean Cocteau; ¿*Quiere usted jugar conmigo?* de Marcel Achard; *El tiempo es sueño* y *A la sombra del mal* de Henri René Lenormand; *Knock o el triunfo de la medicina* y *Amadeo y los señores en fila* de Jules Romains; *Maya* de Simon Gantillon; *El peregrino* de Charles Vildrac. Entre los traductores-dramaturgos están Celestino Gorostiza y Xavier Villaurrutia. *El Espectador [Una revista mexicana de 1930]*, pról. y selección de Antonio Magaña-Esquivel, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1969, p. 83.

que renovaron el quehacer teatral en México.³⁵ Las compañías profesionales, no trabajaban para formar un público emergente para el teatro, ni necesariamente para renovar sus expectativas estéticas e intelectuales, su labor se dirigía a un público «cautivo» de un quehacer teatral tradicional ejecutado por actores de larga trayectoria y reconocimiento popular, con obras de éxito probado que podían sacudir sus emociones, moralizar, hacerlos reír, dentro de formas dramáticas convencionales.³⁶ No parece atrevido decir —y nos basamos ahora, entre otros textos en los datos de sus primeras puestas en escena— que, para Usigli, la renovación y la «verdadera» vida artística del teatro mexicano era, «también», por supuesto —y en primer lugar— tarea de los profesionales de la escena a quienes, quizá, habría que reeducar.³⁷ Había que escribir entonces dentro de líneas dramáticas capaces de atraer a compañías teatrales, a actores profesionales, a un público numeroso. El dramaturgo podía, y probablemente debía, conceder, sin traicionarse, para contribuir en la formación de un nuevo teatro, de actores y dramaturgos más profesionales, de un público más exigente.

Al incluir Usigli *4 chemins 4* en el primer tomo de su teatro completo realiza un acto de honestidad para consigo mismo y para con sus lectores «[...] para pagar una deuda de agradecimiento, para declarar que una comedia a la francesa escrita en francés me salvó para siempre de escribir comedias francesas en español».³⁸ ¿A qué se refiere Usigli, con las ideas de «comedias francesas», «teatro a tientas», «Teatro-que-no-debe-hacerse, o el teatro que, si se hace, debe sufrir el castigo que sufren los ángeles de la curiosidad y la premura» plasmadas en su texto «Tres comedias y una pieza a tientas» concluido en México en julio de 1951 y revisado en Oslo en 1963,³⁹ con motivo de su decisión de que formara parte de la edición de su obra completa? En 1961, el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes organizó la segunda edición de un ciclo de conferencias llamado «El trato con escritores», al que Usigli fue invitado. En su charla, al hablar

³⁵ Celestino Gorostiza, «Introducción», *Teatro mexicano del siglo XX. III*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 (1ª. reimpr. de la 1ª. ed. 1956) p. vii.

³⁶ Resulta atractivo acercarse a la visión de los modos de trabajo de estas compañías expuestos por Usigli en *Vacaciones I* y *Vacaciones II*.

³⁷ Usigli, *Teatro completo*. V, pp. 321-325 y 338-343.

³⁸ Usigli, *Teatro completo*. III, p. 293.

³⁹ *Ib.*, p. 297.

de sus relaciones con escritores hacia principios de los años treinta, declara: «Yo no había escrito para entonces más que una comedia irrepresentable, *El apóstol*, otra en un acto: *Falso drama*, e iniciado mi primera farsa: *La última puerta*, que siguen todas en plena virginidad... escénica».⁴⁰ Ni una palabra sobre la «comedia francesa» de su juventud —*Voces...* apareció en 1967— y que decide publicar en 1963, dispuesto a sufrir el castigo por su impaciencia por probarse como autor dramático.

Si como antes hemos señalado, según sus propias declaraciones, entre 1928 y 1932 Usigli hablaba francés, había leído a los clásicos y a los modernos franceses en francés, seguramente, también había visto bastante teatro francés en los teatros de la capital, es posible que hasta hubiera actuado en más de una de aquellas obras.⁴¹ El teatro francés en México del que arriba hemos hablado es, en un alto porcentaje, el «teatro de boulevard» parisino, manifestación teatral sobre la cual, desde el punto vista de un «teatro de arte» pesaban, y pesan, tantos prejuicios. Para Michel Corvin definir el «teatro de boulevard» como

[...] un théâtre de divertissement joué dans la vingtaine de théâtres situés sur les boulevards ou dans leur voisinage est un critère par trop superficiel et secondaire [...] Parisien, le Boulevard l'est par plus d'un trait, certes, mais sans que cette localisation permette de cerner une identité esthétique.⁴²

Con el fin de comprender el teatro de boulevard, Corvin divide su estética en dos grandes vertientes: «[...] celui du divertissement avec lequel on a trop tendance à le confondre et un second, occupé par tout un pan du théâtre

⁴⁰ «Rodolfo Usigli», *El trato con escritores (segunda serie)*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1966, p. 172.

⁴¹ De hecho lo hizo. Usigli habla brevemente de su encuentro con Tristan Bernard y dice: «Mientras hablábamos y cada frase era repetida como un voltear de campana, o como un disco, hasta llegar al viejo comediógrafo, yo pensaba, con la garganta cerrada, en su tradicional ingenio parisién, en la anécdota del café *Les Deux Magots* y en tantas otras; en *L'Anglais tel qu'on le parle*, en la que actué de estudiante, y en todas sus brillantes y ligeras comedias», Usigli, *Conversaciones...*, p. 24.

⁴² Michel Corvin, «Le Boulevard en question», Jacqueline de Jomaron (ed.) *Le théâtre en France*, Armand Colin Éditeur, Paris, 1992, pp. 845-846.

sérieux issu de la tradition de l'analyse psychologique "à la française"⁴³, y explica:

Il n'y a pas de différence de nature entre les deux formes du Boulevard: l'une et l'autre recourent aux moyens de la rhétorique (insistance expressive, redondance, concentration des effets, symétries et oppositions), l'un, pour provoquer l'émotion par l'emphase et le pathos et l'autre pour emporter la conviction par le rire. Des deux côtés on a affaire à une littérature démonstrative qui ne saurait se satisfaire d'une simple intrigue, qu'elle soit plaisante ou dramatique. Encore que le théâtre d'intrigue soit la tentation du Boulevard gai comme le mélodrame est la tentation du Boulevard sérieux. Mais le naturalisme, dont l'influence sourde ou directe a marqué tous les écrivains nés à la littérature avant 1900, sert d'antidote au mélodrame comme au vaudeville. Aussi le Boulevard ne saurait-il être qu'une forme hybride dont le territoire mal délimité a l'avantage d'accueillir aussi bien la comédie (de mœurs, légère, satirique ou de caractère) que le drame (social et psychologique). Leurs caractéristiques communes, malgré les différences de ton, sont thématiques d'abord: le Boulevard ne s'intéresse aux hommes que sous l'angle de leur vie privée; le domaine exploité est celui de l'amour, du couple, de la famille, soit du social quotidien. Le particulier seul mobilise le Boulevard, mais le particulier à l'usage du plus grand nombre. Là réside le didactisme: dans un constant désir de tirer de l'anecdote une perspective d'ensemble sur l'état de la société ou des leçons de conduite pour la vie de tout chacun. Attitude doublement paradoxale puisque à première vue le Boulevard comique ne songe qu'à faire rire et le Boulevard sérieux qu'à présenter des études de cas, intéressants à proportion de leur caractère exceptionnel.⁴⁴

No obstante las ambiciones poéticas de Usigli en su periodo de los veinte años (al término de *4 chemins 4* tendría alrededor de 27 años) y los indudables méritos de sus primeras obras dramáticas, no es difícil, ni extraordinario, ni mucho menos vergonzoso, encontrar en ellas elementos del «boulevard parisino», que era además una manifestación del teatro moderno, del país de donde brotaba la fuente de la cultura, y del cual muchas de sus piezas fueron admiradas por los incipientes dramaturgos: Villaurrutia, Gorostiza, Usigli.

⁴³ *Ib.*, p. 846.

⁴⁴ *Ib.*

Sin duda estos jóvenes identificaban el divertimento barato del boulevard, pero dentro de las mismas vertientes del boulevard se encontraban dramaturgos, directores de escena, actores que merecían su respeto y se prestaban como modelos de creación. En los primeros treinta años del siglo XX, dentro del boulevard se encuentran dramaturgos que a pesar de haber sido representados en los teatros del famoso «Boulevard du Crime» su inserción como «estereotipos del género» no es sencilla, y entre los más importantes destacan precisamente aquellos que trataron con eficacia dramática y teatral temas audaces e innovadores para su momento: Capus, Hervieu, Porto-Riche, de Curel, Bernstein⁴⁵ y, particularmente, en los casos de Brioux y Bataille se encuentra la intención:

[...] d'aller au devant des goûts du public, ensuite et surtout parce que leur ambition est de provoquer un débat d'idées, non un plaisir esthétique, sur des problèmes sociaux ou moraux de première importance. Leur théâtre est investi d'une haute fonction éducative et agit comme un révélateur des hypocrisies et des abus. Leur commun propos est de dénoncer la condition de la femme dans ses rapports à l'amour, à l'argent, à la famille, au travail. Féministes et pessimistes, ils soulignent tout ce qui favorise et surtout contrarie la naissance, pour la femme, d'une existence autonome, libérée des contraintes imposées par les mâles.⁴⁶

Al observar las tres primeras obras de Usigli, de acuerdo con el orden cronológico que él les otorga, *El apóstol* (1931), *Falso drama* (1932), *4 chemins 4* (1932) los temas y su tratamiento, los personajes —particularmente los femeninos—, los recursos, revelan aspectos que no están lejos de algunos de los elementos de las dos vertientes del boulevard: el «serio» y el «de diversión», según propone Corvin.

El apóstol es una «comedia en tres actos» de intenso juego retórico en donde se plantea un conflicto de orden moral: la necesidad, o no, de la fe como actitud ante uno mismo y ante los otros en busca de la dignificación del individuo y su razón de ser y vivir en el mundo. La convicción en la fe y su trabajo en ella, cuando es honesta, hace vergonzosas y ridículas las diferencias sociales aunque, por supuesto, no las elimina, ni el tener

⁴⁵ *Ib.*, p. 850.

⁴⁶ *Ib.*

una fe, o creer que se debe tener, es algo que interese a todos. La comedia se desarrolla entre sujetos de elevada posición económica y cultural, entre quienes, sin saberlo se «cuela» Enrique, «el apóstol», quien está muy lejos de las condiciones de vida material del resto de los personajes y tampoco parece desearlas. Enrique asiste a la reunión, invitado por Diana quien como el resto de los invitados ignora el nivel social de Enrique, o le atribuye, por su aspecto, el que no le corresponde, goza de su compañía y, después de enterarse de la situación social y económica de Enrique, se convence de que lo ama, una vez que la fuerza del espíritu de Enrique —subrayada por el poder de la naturaleza que se manifiesta en un temblor de tierra— le revela su posibilidad de amar sin disfraces.

La revelación en Diana, sin embargo, no es suficiente para Enrique, quien la abandona convencido de que la distancia social acabará, en ella, por imponerse sobre la fe que apenas germina. Para el resto de los personajes, la palabra de Enrique —o el temblor que parece invocar— siembran inquietudes y descubrimientos a favor o en contra de sus propios defectos o virtudes, y la idea de la fe.

El personaje de Diana, la protagonista, es inusitado en la galería de personajes femeninos del teatro que se escribe en el México de principios de los años treinta. Diana es una mujer joven, soltera, bella, culta, segura de sí misma, de excelente posición económica y social, artista: canta y toca el piano. La didascalia la describe de la siguiente manera «Veinticuatro años. Alta, pero frágil. Blanca, de cabellos negros. Es la amazona moderna, la virgen fuerte. En ella la audacia es valor, la impertinencia, orgullo».⁴⁷ Casi el ejemplo vivo de una diosa —quizá la cazadora del mismo nombre en la mitología romana—, cuya estatua adorna el salón fumador de su casa de campo, uno de los tres salones de la opulenta mansión campestre en donde tiene lugar la comedia. Diana es un ejemplo de mujer que por su libertad, podría inquietar las buenas conciencias: podría ser, no lo es, por su apariencia y modo de vida, una especie de cortesana a la Margarita Gautier (¿vive sola?, ¿tiene familia?, ¿de dónde procede su bienestar económico?) que en su lejana casa de campo —en donde sólo recibe a hombres en la reunión que ha organizado—, a la que se llega por un tortuoso camino, se convence de que ama, de que puede hacerlo, a pesar de una de sus declaraciones iniciales en

⁴⁷ Usigli, *Teatro completo*. I, p. 13.

donde con arrogancia y desenfado le dice a Leonor —quien se ha empeñado en ir a una reunión a la que Diana sólo ha invitado a hombres, para que le indique « [...] cómo se caza un marido. ¿Quiere usted enseñarme?»—:

Las únicas mujeres que poseemos por completo la ciencia de cazar hombres somos aquellas que no nos casamos. No le ocultaré a usted, sin embargo, que es más fácil coleccionar hombres, como hago yo, que adquirir uno sólo. [...] Mi casa atrae a los hombres, Leonor, porque en ella no se les pregunta nunca por su estado de salud, ni por su trabajo, ni por sus ambiciones. Ni por lo que han hecho, ni por lo que quieren hacer, ni por nada.⁴⁸

El amor de Diana, aunque es correspondido, sufre el rechazo del amado por la imposibilidad que él tiene de ofrecerle la vida a que ella está acostumbrada, a la que ella aparentemente está dispuesta a renunciar, lo que plantea el conflicto entre el poder económico, los problemas que surgen de la diferencia de clases y la necesidad humana del amor y la vida espiritual.

La obra enfatiza, a nivel del discurso de los personajes, el gusto por los malabares retóricos en boca de casi todos, y en donde cada frase de cada uno de ellos quiere ser más ingeniosa y profunda que la otra. La obra se sucede con ritmo y agilidad, y su atmósfera no debe estar lejos del ambiente y conversaciones de las reuniones de artistas, intelectuales y «socialités» a las que el joven Usigli solía asistir. El refinado lujo, la posición social de los personajes, los asuntos de las conversaciones, el tema moral que inquieta a Enrique y la necesidad de comunicarlo —quizá con la intención de concientizar a un grupo social que aunque inteligente, no deja de estar matizado con rasgos de superficialidad—, la imagen de una mujer que sobrepasa los límites de las funciones sociales y de pensamiento convencionales de la sociedad en la que se inscribe, abogando, sin enjuiciarla, por la «libertad» que se permite, serían aspectos que acercan *El apóstol* a ciertas tendencias ideológicas del «boulevard serio».

Si en su primer acercamiento al teatro, Usigli escribe una comedia en tres actos seria, inteligente y didáctica, en *Falso drama*, «comedieta en un acto» se relaja, juega, disfruta y se ejercita en uno de los temas del «vaudeville»: el adulterio y los estereotipos de las aprehensiones superficiales de las mujeres.

⁴⁸ Usigli, *ib.*, p. 21.

Si Diana, en *El apóstol*, puede ser un ejemplo «honesto» de libertad femenina, María Aurelia en *Falso drama*, vive prisionera de una doble moral: es la amante de Roberto amigo de Pedro, su marido, y está segura de que la llegada inesperada de Requena, sujeto que hace negocios con Pedro, a su casa en medio de una recepción, será para denunciar su infidelidad con Roberto. El diálogo chispeante, encantador, descubre los verdaderos intereses de María Aurelia que están muy por encima de la pasión sexual con Roberto: miedo a perder su posición económica y social. Rompe entonces con Roberto, a quien no le asusta la situación que le describe María Aurelia y le ofrece casarse con ella, propuesta que ella descarta. El desenlace es sorprendente y sonriente —juegos de la intriga, propios del género y el tono—, ¿castigo para la mojigata de María Aurelia? Requena es miope: ni la reconoció cuando la encontró en casa de Roberto, ni ahora que está frente a su marido. La breve obra, coherente, firme, completa, podría muy bien ser una escena o un acto de una más extensa comedia «de diversión».

Volvamos con las preguntas que hicimos más arriba: ¿A qué se refiere Usigli, con las ideas de «comedias francesas», «teatro a tientas», «Teatro-que-no-debe-hacerse, o el teatro que, si se hace, debe sufrir el castigo que sufren los ángeles de la curiosidad y la premura»? En el periodo en que Usigli concibe y escribe estas comedias —incluida *4 chemins 4* que veremos más adelante con mayor detalle—, el joven dramaturgo responde por supuesto a la necesidad de escribir un teatro moderno, bien hecho, poseedor de inteligencia, sabiduría y eficacia teatral capaz de obtener el reconocimiento de actores, público y crítica, tal como sucedía con muchos de los productos del repertorio del teatro francés en la escena mexicana que, como arriba hemos dicho, formaba parte de lo que hoy en conjunto, y en una generalización deficiente —como toda generalización— es cómodo agrupar como «teatro de boulevard». Usigli es capaz, por supuesto, de escribir este tipo de teatro, lo vemos en este grupo de tres obras, pero después de la «desafortunada» experiencia con la «comedia en francés» su teatro tendrá otra razón de ser: el «amor juvenil y sincero» lo devuelve, enfrenta y compromete con la «realidad diferenciada de un amor verdadero y maduro».⁴⁹ «Quizá, [...]» como él declara, «[...] si alguien me hubiera aconsejado a tiempo, me habría yo convertido en el autor predilecto del momento, habría hecho buen dinero

⁴⁹ Usigli, *ib.*, p. 293.

y no hubiera llegado a escribir ninguna de mis piezas existentes. Quizá no». ⁵⁰ Si el teatro daba ya un sentido a la vida de Usigli, el «fracaso» de su «comedia francesa» le abre los ojos a su razón personal por el teatro, lo inicia en la creación de un discurso propio, que además adivina como urgente en la formación del México presente en el que vive. De alguna manera el «teatro que no debió de haber hecho» lo llevó a hacer el teatro que estaba seguro que debía hacer. El castigo por el «atreimiento» de su «curiosidad» y su «premura», por sus «comedias francesas» y «a tientas» es, a la distancia —y él lo sabía cuando decide publicarlas— inocuo. No hay nada que reprobar en el curso de la vida de una dramaturgia honesta y comprometida que maduró y dio a México muchos de sus mejores frutos.

III. La «comedia francesa» en el diario personal de Usigli

En *Voces. Diario de trabajo [1932-1933]*, ⁵¹ Usigli decidió dar a conocer una parte de su diario personal: una serie de pensamientos, aforismos, reflexiones, poemas, fragmentos de poemas y de artículos, sucesos y anécdotas de su vida cotidiana —y de la de algunas de las personas que frecuentaba— escritos, bajo los estados de ánimo propios del transcurrir de los días, entre 1932 y 1933. Estos textos fueron expurgados, y algunas veces comentados por él mismo, para su publicación en 1967. El «diario» inicia formalmente el 1 de septiembre de 1932 y termina el 19 de diciembre de 1933, e incluye una breve sección «La alcancía» con textos de entre 1925 y 1930 y otra que titula «Los cabos sueltos» de escritos —algunas veces sin fecha exacta— elaborados entre 1933 y 1935.

Usigli, entonces (como quizá en muchos periodos más de su vida), armaba proyectos de creación dramática y literaria; se debatía con las dificultades de la vida cotidiana: encontrar un trabajo a su gusto, reducir los conflictos económicos; compartía sus inquietudes artísticas, y convivía con otros artistas y literatos, la mayor parte de ellos jóvenes como él; se relacionaba con el medio teatral; gozaba y sufría las vicisitudes del amor y las mujeres; y

⁵⁰ Usigli, *ib.*, pp. 285-286.

⁵¹ Rodolfo Usigli, *Voces. Diario de trabajo [1932-1933]*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1967.

pasó por una enfermedad que disminuyó sus actividades durante un corto periodo.

El «diario» coincide con el momento en que Usigli concluye y lee en público —quizá una primera versión— la «pieza» que después publicó con el título de *4 chemins 4*. En el «diario», Usigli la menciona —en general como la «comedia en francés»— por primera vez el 14 de octubre de 1932: «Necesito un título para mi comedia en francés»⁵² y se propone terminarla antes de que llegue el fin del año en curso; el 1 de noviembre escribe: «Me doy los dos meses que quedan del año para terminar esa comedia en francés, para adelantar *Sinfonía*, para trazar *La Conquistadora* y para reorganizarme».⁵³ Realizar estas tareas no eran las únicas actividades dramáticas que lo ocupaban en los últimos meses de 1932. Entre los planes de obras dramáticas cuyos títulos refiere en esa época están: «*Han Cerrado la Tarde* - tres escenas / *Crimen Pasional* - un acto / *Sinfonía* - cuatro actos / *La Conquistadora* - tres actos / *Epitalamio* - tres actos / *El Papel del Amante* - un acto / *La Gesta* - tres actos / *El Hombre Llega* - tres actos / [...] ¿*La Carta de Amor*? (en tres pliegos)»,⁵⁴ *La vida silenciosa de Juan Ruiz de Alarcón*, obra sobre la cual habla de algunos de los personajes, narra ciertos elementos de la acción, y proyecto del cual, años después, no sin divertirse con la idea, declara: «Me horrorizaría ahora haber escrito un mamotreto tal»,⁵⁵ y *Mise en Scène*.⁵⁶ De todos estos proyectos el único que quizá culminó, con el título con que se menciona, fue «*Carta de amor*. Monólogo heterodoxo en tres pliegos y un post scriptum» publicada, sin fecha de composición, en el tercer tomo de su *Teatro completo*.⁵⁷ En cuanto a *Mise en Scène*, Usigli la consideraba un parte aguas en su carrera literaria pues sentía la urgencia de la dedicación a un sólo género: «A partir de *Mise en Scène*, me propongo llevarlo todo al teatro. Fuera las dudas y las tentaciones de otros géneros. Voy a hacer teatro tres años continuos, pero observándome estrechamente, para ir a otro lado

⁵² *Ib.*, p. 76.

⁵³ *Ib.*, p. 91.

⁵⁴ *Ib.*, pp. 112-113.

⁵⁵ *Ib.*, p. 86.

⁵⁶ *Ib.*, p. 119.

⁵⁷ Usigli, *Teatro completo*. III, pp. 92-101.

si no me salen bien las cosas».⁵⁸ El proyecto de *Mise en Scène*, de alguna manera, desembocó y se concretó en otras comedias.

Por la misma época [1932] —casi un año después— conseguí representar en el Teatro Hidalgo una de mis primeras traducciones: *El admirable Crichton*, de Sir James Matthew Barrie, cuyo montaje, con sus dificultades y problemas naturales, combinados con los mexicanos de uso, me hizo concebir otra comedia nunca escrita —*Mise en Scène*—, crítica de los métodos seguidos por el teatro profesional (esta idea ha tenido proyecciones en *Vacaciones I y II* y en *La función de despedida*) [...].⁵⁹

De entre los temas en torno a la «comedia en francés», a Usigli le inquietaba particularmente —nos basamos en la cantidad de veces que refiere el asunto— el título de la obra: «Nada más difícil que poner un título. Si no se lo tiene de antemano, se incurre en todos los peligros, en todos los errores, en todos los defectos. Se piensa en el título largo, en el título corto, en todo, menos en el título».⁶⁰ Pocos años después, en las orientaciones para dramaturgos que ofrece en su *Itinerario del autor dramático* (1940), esta idea sobre la importancia del título parece no ser tan relevante, Usigli simplemente no habla del tema.

En *Voces...* no queda claro si la «comedia en francés» tenía título en ocasión de la lectura, y si lo hubo cuál fue.⁶¹ A la «[...] Falta de un título sugestivo»,⁶² el dramaturgo atribuye parte del fracaso de la presentación pública de la obra, título que Usigli tampoco declara en sus escritos posteriores y que sólo se conocerá en la edición de la obra. En la búsqueda del título,

⁵⁸ Usigli, *Voces...*, p. 119.

⁵⁹ Usigli, *Teatro completo. III*, pp. 286-287.

⁶⁰ Usigli, *Voces...*, p. 95.

⁶¹ En el original escrito a máquina que se conserva en el archivo Usigli de la Walter Havighurst Special Collections Library, en Miami University, puede ser útil observar que el título de la pieza está escrito a mano y preguntarse, entre otras tantas cosas, si la costumbre de Usigli era escribir en los originales el título de sus obras de esta manera o si el título fue añadido tiempo después.

⁶² *Ib.*, p. 208.

el primero que propone en su «diario» es *Blancheur*⁶³, cuatro días después, en un momento que no carece de jugueteo, dice:

Solicito un título para mi comedia en francés. Se ofrecen: / *Nous avons fui. / Nous avons fui la douleur et c'est maintenant comme si nous n'avions pas d'ombre. / La fuite blanche. / La douleur de ne pas souffrir. (C'est pessimiste et pompier.) / Le bateau est parti sans nous... / Le bateau part, les mouettes restent. / Nous sommes restés sur la plage. / La vie est partie sans nous. / Prefiero, hasta este momento, *Le bateau est parti sans nous...*⁶⁴,*

y, más tarde, continúa: «No me gusta ya ese título para la comedia. Carece totalmente de finura. Algo mejor. Veamos: *La Joie - Voici la Joie (trop demonstratif)*»;⁶⁵ «*La vie est partie*. ¿Título para la comedia? No. / ¿Cuál? Sigámosla entre tanto»;⁶⁶ «¿*Une Femme Voyage* para mi comedia?»⁶⁷

Como vemos las ideas repiten «viajar» en sus variantes y sentidos de partida, fuga, huida, escape, alejamiento; la blancura, ¿la nada?; el mar, la playa, los barcos, las gaviotas; saber que algo se va y experimentar ¿nostalgia, dolor? de no irse.⁶⁸ Las lecturas de estas frases pueden ser, por supuesto, múltiples. Si por un lado, Usigli tiene una buena lista de títulos para sus próximas producciones, la aventura «francesa» que está en puerta carece de nombre, y, coherente con su pensamiento en esa época, teme «[...] todos los peligros, [...] todos los errores, [...] todos los defectos [...] piensa [...] en todo, menos en el título». No sabemos si «el título» final —con el que la nombra en 1963— llegó en aquel momento, aunque las tentativas en torno a temas de la pieza están ya presentes en los enunciados posibles para titularla: viajar, escapar, quedarse sin remedio en donde no pasa nada. Georges y Alice, los protagonistas de la «comedia francesa» viajan constantemente, parece que muchas veces cada uno por su lado, y suelen acordar encuentros en

⁶³ «(¿La llamaré *Blancheur*? Es idiota [...]), *ib.*, p. 94.

⁶⁴ *Ib.*, p. 99.

⁶⁵ *Ib.*, p. 100. El texto en francés en *Voces...* presenta irregularidades y erratas. El título propuesto podría ser: “*La Joie - Voici la Joie*” y (*trop demonstratif*), sería “*trop demonstratif*”.

⁶⁶ *Ib.*, p. 111.

⁶⁷ *Ib.*, p. 142.

⁶⁸ «Pensaba yo anoche, para el título de la comedia, algo de viajeros, de viajes. Pero hoy no pienso nada. No pienso», *ib.*, p.115.

el extranjero en donde no faltan sitios exóticos. El viaje y el sitio del encuentro dan la impresión de estar planeados para evitar la rutina en la vida de la pareja —y así huir del dolor que puede causar la cotidianidad—, y con el deseo de huir del dolor en general, pacto que han hecho cuando han decidido iniciar y mantener su relación amorosa. El acuerdo parece haber funcionado un tiempo, pero se ha agotado. En este punto, arranca la primera escena de la obra. El tema del viaje, del alejamiento era no sólo un asunto que tratar en el teatro, en su vida personal, Usigli desea viajar —«Viajar no es una tontería nunca» (*Voces*, 203)—, salir de México, alejarse de un mundo en el que se siente rechazado y que lo ahoga:

En México hay gentes que han perdido diez años creyéndose genios, y que han hecho perder diez años a los demás asegurándoles que eran imbéciles. (Los demás.) / ¿Cómo asombrarse de que MLG [¿?] ⁶⁹ se haya naturalizado español? Se le hostilizó demasiado. A mí se me expresa a cada paso el deseo, la voluntad de considerarme extranjero. Amo mucho a México, pero, ¿cómo acabaré? Ya he gastado aquí casi toda mi juventud y no quiero dejar más tanto tan imbécilmente. / Calla... ⁷⁰

Irme de México... Es una idea. / —No. Es la misma idea. ⁷¹

De modo paralelo a la búsqueda del título, Usigli trabaja en la conclusión de la obra: «Sin título y sin nada, voy de nuevo a mi comedia en francés», ⁷² «[...] fácil mientras fue juguete, difícil ahora que la tomo en serio» ⁷³ y asunto que, tal parece que como se lo había propuesto, logra antes de que acabe al año. Restaba entonces, quizá, sólo transcribir los pliegos manuscritos a la máquina de escribir, dice Usigli el 21 de diciembre de 1932: «Temo que haya

⁶⁹ En *Voces...*, en numerosas ocasiones, Usigli se refiere a las personas que menciona mediante las iniciales de su nombre. Incluimos entre corchetes el nombre de aquellas que hemos podido identificar.

⁷⁰ *Ib.*, p. 101.

⁷¹ *Ib.*, p. 209.

⁷² *Ib.*, p. 108.

⁷³ *Ib.*, p. 104.

perdido el resto del año. ¡Si pudiera siquiera pasar la comedia en francés y empezar, si se me da vida, con todo lo nuevo en el mes de enero!»⁷⁴

El siguiente paso, una vez terminada la «comedia», era hacerla pública. No se trataba de la primera producción dramática de Usigli. En 1932, Usigli había publicado una comedia, *El apóstol* (1931),⁷⁵ y había hecho lecturas privadas de la misma. La respuesta, halagadora o mediana, de los que la leyeron o escucharon no entusiasmó a Usigli, quien sin dejar de estar atento a sus cualidades literarias y dramáticas la califica de «extrateatral» y de ahí su «fracaso»: «*El apóstol* no pertenece al teatro a despecho de su buena, ambiciosa intención, a causa de la imposibilidad escénica que implica el golpe teatral del terremoto [...]».⁷⁶ El dramaturgo se refiere al temblor de tierra

⁷⁴ *Ib.*, p. 127.

⁷⁵ *El apóstol* se publicó en el suplemento literario de *Resumen* en 1932. La historia de esta edición es poco clara. Usigli en *Voces...* narra lo siguiente: «El jefe de publicaciones dio a los impresores de Relaciones órdenes terminantes de fundir y distribuir todo el material tipográfico de *Resumen*. Es cierto que el impresor Martínez, al hablarle de las planas formadas, no le dijo que fueran mías. No lo es menos, sin embargo, que él estaba tan bien enterado como yo de la existencia de esas planas y de mi deseo de aprovecharlas en una pequeña edición. No creo que haya obrado así por simple malignidad (¡inocente que era yo! - 1966); pero en ese caso tengo que admitir que su actitud brotó de su desatención y de su indiferencia. Y en él, como en todos, prefiero la enemistad a la ignorancia. No podemos perdonar que nos olviden o que nos ignoren. (Se trataba de mi primera comedia, *El Apóstol*, publicada por entregas en la revista de JMPC [¿?] y que, ante la destrucción de las planas, en 1928, sólo vino a la vida impresa al editarse el primer tomo de mi Teatro Completo, en 1963. En realidad sobran los comentarios. -1966.)», Usigli, *ib.*, pp. 266-267. Usigli, en el texto escrito en 1951 y revisado en 1963, indica sobre *El apóstol*: «Publicada en suplemento en la revista *Resumen*, no pudo llegar al sobretiro y, por ende, al público lector de teatro, gracias a la inadvertencia, a la malevolencia quizá de persona de cuyo nombre no quiero acordarme. Realizado, como sea, el primer gesto de disciplina; consumada la comedia fallida en tres actos elementales, seguí leyendo y estudiando. Había pasado el primer peligro de mi carrera con buen éxito, puesto que en realidad veía frustrada mi primera obra precisamente a causa de que no carecía de cierto mérito» (Usigli, *Teatro completo*, III, p. 286). Con motivo de la celebración organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes en el centenario del nacimiento de Rodolfo Usigli, en 2005, se hizo una edición facsimilar de *El apóstol*, en donde el colofón señala que el «[...] original se terminó de imprimir en México, D. F., el año de 1932», Rodolfo Usigli, *El apóstol*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2005. El ejemplar reproducido muestra sellos de la Biblioteca Nacional, México. Parece, entonces, que la obra sí se publicó por primera vez en 1932 —aunque quizá no se distribuyó— y no en 1963, como señala Usigli.

⁷⁶ Usigli, *Teatro completo*. III, p. 280.

que irrumpe en el segundo acto de la comedia y que modifica sentimientos y actitudes de los personajes de su obra, movimiento telúrico quizá difícil de concebir y representar en la escena en la década de los treinta, pero no imposible, no hoy por lo menos. Era un «teatro irrepresentable» como se pensó de muchas obras dramáticas escritas en los treinta desde el punto de vista de los creadores en la escena y, como vemos, pensamiento, en ocasiones, de los mismos dramaturgos.⁷⁷

Con la conclusión de la «comedia en francés», los temores del joven Usigli se vuelcan entonces, naturalmente, sobre los juicios que en su entorno artístico y literario suscitará su «segunda» obra, sobre la «arrogancia» del incipiente artista al haber escrito teatro en francés en México, sobre la búsqueda del dramaturgo de una «justificación» a su atrevimiento. ¿Por qué y para qué hacer eso?:

Me aterra que mi obra no se imponga, empezando por mí. ¿Por qué esperar el momento favorable?⁷⁸

D'Annunzio y Wilde escribieron obras en francés y nadie pensó en culparlos por ellas. A mí, en cambio, me abrumará por la espalda la critiquilla militante de México. / ¿Me importa? En el fondo, no.⁷⁹

A veces tengo deseos de botar mi excelente francés, que no me sirve para nada.⁸⁰

¿No conversamos en otros idiomas que el nuestro? ¿Por qué pues no escribir igualmente alguna vez? Todo el mundo se asombra aquí de mi comedia en francés, y no me la perdonarán ni siquiera los que saben francés. Menos aún, los que no lo saben.⁸¹

Aprovecho para decir a Dussol [Hubert Dussol Secretario de la Legación de Francia en México] que lo invitaré a la lectura de mi comedia en francés. Se

⁷⁷ Sobre *El apóstol*, véase *ib.*, pp. 279-286.

⁷⁸ Usigli, *Voces...*, p. 94.

⁷⁹ *Ib.*, p. 96.

⁸⁰ *Ib.*, p. 104.

⁸¹ *Ib.*, pp. 109-110.

muestra encantado y lo dice en seguida a JG [José Gorostiza], cuya pálida sonrisa renuncio a describir. Para no darse por enterado más allá de lo debido, nos cuenta que Jaime Torres Bodet hace versos en francés, pero ni aun así consigue ponerme en segundo término.⁸²

¿Por qué no hacer esa comedia en español? pregunta GJ [Guillermo Jiménez].⁸³ Tiene razón. Pero puedo pagarme ese lujo. ¡Y el lujo alivia de tantas cosas!⁸⁴

EAB [¿?] cree que soy demasiado duro para conmigo mismo: he calificado de imperdonables algunos de los errores de francés de mi comedia. Acaso tenga razón, pero no me seduce ser blando. ¡Si pudiera ser tan duro en otras materias que las intelectuales!⁸⁵

⁸² *Ib.*, p. 123-124.

⁸³ «Guillermo Jiménez nació en Zapotlán El Grande, Jalisco, el 9 de marzo de 1891. Cursó sus estudios primarios en la ciudad y en Guadalajara, ingresó al Seminario Auxiliar de Zapotlán pero abandonó sus estudios por carecer de vocación sacerdotal. / En 1916 se instaló en la ciudad de México donde fue inspector de correos. En la capital publica *Almas Inquietas*; *Del Pasado*; *La de los ojos oblicuos*; *Emociones* y *La canción de la lluvia*. En 1921, luego de su ingreso a la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) fue enviado como Cónsul a España. En tierras ibéricas publica *Constanza* y *La ventana abierta*. Posteriormente regresó a México e ingresó a la Secretaría de Gobernación donde asume la dirección de Información y Cinematografía. / Entre 1929 y 1950 publica *Cuaderno de notas*; *7 ensayos sobre danza*; *Zapotlán lugar de zapotes*; *Visita a Giovanni Papini*; *Ficha para la historia de la cultura en México*; *Balzac: homenaje con motivo del centenario de su muerte*. / Adolfo Ruiz Cortines en 1953 lo nombró Embajador de México en Austria y luego Ministro Plenipotenciario de la Patria cargo que ocupó hasta 1959. Al término de cumplir funciones diplomáticas en Austria se jubiló para ejercer actividades editoriales. / Como periodista publicó en la *Gaceta de Guadalupe* sus célebres crónicas frívolas; publicó además en *Excelsior*, *Revista de Revistas*; *Castillos y Leones*, y en el diario *El Figaro* de La Habana. / En 1947 recibió las Palmas Académicas del gobierno Francés [sic] por su labor literaria en la Segunda Guerra Mundial y en 1951 lo nombraron Caballero de la Orden de Honor de Letras. El gobierno de Jalisco le entregó la medalla José María Vigil y el gobierno local le reconoció la proyección del municipio a nivel nacional e internacional en sus obras *Zapotlán* y *Constanza*. Finalmente el gobierno de Austria le confirió la Gran Cruz. / Guillermo Jiménez murió el 13 de marzo de 1963 en la ciudad de México, sus restos descansan en el panteón Jardín».

http://www.periodicoelsur.com/noticias_guzman.aspx?idnoticia=44408, consultada el 22 de diciembre de 2010. Guillermo Jiménez es mencionado frecuentemente por Usigli en *Voces...*, como compañero de andanzas literarias y sociales.

⁸⁴ Usigli, *Voces...*, p. 154.

⁸⁵ *Ib.*, p. 188.

La lectura se programó para el 29 de marzo de 1933, en casa de Francisco Miguel Moratinos, pintor español con residencia en México desde 1926 y artista por quien Usigli sentía especial admiración y respeto, sentimientos que parece eran recíprocos por parte del pintor. Usigli apreciaba su obra artística y hubo frecuentes encuentros en que apasionaban a Usigli las conversaciones sobre el arte, el amor, la vida, la muerte.⁸⁶ La lectura de la «comedia en francés» la haría el propio Usigli, y al acontecimiento le dedica en su «diario» cuatro párrafos sobre la angustiada incertidumbre, que intenta controlar tratando de explicar lo que ocurrirá; el modo en que deberá proceder durante el acto, y, al final, su sentimiento ante el resultado de la lectura:

[27 de marzo de 1933:] Leer una comedia en francés a un grupo de gente en el que predomina un elemento mexicano que conoce imperfectamente el francés en lo general, no deja de acercarse demasiado a un acto de esnobismo. (¿De parte del que lee o del que escucha? - 1966). Menos, sin embargo, que leer una comedia

⁸⁶ Francisco Miguel Moratinos Fernández-Díaz (1897-1936). Pintor español que nació en La Coruña en 1897 y radicó en México de 1926 a 1933, año este último en que regresó a España. Murió en su ciudad natal en 1936. Sobre Moratinos, entre otras muchas menciones, Usigli comenta: «Visita al estudio de FM [Francisco Miguel Moratinos] con GJ [Guillermo Jiménez], D [¿?] y TF [¿?]. En conversaciones previas M. [Francisco Miguel Moratinos] me había parecido demasiado inteligente para ser buen pintor. Ahora veo sus cuadros por primera vez y cambio de opinión: no sólo es inteligente en pintura sino que es inteligente pintando. Su sensibilidad es perfectamente tangible y domina la gama del matiz. Pinta los azules fuertes y tenues que me gustan. Su pintura no detiene el paso en el modo pontifical de otras, diciendo: “Sólo hasta aquí puedes llegar y verme”. Tampoco repele. Tampoco ahoga ni aplasta. Envuelve. Gusté de un extraño retrato de LO [¿Lola Olmedo?], humanizada en el arte, “realizada,” por decirlo así, que parte del respeto de M. por la pintura italiana y por los retratos de Leonardo. He dicho respeto. Dos paisajes de Taxco, unas uvas y un retrato del hijo de M., que es *ravissant* (suena tan vulgar encantador, tan mal arrebatador), a quien su padre ha enseñado todas las maldiciones “del país”. Hace, también, un espléndido retrato de EL [¿?], y nos leyó unas notas sobre pintura que me parecen muy bien. M. representa la inteligencia seleccionada. ¿Representaré yo la indulgencia?» *ib.*, p. 67-68. « ¡Tantos tópicos tocados con FM! La vida, el amor, el arte, la muerte, el suicidio... Es un sensitivo terrible que me interesa y que me inquieta. (Tan terriblemente sensitivo que se hizo matar por sus propios compañeros republicanos en la Guerra Civil de España.) / Me aconseja que desarrolle yo estas notas; pero, ¿no sería eso hacerlas insoportables (aun para mí, 1966)? ¿No son cosas que desembocarían por sí mismas en algo más? Creo que sí», *ib.*, pp. 72-73. «Si todos fueran como FM, sería posible hablarles y escucharlos: Pero, en general, les hablamos por miedo a oírlos, y los escuchamos por miedo a hablar de veras, seriamente, sobre arte», *ib.*, pp. 91-92.

en español a mexicanos que lo conocen imperfectamente aunque están seguros de conocerlo bien. En el primer caso, son ellos los snobs, porque creen que entienden. En el segundo, lo es uno mismo, porque piensa que lo entenderán.⁸⁷

[28 de marzo de 1933:] No me queda, para mañana, más que presumir. Es la única forma de que nos salvemos mi comedia y yo. Necesito imponerme a la gente que vaya y, en suma, *actuar*. No puedo tenderles un lazo de modestia sin perderme. La gente nos da lo que queremos cuando lo queremos con claridad. Yo no quiero que adivinen lo que han de darme; por tanto, debo indicárselo. La gente admira secretamente la vanidad. Y la vanidad tiene mucho de icono. Complazcámosla, pues. / La gente que no entiende ni perdona el verdadero orgullo, la sinceridad cumplida, perdona la vanidad tanto más fácilmente cuanto que, ajena, le permite la arrogancia de poseerla también. Aunque sólo se lo permita en la apariencia.⁸⁸

[29 de marzo de 1933:] Leer una comedia —en francés o en cualquier otro idioma— ¿qué importancia tiene para la gente? He fracasado hoy como nunca en mi vida. Preveía algo —no esto—. Y, naturalmente, mi comedia me parece mejor que nunca. / Sí, me siento lastimado, Por fortuna, no había ninguna mujer con quien quedar mal, ninguna a quien desilusionara la ausencia de tantas gentes. / Enviaré la comedia a Francia, pidiendo presupuestos, para imprimirla a mi costa. Hoy, entre tanto, quisiera dormir. (¿Soñar despierto? - 1966.) / La misma J. [¿?] no ha comprendido mi situación. Bromeo casi sobre lo que es una grosería de diez y ocho personas para mí. / Me durará la cosa, es claro. Fuera de FM, que alabó el tercero y cuarto actos, nadie dijo gran cosa que no fuera: “¡Qué bien maneja usted el francés! ¡Es asombroso!”, etc. Es decir que siguieron pensando en español todo el tiempo. Gracias, mil gracias. / Uno lo espera todo siempre, todo lo descuenta, menos el silencio. He aquí un orgullo que resurge íntegro al recibir la herida. Es la ventaja de las heridas. / ¿Por qué han pasado así las cosas? La razón de GJ es pueril. El estilo de las invitaciones no dejó un solo instante de ser correcto, aunque haya estado en el último extremo de la corrección, y no lo estuvo por el valor que tiene la palabra rogar. Pero, ¿entonces? ¿Cómo he podido ser tan poco oportuno, incapaz de explotar la veta de un momento más feliz?

⁸⁷ *Ib.*, p. 205.

⁸⁸ *Ib.*, p. 207.

Aparte del orgullo herido, hay en mí esta inquietud de la falta de oportunidad, que tanto se asemeja a la torpeza. Pero, aun reducido a la necesidad de aceptar últimamente mi culpa, ¿qué gana con ello la cortesía de la gente? Yo puedo haber sido inoportuno, pero no más que ellos groseros. / Situación imbécil. El fracaso es siempre imbécil, cualesquier razones que lo susciten y sustenten. Pero es juvenil también. Me siento, en el fondo, con toda la amargura y toda la incapacidad de los veinte años. La gloria sólo puede hallarse acaso en este camino. Sí. Sufro. Memorable fecha. (¡Tan olvidada ya tantos años! -1966.)⁸⁹

[30 de marzo de 1933:] Fatalidades de este asunto:

- 1.- Falta de máquina (de escribir).
- 2.- Torpeza de AGH [¿?], que no me la consigue con EM [¿?].
- 3.- Negativa de Monsieur V. [¿?] de leerla.
- 4.- Retraso en la lectura por falta de dinero.
- 5.- Negativa y probable resentimiento de Monsieur D. [¿Hubert Dussol?] (Esto no era exacto. - 1966).
- 6.- Falta de cucharillas y otras cosas.
- 7.- Viaje de los Foujita a Taxco.
8. Enfermedad de FM.
9. Falta de un título sugestivo.

No sé si olvidé algo. Toda mi nerviosidad, mi inquietud, mi *trac*, mi angustia y vaga previsión de algo —de otra cosa, sin embargo— han desaparecido. Me siento llegado y —¡horrible!— *acomodado* en este fracaso. / Mi culpa, por escribir en francés. Por invitar a la gente. Por depender o intentar depender de la gente. Por creer en ella. Lo más grave, por creer en mí, si no fuera el hombre cambiante verdad y por ello mentira continua.⁹⁰

Quizá la única «representación» —si así se le puede llamar a esta lectura en voz alta, a la «actuación» del propio Usigli—, hasta hoy, de la «comedia francesa», fue precisamente esta de 1933 de la que venimos hablando. Muchos años después, al decidir incluirla en su teatro completo con el título de *4 chemins 4* (¿este título se refiere a la obra o al proceso por el que pasó

⁸⁹ *Ib.*, pp. 207-208.

⁹⁰ *Ib.*, pp. 208-209.

Usigli?, ¿será que efectivamente es necesario dar vueltas para llegar al grano?), Usigli anota sobre la «velada cultural» del 29 de marzo:

En el estudio del infortunado pintor Paco Miguel, ante Foujita, Madeleine, su esposa en turno;⁹¹ dos señoritas mexicanas de buena clase y Colegio Francés —que se escandalizaron con ciertas escenas—, no sé quienes más, y Xavier Icaza,⁹² leí *Quatre Chemins*. Al terminar la lectura, sudoroso y agitado todavía, me encontré de pronto en una selva de voces españolas que confinaban todos los sonidos franceses a un mundo de irrealidad, de fantasía pueril y, si puedo decirlo, de ridiculez. Ahora sé que había que dar el gran paso en esa forma para hacer crisis y depurar y sacudir la *influenza francesa*.⁹³

La desolación de Usigli fue al mismo tiempo —y muy probablemente por eso— iluminadora, tocó fondo. No había dudas en cuanto a que continuaría con el teatro, pasión clara, permanente, absoluta, vital, pero ¿escribiría teatro?, ¿escribiría en México?: « [30 de marzo de 1933:] Irme de México... Es una idea. / —No. Es la misma idea»; ⁹⁴ y si así lo hiciera ¿qué teatro para qué México? En aquel momento Usigli encuentra dos opciones, la primera probarse como actor, y con ello ganar experiencia teatral que enriqueciera su conocimiento del teatro, actividad que emprende en la Compañía de Alfredo Gómez de la Vega; la segunda, que se descubrirá y fortalecerá poco a poco, escribir teatro mexicano, en México, para México, por México. Creemos que el Rodolfo Usigli que hoy admiramos y reconocemos como una de las grandes figuras de la cultura, del arte, del teatro, del pensamiento en México en el siglo XX, nace, afortunadamente, gracias al «desastre» de su «comedia

⁹¹ Leonard Tsuguharu Foujita (Tokio, 1886 - Zürich, 1968). Pintor japonés. Radicó en París entre 1913 y 1929. En 1930 regresó a París, y en 1931 inició un viaje por América del Sur, América Central y Norteamérica. Llegó a México, con su esposa Madeleine Lequeux a fines de noviembre de 1932, en donde permaneció alrededor de siete meses. Regresó a Europa en 1933, véase Sylvie y Dominique Buisson, *Léonard-Tsuguharu Foujita*, ACR, París, 2001, p. 172.

⁹² Xavier Icaza (Durango, Dgo., 1892 - México, D. F., 1969). Escritor y periodista, profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México. Escribió sobre la Revolución Mexicana y la participación de los extranjeros en la explotación petrolera nacional.

⁹³ Usigli, *Teatro completo*. III, p. 293.

⁹⁴ Usigli, *Voces...*, p. 209.

francesa»: « [22 de abril de 1933:] Mi última liga con lo exótico rota gracias a mi comedia en francés. Ahora a lo mexicano». ⁹⁵

IV. Usigli en 1932: la revisión del teatro mexicano y la «comedia francesa»

En 1932, Usigli publicó una obra fundamental para la comprensión, en ese momento, del pasado, el presente y la proyección al futuro del teatro mexicano: *México en el teatro*. ⁹⁶ En ella, Usigli revisa las manifestaciones teatrales y la producción dramática en México —desde la época prehispánica y hasta su presente— y, después de hacerlo, no concede relevancia significativa al pasado teatral mexicano —ni en su actividad escénica ni en la dramaturgia—, tampoco se identifica con él, ni considera que de ese pasado pudiera haber emanado el teatro que necesitaba México, el nuevo país que se reconstruía después de la revolución armada de 1910. De alguna manera, había que hacerlo todo, y el infatigable y ambicioso espíritu de Usigli, decidió entregarse a la tarea de escribir el teatro que, en su opinión, México demandaba, idea que germina y se fortalece, particularmente después del «fracaso» de *4 chemins 4*. Para Usigli se aclara la urgencia de la dramaturgia nacional como base de cualquier actividad teatral que pudiera ser representativa, sin asomo de duda, no sólo como el teatro que México hacía y podía hacer, sino como el «teatro mexicano» que, únicamente de esta manera, como dramaturgia, podría aspirar a tener validez universal. ⁹⁷

1932 es también el año que asigna Usigli a su obra *4 chemins 4*. ⁹⁸ A un lado de su recorrido personal por la historia del teatro mexicano, Usigli

⁹⁵ *Ib.*, p. 228.

⁹⁶ Rodolfo Usigli, *México en el teatro*, Imprenta Mundial, México, 1932.

⁹⁷ Llama la atención que en *Voces...*, Usigli apenas mencione *México en el teatro*, de hecho nunca se refiere a él por su título, y parecería que en aquella etapa a Usigli no le interesaba que lo identificaran como estudioso del teatro sino como dramaturgo. De entre las escasas líneas que le dedica puede ser útil reproducir la siguiente: «Ya soy autor. Me escriben de diversas partes del mundo llamándome colega y compañero... y pidiéndome ejemplares de ese malhadado libro que me aburre y que es, en realidad, un buen pie derecho para entrar en mi vida de señor de las letras», Usigli, *Voces...*, pp. 81-82.

⁹⁸ Rodolfo Usigli, «*4 chemins 4*», *Teatro completo. I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 (2ª. reimpr. de la 1ª. ed. 1963) p. 68-120.

—que siempre admiró a la cultura francesa y a su teatro— escribía su primera y única «comedia a la francesa escrita en francés»⁹⁹. Este ejercicio lingüístico, cultural y dramaturgico en francés de su juventud, fue también, como se ha dicho, una expresión de evasión: «[...] el francés vino a constituir mi lengua predilecta de fuga fuera de la incomprensiva realidad que me rodeaba»,¹⁰⁰ de arrogancia, particularmente, ante los miembros del grupo de Los Contemporáneos: «Es cierto que, sin exceptuar a JTB [Jaime Torres Bodet], hablaba yo el francés mejor que todos ellos [...]».¹⁰¹ Trabajo dramaturgico sobre el cual, años más tarde, reflexiona y dice: «Un amor juvenil y sincero [diríamos: Francia] me devolvió a la realidad diferenciada de un amor verdadero y maduro [diríamos: México]».¹⁰² Usigli declara que esta experiencia lo salvó «[...] para siempre de escribir comedias francesas en español»¹⁰³, y, le permitió la «liberación de lo francés»,¹⁰⁴ idea que entendemos en el sentido de abandonar la idea de escribir dramas no sólo en lengua francesa, sino también sobre asuntos que consideraba propios de la cultura francesa y de su universo teatral.

V. Usigli y Lenormand

4 chemins 4 ha sido, hasta hoy, objeto de pocos estudios en particular, y suele ser mencionada cuando se habla, en general, de la obra del dramaturgo.¹⁰⁵

⁹⁹ Usigli, *Teatro completo. III*, p. 293.

¹⁰⁰ *Ib.*, 290.

¹⁰¹ *Ib.*, 293.

¹⁰² *Ib.*, 293.

¹⁰³ *Ib.*, 293.

¹⁰⁴ *Ib.*, 294; Peter Beardsell, *Teatro para caníbales. Rodolfo Usigli y el teatro mexicano*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2002 (1ª. ed. en inglés, 1992) p. 19.

¹⁰⁵ Entre los estudios que dedican espacio a esta obra se encuentran: Ellis E. Williams, *Character and Characterization in the Plays of Rodolfo Usigli*, [Tesis, Ph. D., University of Georgia], 1971; Wilder P. Scott, «French Literature and the Theater of Rodolfo Usigli», *Romance Notes*, XVI, I (1974), pp. 228-231; Wilder P. Scott, «Rodolfo Usigli's *4 chemins 4*: the Quest for a Title», *Language Quarterly*, XII, 3-4, (1974), pp. 51-52. Guillermo Schmidhuber, dramaturgo y estudioso de la obra de Usigli, dice sobre *4 chemins 4*: «[...] fue escrita en francés bajo la influencia de Henry-René Lenormand. Aunque la trama aún tiene resabios de la alta comedia, el tema es novedoso. El compositor George [sic] Rebel [sic] no busca la felicidad por miedo

Wilder P. Scott al hablar de la influencia de la literatura francesa en la obra de Usigli señala que:

4 Chemins 4, the only play by Usigli written entirely in French, is the only one of these three dramas [los otros dos son: *Alcestes* (1936) y *Un navío cargado de...* (1961). En el primero la presencia es de la comedia *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux* (1666) de Molière (1622-1673), y en el segundo, de la novela *A Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysman (1848-1907)] whose French model Usigli has apparently been reluctant to identify openly. The plot of the work concerns the psychological metamorphosis of a passionless composer, Robert Denris.¹⁰⁶ Transformed reluctantly by the amorous machinations of his wife Alice, Robert no longer exhibits his Parnassian impassivity by the end of the play and has embarked on the composition of his masterpiece, the *Symphonie de la Joie*. Professor Ellis E. Williams seems to have been the first to mention the thematic resemblance of *4 Chemins 4* to the drama of Lenormand. In his doctoral dissertation he wrote, "*4 Chemins 4* is particularly reminiscent of the psychological drama of Henri-René Lenormand, while its theme of 'joy through pain' recalls Baudelaire and Rimbaud". Subsequent research has revealed that *4 Chemins 4* has a virtually identical structure and theme as Lenormand's play *Une vie secrète*. In the latter work a composer, Michel Sarterre, undergoes a psychological transformation brought about in part by the actions of his wife Thérèse. Like Usigli's protagonist Robert Denris, Michel produces a musical composition, also a symphony, entitled the *Symphonie asiatique*. / Sensationalist critics might be tempted to charge Usigli with literary misdeeds bordering on plagiarism for basing his play so closely on Lenormand's work. In informal conversations, however, as well as in several of the prefaces and prologues to his early dramas, Usigli has stated that he formulated several of his transpositions

a encontrar también el dolor, por lo que su esposa, Alice, abandona el hogar para ir en busca de aventuras amorosas. El doble descubrimiento de que va a ser madre y de que su esposo es realmente un buen compositor, le hace volver al hogar esperando allí encontrar ahora la verdadera felicidad. Los cuatro caminos son el matrimonio, la aceptación de un posible amante, la vida frívola o el suicidio. Esta obra es interesante porque con ella aparece por primera vez en la obra usigliana la mujer como foco dramático», Schmidhuber de la Mora, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁶ Robert Denris es el escritor amigo de Georges Revel, el músico. Scott se equivoca al nombrar al protagonista de *4 chemins 4* que es precisamente Georges Revel.

in much the same manner in which a young painter would practice fundamental skills by imitating and adapting works of the great artists.¹⁰⁷

La presencia de *Une vie secrète*¹⁰⁸ de Henri-René Lenormand (1882 - 1951) en *4 chemins 4* ha sido indicada por varios estudiosos.¹⁰⁹ Lenormand escribió *Une vie secrète*, pieza en tres actos, entre 1912 y 1918.¹¹⁰ La pieza expone, entre otros asuntos, los conflictos de un compositor, Michel Sarterre, con su vida interior; la relación amorosa con su esposa Thérèse, la voluntad de poseer una vida doble, una vida marginal, oculta para Thérèse y el mundo parisino en el que se mueve social y musicalmente, aspecto de su vida que, de alguna manera, da el título a la obra: la necesidad de Michel Sarterre de tener «una vida secreta». Sarterre es un compositor de alrededor de 40 años de edad, de éxito, talentoso, original, atrevido, innovador, hosco, sin problemas económicos y un matrimonio «convencional» con una mujer a la que ama y es correspondido. Sarterre encuentra la razón y el estímulo para vivir, la inspiración para su obra artística, por un lado, en el “exotismo”, de las culturas asiáticas y del norte de África, y, por otro, en el sufrimiento y la degradación del ser humano a lo que pueden contribuir todas aquellas formas de vida, «vicios», capaces de escandalizar a su clase social y a las «buenas conciencias»: alcohol, drogas, prostitución, atracción por los bajos fondos. Thérèse, la encarnación de la esposa perfecta —bella, joven, prudente, generosa, caritativa, inteligente, ama a su marido y admira su talento y su obra musical— ha decidido alejar de la drogadicción a Vera Zvierlof —cantante rusa, 28 años, talentosa, desconocida en el medio, nerviosa— y para ello la ha alojado en su casa en donde parece que ha logrado la recuperación de la joven. Vera, además, trabaja como asistente del compositor. Para Sarterre, Vera es un sujeto idóneo para que forme parte de su vida marginal: la saca

¹⁰⁷ Scott, «French Literature and the Theater of Rodolfo Usigli», p. 229.

¹⁰⁸ *Une vie secrète*, tres actos, publicada en 1924, estrenada en el Studio des Champs Elysées, París, en 1929.

¹⁰⁹ Entre otros: Ellis E. Williams, *op. cit.*; Wilder P. Scott, *ib.*; Dauster, *op. cit.* En su artículo «French literature...», Scott promete «A more detailed study of the structural and thematic similarities between *4 Chemins 4* and *Une vie secrète* [...]», el cual no sabemos si llegó a publicar (Scott, «French literature...», nota 4, p. 229).

¹¹⁰ Henri-René Lenormand, «*Une vie secrète*», *Théâtre complet. III*, Les Éditions G. Crès et Cie., París, 1924, pp. 149-302. p. 302.

de su casa mintiéndole a Thérèse, la lleva a vivir a un barrio de mala muerte, le facilita alcohol y otros enervantes. Sartre desea observar el modo en que Vera soporta las humillaciones, la hace partícipe de orgías, quiere ver como ella se destruye, alimenta la enfermedad y la desgracia de la joven, la induce a los vicios para ser testigo de la degradación física y moral de la muchacha ya que, según Sartre, el estímulo de su propio poder creativo radica en la capacidad de destruir «lo otro», y el producto de la destrucción es la creación. Vera, agotada de su propia degeneración y del mundo de Sartre, lo abandona y le promete que ella lo destruirá a él. Thérèse, quien sabe que su esposo esconde una parte de su vida, decide enfrentarlo y descubrir lo que oculta, al hacerlo, la sacude lo que para ella es «despreciable» y «basura», pero que Sartre afirma que es la fuente de su creatividad, la cual es totalmente ajena a ideas de la creación artística como resultado de la «nobleza del ser humano». Sartre no cree que en él haya nada de «noble» ni tampoco de «despreciable»¹¹¹ y, con un dolor que parece confundirlo, acepta que ama a Thérèse.

Sartre, entonces, abandona la vida marginal y así pierde el deseo y la inspiración para componer. Responsabiliza a Thérèse, ella ha destruido su poder creativo al descubrir el «secreto» de su vida, pero no se lo reprocha, él la ama, la necesita. Thérèse entra en crisis, desea dejarlo para que Sartre recupere su fecundidad artística, él se lo impide pues piensa que eso no remediará nada. Sartre y Thérèse reciben la visita de Vera, han pasado casi dos años desde que se vieron por última vez, desde que Sartre abandonó su «vida secreta». Sartre a solas con Vera, le confiesa que se siente culpable de lo que le hizo, y desea ayudarla. Para Vera, devastada —ha estado más de año y medio en un hospital para enfermos mentales— la única ayuda que Sartre puede ofrecerle es matarla, pues ella no tiene la fuerza para suicidarse. Sartre se niega a hacerlo. Vera sale de la casa y se pega un tiro en las escaleras del edificio. Sartre al saberlo, inmediatamente, decide hablarle al alma de Vera con el único lenguaje que dice que ella sí comprenderá: la música. Sartre recupera la necesidad de la música, de música nueva y distinta. En el piano que toca Sartre: «*Les phrases sombres et angoissantes du début se sont définitivement éclaircies, en thèmes chaleureux qui naissent,*

¹¹¹ *Ib.*, p. 236.

*se perdent, renaissent, se développent, s'amplifient, s'exaspèrent*¹¹² y «*Sar-terre joue toujours, dans un enivrement croissant. Toute pensée de mort est maintenant absente de son improvisation. C'est un chant de vie et d'amour qui s'élève, ardent et inspiré*»,¹¹³ mientras Thérèse, a la puerta del estudio, «*écoute avec une expression d'extase et de recueillement*».¹¹⁴

Entre la obra de Lenormand y la de Usigli quizá el elemento que guarda mayores semejanzas sea el que el personaje masculino principal sea un compositor relativamente joven, exitoso, algo huraño, que pasa por una crisis personal que le produce sentimientos desconocidos gracias a los cuales le es posible reconocerse y, así, reformular un lenguaje musical lozano, original y profundamente emotivo. El detonador de esta crisis es en ambas obras la mujer, la esposa, del compositor, aunque esto parece circunstancial, no es precisamente ella, ni el amor que pueden o no tenerse, ni la vida en pareja que han llevado lo que conduce a Sarterre y a Georges Revel a repensarse a sí mismos, hay algo más hondo e insondable en la actitud de los compositores ante su propia vida y su proceso creativo que se destapa cuando uno y otro son enfrentados por Thérèse o por Alice. Lo que ellas hacen, consciente o inconscientemente, es, de algún modo, obligar al compositor a encarar el modo de vivir y de crear para el arte, y deciden, si es necesario, alejarse de ellos si es que eso hace posible la recuperación de su capacidad creativa.

Si Michel Sarterre y Georges Revel, a partir del dolor, se redescubren a sí mismos, el origen del dolor, y su concepto del dolor, obedece, en cada uno de ellos, a distintas razones, en consecuencia, las motivaciones y las características de los personajes y la trama de ambas obras difieren entre sí. Sarterre y Georges Revel adjudican al dolor complejidades existenciales distintas y diferentes resultados en su experiencia del sufrimiento. A diferencia de Sarterre, Georges Revel evita penetrar en la zona «oscura» del dolor y la degradación tanto el propio como el ajeno. Es Georges Revel quien le propone a Alice eludir el dolor con el deseo de que entre ellos sólo haya manifestaciones de alegría, de sorpresa, de bienestar, propuesta que ella acepta y que en apariencia, o durante un periodo de su relación, es posible mantener en común. Es posible que, pasado un tiempo, ambos se den

¹¹² *Ib.*, p. 300.

¹¹³ *Ib.*, p. 301.

¹¹⁴ *Ib.*, p. 302.

cuenta de que es difícil sostener vivo el pacto, pero Revel no tiene iniciativa, ni deseo, para modificarlo, es Alice quien admite que para ella el acuerdo es inviable y quien decide alejarse de manera definitiva de Georges Revel para poder vivir su propia vida que no tiene porque ser distinta a la del resto de los individuos. Alice parece querer dejar de fingir con Georges Revel y permitir el flujo de su propia vida, ser además ella misma. La declaración de Alice, y su alejamiento, significa para Georges Revel la reconsideración de sus emociones, de sus decisiones. Si en principio sólo parece herido en su orgullo masculino (lo ha dejado su mujer, ¿lo ha hecho para irse con otro hombre?) y restituye, como hombre, la imagen de sí mismo cuando, entre otras cosas, «vence» al jovencito con el que Alice está dispuesta a pasar una noche, a la larga esta serie de acontecimientos inciden en el espíritu de Revel de un modo mucho más íntimo, medita sobre el dolor como parte de la existencia del ser humano y su reflexión lo transforma de un modo tan poderoso que escribe una «Sinfonía a la Alegría». La transformación —como persona, como artista— que vive Georges Revel, sin embargo, si bien ha nacido del dolor, refuerza su idea de que el dolor —sentimiento que no deja de considerar bajo y elemental— lo estimula para afianzar el deseo de la búsqueda de sentimientos más altos y codiciables, quizá menos «sencillos» que sufrir y que se pueden concentrar en una sola idea: la alegría. Dice Georges Revel a Robert Denris, su amigo, después del éxito de la «Sinfonía la Alegría» que compone a partir del alejamiento de Alice:

Yo quería sufrir durante el concierto, mientras tocábamos mi sinfonía a la Alegría; lo quería con todas mis fuerzas, y lo que tú viste fue el poderoso gesto de mi voluntad que se extendía hacia el sufrimiento digamos, humano. Lo quería por curiosidad, por celos, por alcanzar el fondo secreto de la vida que me ha sido tan querida y tan pródiga. Quise sufrir. Sólo que lo que encontré fue el vacío. No hay sufrimiento a pocos metros de altitud, confirmé mis viejas teorías: el dolor humano es la base primaria, y no puedo descender para sufrir. Ahora vuelo demasiado alto.¹¹⁵

¹¹⁵ Páginas 124-125 de la versión en español de *4 chemins 4* que se incluye en esta edición. En adelante todas las citas en español de *4 chemins 4* se referirán a esta edición.

Scott afirma, que Georges Revel es un compositor «desapasionado» (*passionless*). Si los jóvenes estudiantes de música de la cuarta escena se refieren a él como «frío», «mármol puro», «piedra virgen», Georges Revel es un artista con prestigio dentro del mundo musical —y con detractores como estos jóvenes músicos quienes acaso reconocen valor a una de sus obras— que se encuentra en un periodo de búsqueda, que se renueva y que tiene un éxito más con la «Sinfonía a la Alegría», pasión por la música a la que inclina su elección por sobre al amor de Alice y del hijo que ella espera de él.

Para Sarterre, el estímulo de su acto creativo, parece, en general, ser el dolor ajeno, mismo que busca y, cuando puede, lo provoca. ¿Hacerlo la causa dolor a Sarterre?, quizá no en principio, ni cuando lastima a Thérèse y la acusa de haber sido ella la causante de su esterilidad musical durante dos años, justo después del triunfo polémico, escandaloso, de su «*Simphonie Asiatique*» con el que Lenormad abre su obra dramática (en *Une vie secrète* la pieza se inicia con una secuencia en donde los personajes llegan a casa de Sarterre después del estreno de la «*Simphonie Asiatique*», y no es, como declara Scott, el producto de la transformación del compositor a partir de la crisis, como sí lo es la «Sinfonía a la Alegría» de Georges Revel). Sarterre, como antes se ha mencionado, indaga de nuevo en su mundo musical y en sus formas a partir de la muerte de Vera. La obra no concluye con la creación de una obra, sino con los primeros sonidos, los esbozos de una reflexión musical distinta, resultado, evidente en este momento, del ¿daño, el amor, la compasión, la culpabilidad? que en su propia persona causa el final de Vera. Para Sarterre, el dolor propio funge al final como alimento de la creación, dolor que no demanda al compositor la búsqueda de la alegría, como en Georges Revel, pues, como dice la acotación, cuando habla de la música de Sarterre se trata de: «[...] *un chant de vie et d'amour qui s'élève, ardent et inspiré*»,¹¹⁶ lo cual no es precisamente sinónimo de «alegría».

La semejanza temática entre ambas obras, radicaría pues, entre otros asuntos, en reflexionar sobre la complejidad de los procesos de la creación artística, en elegir a un compositor de renombre como la figura principal, en mostrar al compositor en una situación límite de reflexión sobre las vías de su creación para el arte, de la relación amorosa con su mujer. La estructura externa de ambas piezas obedece a distintos modos de organización

¹¹⁶ *Ib.*, p. 301.

dramática del conflicto. Lenormand arma, en el modelo de la obra en tres actos, una pieza de poderosa intensidad dramática, que escarba en las contradicciones íntimas de los personajes, y que quiere dejar, y deja, vacíos e inquietudes a la interpretación del lector/espectador. Usigli elige construir una obra en cuatro escenas con una carga de reflexiones intelectuales, y con un afán de no dejar cabos sueltos, cuyo tratamiento dialogístico es de un espesor distinto al de Lenormand quien, sin dejar de lado la expresión de sentimientos y pensamientos, maneja el diálogo de manera más fluida y verosímil. Las estructuras externas empleadas responden a distintas maneras de concebir las internas de desarrollo del conflicto y de componer la trama. La figura de Revel si bien sufre modificaciones a lo largo de la pieza, posee muchos menos matices que la de Sartre. Revel finalmente parece estar seguro de no haberse equivocado en sus conceptos del sufrimiento y la alegría, y de esta última como el motivo y la aspiración última de su música, a Sartre la experiencia y la reflexión sobre lo que ha hecho lo paraliza, la búsqueda del nuevo lenguaje que manifiesta un «*chant de vie et d'amour qui s'élève, ardent et inspiré*» que como antes hemos dicho no implica necesariamente «alegría», ¿«sufre dulcemente» como dice Revel al final de *4 chemins 4*?

Acercarse a *Une vie secrète* de Lenormand en relación con *4 chemins 4* de Usigli resulta atractivo porque, entre otros asuntos, además de que nos permite revisar la opinión de que: «Sensationalist critics might be tempted to charge Usigli with literary misdeeds bordering on plagiarism for basing his play so closely on Lenormand's work», constata, una vez más, el interés, intenso y constante, de Usigli en el teatro francés, parte fundamental de su formación como dramaturgo. La lectura de, y la comparación entre, *4 chemins 4* y *Une vie secrète* descubre coincidencias ante las cuales, sin embargo, no es aceptable hablar de plagio. Es posible, por supuesto, que Usigli conociera *Une vie secrète* cuando escribió su «comedia francesa», que encontrara en ella un tema que le interesó llevar al teatro. Estamos seguros de que Usigli no sólo pudo haber leído esta pieza de Lenormand, sino que sabemos que leyó muchas obras dramáticas francesas más ¿cómo escribir entonces una «comedia francesa»? ¿cómo escribir teatro si nunca se ha leído ni visto teatro?

Usigli admiraba la obra de Lenormand, a quien conoció personalmente y frecuentó en París entre 1944 y 1945, encuentro que desembocó en una larga, afectuosa y fructífera amistad, a partir de la cual, Lenormand revisó las tra-

ducciones al francés de *Otra primavera* y *El gesticulador*.¹¹⁷ Con motivo de su muerte, en 1951, en homenaje al dramaturgo, Usigli le dedicó un ensayo en donde declara: «Sin Lenormand, el panorama del teatro universal sería incompleto, y el del francés habría saltado del vodevil, la comedia burguesa y la comedia de bulevar, al aticismo normalista de Girardoux y a la de rincón de café surrealista de Cocteau, por sobre un abismo»,¹¹⁸ reconocimiento al dramaturgo y al amigo cuya amistad «[...] transpuso las fronteras literarias y registró para siempre nuestros sentimientos humanos».¹¹⁹

VI. Usigli y Cocteau

En 1928, los jóvenes del Teatro de Ulises, entre los que se encontraban Xavier Villaurrutia —amigo de Usigli durante muchos años—, pusieron en escena *Orfeo* de Jean Cocteau.¹²⁰ El texto de la pieza —estrenada en 1926

¹¹⁷ Véase Rodolfo Usigli, «Lenormand vivo», *Conversaciones y encuentros*, Organización Editorial Novaro, México, 1974, pp. 78 y 85.

¹¹⁸ *Ib.*, p. 77.

¹¹⁹ *Ib.*, p. 84.

¹²⁰ Teatro de Ulises. Marzo de 1928. «Igualmente, obra de un sólo acto se presentó *Orfeo* de Jean Cocteau. Julio Jiménez Rueda retoma la dirección. Manuel Rodríguez Lozano la escenografía y la traducción de la pieza fue del escritor español afincado en México, Corpus Vargas [sic]. Actuaron Xavier Villaurrutia, quien seleccionó el texto, Andrés Henestrosa, Ignacio Aguirre, Antonieta Rivas Mercado e Isabela Corona» (Luis Mario Schneider, *Fragua y gesta del teatro experimental en México. Teatro de Ulises. Escolares del Teatro. Teatro de Orientación*, Universidad Nacional Autónoma de México - Ediciones del Equilibrista, México, 1995, p. 35). Schneider señala que el 13 de marzo del mismo año presentaron la obra en el teatro Virginia Fábregas (*ib.*, 36), Bradú dice que fue el 13 de mayo (Fabienne Bradú, *Antonieta (1900-1931)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996 (5ta. reimpr. de la 1ª. ed. de 1991, p. 114) y añade que se representó: “[...] *Orfeo* de Jean Cocteau, en traducción de Corpus Barga, revisada por Xavier Villaurrutia, dirección de Julio Jiménez Rueda y Celestino Gorostiza, con las actuaciones de Antonieta Rivas Mercado, Isabela Corona, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Carlos Luquín, Rafael Nieto, Ignacio Aguirre y Andrés Henestrosa en el papel del “Caballo”» (*ib.*, 115). Parece no haber indicios de que Corpus Barga haya radicado en México, como señala Schneider. En la «Nómina de los teatros capitalinos y de las obras o espectáculos en ellos ofrecidos desde octubre de 1911 hasta el 30 de junio de 1961» de la *Reseña histórica del teatro en México* —«Nómina...» elaborada por David N. Arce y, quizá revisada por Salvador Novo, quien hace el prólogo de la edición de 1961 de la obra de Olavarría y Ferrari y miembro del Teatro de Ulises— en el mes de febrero de 1928 se indica: «TEATRO DE ULISES. *Orfeo*, de

en París por Georges Pitoëff y publicada en la ciudad luz al año siguiente—,¹²¹ había llegado muy pronto a México, muy probablemente en la traducción al español de Corpus Barga y publicada en la *Revista de Occidente* en 1927.¹²² Antonieta Rivas Mercado, quien regresó a México en 1926 después de una estancia en Europa de tres años, aproximadamente,¹²³ apoyó la idea de Villaurrutia de llevar la obra a la escena.¹²⁴ Según Bradú «Se ignora qué puestas en escena vio Antonieta durante su estancia en Europa, pero, por el proyecto que, capitaneado por ella, realizaría el teatro de Ulises poco después en México, se intuye el tipo de teatro que frecuentó y las inquietudes de las que se contagió».¹²⁵ Así, es probable que hubiera visto alguna de las últimas

Jean Cocteau. *El tiempo es sueño*, de Henri Lenormand»; y en el mes de marzo del mismo año: «TEATRO VIRGINIA FÁBREGAS. *Teatro de Ulises. Ligados*, de O'Neill. *El peregrino*, de Charles Vildrac. *Orfeo*, de Jean Cocteau. *El tiempo es sueño*, de Lenormand» (Arce, *op. cit.*, p. 3484). Quizá habría que dar crédito a esta última información sobre las fechas de las representaciones de *Orfeo*, la cual, de alguna manera, coincide con el resto de datos que hemos recopilado, a excepción de los que proporciona Bradú.

¹²¹ Estreno: Théâtre des Arts, París, 17 de junio de 1926 (Jean Cocteau, «*Orfeo*», *Obras escogidas*, traducción de Julio Lago Aguilar, Madrid, 1966, p. 522), decorado: Jean Hugo, vestuario: Gabrielle Chanel. Primera edición: Jean Cocteau, *Orphée: tragédie en un acte et un intervalle*, Stock, Delamain et Boutelleau, París, 1927.

¹²² Según informa Agustín Muñoz-Alonso López: «*Orfeo* [de Cocteau], en traducción de Corpus Barga, se publicó en la *Revista de Occidente* en los núms. 44-45, febrero-marzo de 1927 (T. XV), pp. 177-199 y 347-378. La misma revista publicó otra obra de Cocteau, *La voz humana*, en el núm. 83 (T. XXVIII), mayo 1930, pp. 228-249», Agustín Muñoz-Alonso López (ed.) *Teatro español de vanguardia*, Castalia, Madrid, 2003, nota 30, p. 51. «Corpus Barga» es el seudónimo de Andrés García de la Barga y Gómez de la Serna (1888-1975), escritor español.

¹²³ Llegó a Veracruz el 8 de julio de 1926 (Bradú, *op. cit.*, 1996, p. 78).

¹²⁴ En la nota periodística sobre «*Orfeo*» de «El Joven Telémaco» se entiende que Antonieta Rivas Mercado hizo de *Orfeo* en la obra: «Al interpretar *Orfeo*, Antonieta Rivas se mostró en un aspecto diferente a los anteriores y supo ser ligera, tenue, impalpable casi: entre sombra y espíritu» (El Joven Telémaco, «“El Peregrino” y “*Orfeo*” en el Teatro de Ulises», *El Universal Ilustrado*, 29 de marzo de 1928, p. 5). En la película *Antonieta* (1982) de Carlos Saura se incluye una escena en donde, en la casa de Mesones, sede del Teatro de Ulises, se ve el final de una representación de *Orfeo*. El papel de *Orfeo*, en la película, lo representa, precisamente, Antonieta Rivas Mercado, interpretada por la actriz francesa Isabelle Adjani.

¹²⁵ Bradú, *ib.*, pp. 74-75.

producciones de los Ballets Rusos¹²⁶ y los espectáculos de las «Soirées de Paris» del conde Étienne de Beaumont.¹²⁷

Orfeo de Cocteau había representado para la cultura francesa de la época una «verdadera bomba». Hacer el montaje en México, a dos años de su estreno en París, era «traer la bomba», hecho extraordinario para la vida teatral de la ciudad —en un país que se reconstruía después de la revolución—, incomprensible y perturbador para el público. La crítica en general fue adversa al mundo poético-teatral de Cocteau y, aparentemente, sólo los miembros de Ulises, Villaurrutia en particular, fueron sensibles a la obra del francés. *Orfeo*, dice Villaurrutia —quien seleccionó la pieza para el repertorio de los de Ulises—:

[...] no representa una escuela de teatro, sino del espíritu de un poeta. Jean Cocteau, que intenta —y consigue— la reaparición de un teatro puro: teatro teatral, fin en sí mismo (¡qué lejos estamos del teatro naturalista, del teatro considerado como un medio solamente, como una tribuna para exponer teoría!). El *Orfeo* de Cocteau está escrito en función de la escena: las personas y los objetos aparecen y desaparecen como un juego de manos o entran y salen como en un sueño.¹²⁸

Usigli conocía la producción literaria y dramática de Cocteau. Al recordar la etapa en que escribió *4 chemins 4*, Usigli declara, entre otros muchos asuntos de su relación con la cultura francesa, que leyó «[...] en voz alta a Baudelaire,

¹²⁶ Los Ballets Rusos fue una compañía itinerante de ballet creada y producida por Sergei Diaghilev que ofreció sus producciones entre 1909 y 1929. La compañía estaba formada, en su mayoría, por bailarines rusos. Entre los coreógrafos estaban Marius Petipa, Mikhail Fokine, Bronislava Nijinska, Léonide Massine, Vaslav Nijinsky y George Balanchine quienes crearon ballets para música compuesta por Debussy, Milhaud, Poulenc, Prokofiev, Ravel, Satie, Respighi, Igor Stravinsky y Richard Strauss, entre otros.

¹²⁷ Bradú, *ib.*, p. 76. El conde Étienne de Beaumont (1883-1956) era miembro de una familia francesa de gran poder económico. Fue pintor y diseñó decorados para ballets, vestuario teatral y joyería. Organizaba famosos «bals masqués», fue un mecenas generoso y apasionado por el arte contemporáneo. El 17 de mayo de 1924, en el Théâtre de la Cigale en Montmartre, se iniciaron las «Soirées de Paris», espectáculos que incluían music-hall, poesía, ballet y teatro con artistas como Jean Cocteau, Georges Braque, Pablo Picasso, Darius Milhaud y Erik Satie. Las «Soirées de Paris» tuvieron vida durante un año.

¹²⁸ Villaurrutia citado por Schneider, *op. cit.*, pp. 54-55.

a Racine, a Molière, a Balzac y a Valéry, inclusive a Cocteau [...],¹²⁹ dramaturgo de quien dirigió su versión de *Antígona*¹³⁰ aproximadamente en 1933 en Monterrey,¹³¹ y, en radio, *La voz humana* (1930) con Amalia de Castillo Ledón, en 1933.¹³² En su proyecto de compañía de teatro: «Teatro de Medianoche», de 1940, Usigli incluyó dentro del repertorio de obras que formarían la primera temporada *La voz humana*, pieza que no llegó a representarse. En el programa general de aquella «primera temporada», en la breve semblanza de los dramaturgos, muy posiblemente escrita por Usigli, se dice sobre Jean Cocteau: «El más inquieto de los autores y poetas franceses. Sus obras figuran entre las más modernas y características de Francia, en donde su producción recibió pronto el reconocimiento y el aplauso

¹²⁹ Usigli, *Teatro completo*. III, p. 292.

¹³⁰ *Antigone* de Jean Cocteau, basada en la obra de Sófocles. Estrenada en el Théâtre de l'Atelier, París, el 20 de diciembre de 1922 con decorados de Pablo Picasso y música de Arthur Honegger; primera edición: Gallimard, París, 1922.

¹³¹ La carta, sin fecha, de Usigli a Fernando Benítez que lleva el título de «Encuentro con Jean Cocteau en Baalbeck y entre las ruedas de *La Machine Infernale*», menciona que Usigli le habló a Cocteau « [...] de su *Antígona*, que yo dirigí en Monterrey, hace, ¡ay!, veintitrés años, casi [...]» (Usigli, *Teatro completo*. V, p. 492). En *Voces...*, señala un viaje a Monterrey en ¿1933? (Usigli, *Voces...*, p. 318) y la dirección de *Antígona* de Cocteau en la Universidad de Nuevo León en Monterrey, posiblemente también en 1933, véase Usigli, *Teatro completo*. III, pp. 598-599.

¹³² *La voix humaine*, pieza en un acto de Jean Cocteau. Estrenada en el Théâtre-Français, París, el 17 de febrero de 1930, con Berthe Bovy y decorados de Christian Bérard; primera edición: Stock, París, 1930. Usigli menciona: «No tengo tiempo de decirle [a Jean Cocteau] lo maravillosamente que Amalia Castillo Ledón, dirigida por mí, interpretó *La voz humana*, cuando Agustín Yáñez dirigía la oficina radiofónica de Educación Pública» (Usigli, *Teatro completo*. V, p. 497). Yáñez se encargó de esta función entre 1932 y 1934, y Usigli, entonces, dirigía una serie de radioteatros. En *Voces...* apunta el 20 de mayo de 1933: «Transmitimos hoy, por fin, *La Voz Humana*, de Cocteau. ACL [Amalia de Castillo Ledón] estuvo casi perfecta. Me pidió, me exigió en realidad, que no la viera yo, porque le impediría actuar. Aunque estábamos solos en el estudio, me sometí. No alcé una vez los ojos para mirarla. Me pregunto quién comprenderá este sacrificio. Me hice, simplemente, a la idea de que estaba al otro extremo del hilo, a un aparato telefónico, condenado a no ver, a mentir, a recordar, a pasar. De que yo era él. Y me pregunto si su amor propio de mujer no habrá sufrido ante el aire repugnante de mi obediencia. Si no era un ardid. Pero creo que no. Estuvo muy bien, insisto. Tiene preciosas facilidades y dificultades preciosas para el teatro. Mi admiración en mis labios y mis labios en su mano», Usigli, *Voces...*, p. 244.

merecidos». ¹³³ En la carta que Usigli le envía a Fernando Benítez en donde habla de su encuentro con Cocteau en Baalbek se refiere a él como: «[...] gran voz viva de Francia, que podría definirse como un tercio de cortesía, un tercio de sarcasmo y un tercio de inteligencia —todo en equilibrio hasta resumirse en inteligencia— [...]». ¹³⁴

La pasión de Usigli por la cultura francesa es, por supuesto, indudable, y nos atrevemos a suponer que conoció *Orfeo* de Cocteau hacia 1928, ya por la puesta en escena de los de Ulises, ya por la lectura de la obra. ¹³⁵ Estas notas sobre la obra de Cocteau en México y el interés de Usigli en la obra del francés, particularmente en la etapa en que Usigli trabaja en *4 chemins 4*, nos parecen útiles para apuntar algunos motivos del mito de Orfeo en la «comedia en francés» de Usigli, como veremos a continuación. Cabe, por supuesto, la posibilidad de que Usigli no conociera la pieza de Cocteau y que los ecos de Orfeo que encontramos en su «pieza a tientas» procedieran simplemente de su conocimiento del mito y de los productos artísticos que el mito griego ha generado, y lo sigue haciendo, hasta nuestros días. En el

¹³³ Véase, Guillermina Fuentes Ibarra, «IV. El Teatro de Medianoche de Rodolfo Usigli (1940)», *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2007, pp. 149-192.

¹³⁴ Usigli, *Teatro completo*. V, p. 497. En la edición de 2005 de esta carta no se especifica el año en que fue escrita. Según narra Argentina Casas, Cocteau y Usigli se conocieron personalmente en 1956 en Baalbek (Líbano) con motivo del festival internacional de dicha localidad, en donde compartieron unos minutos la mesa de un café, véase Argentina Casas Olloqui, *Mi vida con Rodolfo Usigli. De secretaria a embajadora*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2001, p. 304. Al hablar de Lenormand, en 1951, año de la muerte del dramaturgo francés, Usigli dice «Desconfío siempre del intelectual y de su vida y miseria privadas, y nunca quise, por ejemplo, conocer a Cocteau, dándome por satisfecho con leerlo», Usigli, *Teatro completo*. V, p. 486.

¹³⁵ Usigli narra: «En realidad, no entré en relación con los hombres de teatro mexicanos que se encontraban en actividad sino en los primeros años treinta. Es cierto que había conocido, poco y de lejos, a José Joaquín Gamboa, a Carlos Noriega Hope, a Francisco Monterde y luego al grupo llamado de los Siete, del que formaban parte también Víctor Manuel Díez Barroso, los hermanos Lozano García, María Luisa Ocampo y Ricardo Parada León. Había presenciado también las representaciones del Teatro de Ulises, en el que colaboraron, como es sabido, Julio Jiménez Rueda, Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen —creo que Agustín Lazo no estaba aún en México—; y entre los escenógrafos Manuel Rodríguez Lozano, a quien hay que mencionar igualmente como valioso escritor de cuya amistad me enorgulleczo; Julio Castellanos y Roberto Montenegro», Usigli, *El trato con escritores*, p. 171.

campo de lo posible, cabe, es claro, que Usigli jamás hubiera tenido en cuenta a Orfeo y su mito en la composición de su pieza.

VII. 4 *chemins* 4: Orfeo, Cocteau y Usigli

El mito de Orfeo y sus múltiples versiones en la literatura, la música, la pintura han sido constantes, particularmente, en el arte europeo. Cocteau lo retomó una vez más y lo reescribió en una pieza dramática: *Orphée: tragédie en un acte et un intervalle* —y años más tarde fue el motivo de dos de sus películas: *Orphée* (1950) y *Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* (1960)—. En la pieza teatral, entre otros asuntos, Cocteau indaga sobre el proceso creativo del poeta y teatraliza, a su manera, la muerte de Eurídice, la manera en que Orfeo la recupera y el destino de ambos personajes. Nos detendremos, ahora, en algunas coincidencias, desde nuestro punto de vista, entre el mito de Orfeo, la obra de Cocteau y *4 chemins* 4.

El joven Usigli reflexiona en *4 chemins* 4, entre otros temas en el arte, el proceso de la creación artística y las vicisitudes de la experiencia amorosa. En su obra, Usigli expone la separación, dice él, entre «[...] un gran compositor y su desilusionada esposa».¹³⁶ La pieza se ubica en el mundo contemporáneo al del autor, en una gran ciudad que gusta de la cultura artística, y en el círculo social de artistas, intelectuales y gente con poder económico. Los personajes hablan en francés, y en la obra no se menciona, ni sugiere, el nombre de ciudad alguna en donde tenga lugar la acción. Podemos pensar, por supuesto, en París, pero la obra no lo dice. La ciudad de los acontecimientos, parece una gran urbe: salas de concierto, cabarets de todas las categorías, grandes edificios y escuelas, gente activa y enterada del movimiento cultural. En *4 chemins* 4, se antoja pensar en el empleo de la lengua francesa, como en una especie de «lengua teatral», como lo serían los sonidos y los silencios en la música; los colores, las formas, las texturas en la pintura; el movimiento del cuerpo humano en la danza. Como si al escribir una obra dramática fuera natural hacerlo en francés.

Georges, es el «gran compositor», Alice, su «desilusionada esposa». La «desilusión» de Alice, de quien aparentemente nace el deseo de la separación

¹³⁶ Usigli, *Teatro completo*. III, p. 293.

—por lo menos es ella la primera que lo manifiesta—, parece tener uno de sus motivos en la obligación de mantener un pacto, propuesto por Georges, y al que se ha comprometido con su pareja: evitar en su relación cualquier tipo, y de cualquier modo, el sufrimiento, sentimiento que Georges considera despreciable, como se lo dice a Robert:

Georges.- [...] Siempre creí que el dolor era el precio más vergonzoso y servil que los seres humanos tenemos que pagar en la tierra. Ella lo creyó conmigo. Durante mucho tiempo quise ser insensible y blanco como el mármol. Y, como yo lo deseaba, ella también lo deseaba. Queríamos ser insensibles, mientras veíamos como los hombres peleaban por el dolor, como si pelearan por la muerte, como si fuera lo único que pudieran tener. Porque después del amor, del dinero, de la esperanza, se matan entre sí para arrancarse lo que sea los unos a los otros, porque siempre habrá hombres que lo tienen todo y hombres que no tienen nada. [...] Huimos del dolor como se debe huir de los países castigados por los elementos en desorden, de los países de bruma y de silencio, de lluvia, de crepúsculo, de hambruna. Y, sobre todo, para escapar de la costumbre de sufrir, todos los días era un nuevo tren, otro barco, una carrera interminable, hermosa y horrible al mismo tiempo, triunfante y desesperada. [...] Al fin, ganamos. Fue una noche en Singapur cuando pudimos decirnos: no hemos sufrido. El pacto secreto de nuestro matrimonio se había cumplido [...] (pp. 81-82).

Para hacer posible el pacto, Alice y Georges parece que han acordado ciertas normas: comparten el mismo domicilio aunque no necesariamente conviven en él; viajan constantemente, cada uno por su lado; se citan en cualquier ciudad; no saben cuando se encontrarán en su propia casa. Es una pareja «moderna» e inusual, muy lejos de los modelos tradicionales, que ha inventado formas para evitar el dolor, el aburrimiento, los cuales, sin embargo, no han podido ser eliminados, como confiesa Georges: «[...] desde hace mucho tiempo, sin darnos cuenta, sufrimos un poco por no sufrir. Ella sobre todo» (p. 82). Así pues, la negativa al sufrimiento en pos de la felicidad ha provocado cansancio, y cierto tipo de sufrimiento, el suficiente como para que ambos se den cuenta de que este sentimiento no sólo no puede ser borrado de la vida de los individuos, sino que incluso es necesario para vivir. En el caso de Georges, aceptar, «redescubrir», el sufrimiento será un camino

productivo para la creación artística, siempre y cuando sea un camino a la felicidad; en el de Alice, abrirse a la vida. Ella, cansada de su modo de vivir y del pacto con su pareja, se despide de Georges, con la intención de no verlo más. Él, en principio, parece que acepta la decisión de su mujer.

Al alejamiento de Alice, responde la persecución de Georges; desde el momento mismo en que Alice lo abandona se apodera de él un deseo febril por saber qué es lo que ella hace, dónde está. Se encuentran, entonces, «casualmente» en una reunión de «gente bien», y más tarde en una «*boîte de nuit*» de muy baja categoría, lugar en el cual Georges convence a Alice de que salga con él de ese sitio. En su arrogancia, Georges —como hombre y como artista— considera que Alice es obra suya, que él la ha hecho ser lo que es. Esta idea es tan fuerte en ambos que, una vez que Alice vuelve con Georges y retoma su antigua vida, muy pronto resurge el agotamiento, y el deseo de alejarse, y Georges accede a la decisión de Alice, ella —a pesar de que es una mujer renovada por los recientes acontecimientos: la libertad para vivir como mejor le parezca, estar embarazada—, se arrepiente en el último momento y le pide a Georges poder quedarse porque, dice: « Me acordé que tú me compraste, y que soy mujer. Entonces, me quedo» (p. 134). Él la rechaza. El compositor se ha dado cuenta de que el sufrimiento, el dolor que provoca la separación de los amantes, es un sentimiento necesario que lo enriquece como artista, quizá como hombre. La arrogancia del artista, que encuentra en el dolor un gran motivo y motor de la creación artística, tiene entonces una importancia infinitamente superior: el dolor lo conduce a desear aún más la alegría, la muestra es la sinfonía que compone, este descubrimiento lo convence de que las posibilidades de la creación a partir de la «alegría» que, acaso, pudiera nacer del amor de la pareja, es una alegría que produce obras «frías». El fin de la obra parece abierto ¿Alice se va? ¿Georges está de acuerdo? Ambos personajes, en conflicto con sus emociones, se despiden y se reconcilian de una frase a otra, con el otro, consigo mismos, de la siguiente manera:

Alice.- Tú tienes tu música y yo tengo a mi hijo, Georges. Es un adiós.

Él no lo cree. Ella sale. Unos instantes después, él se precipita, se le escucha gritar del lado invisible del gabinete de trabajo.

Georges.- ¡Alice! ¡Alice! ¡Alice! (*Regresa pálido, el rostro cambiado, enjuto. Se sirve un vaso de licor, lo bebe, lo vuelve a llenar y sigue bebiendo. Él se acerca al piano y dice apenas tocando las teclas.*) Nunca más - Nunca más - nunca - ja - más. (*Más despacio. De la misma manera, dice otra vez.*) Mi hijo... mi... hijo... mi... hijo.

Entonces, se sienta al piano y pasa los dedos rápidamente sobre el teclado, para asegurarse de su ligereza. Va a ejecutar el Final de su Sinfonía. Lo sabemos sin que lo diga, porque el hombre ha desaparecido en sí mismo. Pero su máscara de dios cae de repente y el hombre aprieta convulsivamente los labios y presiona las sienes con las dos manos temblorosas sobre la frente arrugada. En ese momento, regresa Alice. Tal vez la esperábamos, tal vez, no. Él levanta los ojos hacia ella, unos ojos cansados, haciendo guiños, sin hablar.

Alice.- Se me olvidó... No, no se me olvidó nada, Georges. Me acordé que tú me compraste, y que soy mujer. Entonces, me quedo.

Él agita una mano blanca en el aire.

Georges.- Vete. Sufro, sufro dulcemente. Vete.

Ella sale. Él permanece clavado al piano (p. 134).

¿Tiene lugar la separación? ¿Encuentra cada uno de ellos el camino que desea seguir? ¿La obra plantea una inevitable y permanente confusión de sentimientos de los amantes, de los artistas, del ser humano?

Como sabemos, en el mito, Orfeo, el músico, sufre por la muerte de Eurídice, su esposa. Decide, entonces, bajar al inframundo, pedir a los dioses su venia para que le permitan regresar con ella, viva, al mundo de los humanos. Los dioses acceden a la petición de Orfeo, pero con la condición de que no mire a su mujer hasta que a ella la bañe completamente la luz del sol. Orfeo la mira justo antes de que esto último suceda y pierde, entonces, a Eurídice para siempre. Al «Orfeo» de Cocteau se le advierte que Eurídice volverá a la vida, pero que él nunca deberá verla de nuevo so pena de perderla para siempre, acción que Orfeo realiza intencionalmente para deshacerse de ella porque: «Hay que mostrarse duro con las mujeres. Hay que demos-

trarles que no nos interesan. No hay que dejar que nos lleven como unos peeles». ¹³⁷ En *4 chemins 4*, el músico (Georges-Orfeo) pierde a su mujer porque ella lo abandona. Georges no ha decidido la separación y decide seguirla. Esta persecución-búsqueda pasa por tres etapas que de manera real, al mismo tiempo que simbólica, implican un descenso: de la casa de Georges a la calle, de ahí al salón de murmuraciones de la «*belle société*», después a la «*boîte de nuit de dixième ordre*». La primera consiste en saber si Alice efectivamente ha dejado la casa, y si lo ha hecho sola. Georges le pide a Robert, el amigo escritor, que se asome desde el balcón —en alto— de la casa para ver si Alice ha salido a la calle:

Georges.- ¡Robert!, ¡Robert!

Llega Robert, estaba cerca o lejos. Con los amigos nunca se sabe...

Robert.- ¿Qué quieres?

Georges.- Asómate al balcón.

Robert.- (*Obedeciendo, mientras abre la parte visible de la puerta del balcón que se supone está al centro de la pared.*) Te aviso que tengo mucho que hacer. Mis dos personajes se acaban de separar, no sé todavía por qué. Es curioso como estos imbéciles a veces se nos escapan de las manos. Si quieres que te sea franco, de todas maneras me lo temía. Se amaban demasiado.

Georges.- Tan malo es demasiado, como demasiado poco. ¿A quién ves en la calle?

Robert.- Espera, ese abrigo... Pero ¡si es tu mujer! Nadie tiene ese caminar, ese...

Georges.- Rápido, ¿qué hace?

Robert.- Llama a un taxi, se sube. No. Se baja, camina. Camina maravillosamente. Da vuelta a la esquina...

Georges.- ¿Sola?

Robert.- Sola

Georges.- Eso es todo, Gracias. (p. 88).

¹³⁷ Cocteau, *op. cit.*, pp. 552-553.

Alice ha bajado y desaparece de la vista que se ofrece desde el balcón. La segunda escena tiene lugar días después cuando Georges la busca en el salón de la casa de Madame D, sitio en donde, en esta ocasión, se reúne la «belle société» que:

[...] ha encontrado ahí una sede ideal para bromear, coquetear y divertirse. Unos telones de brocado amaranto, dos caen verticalmente en primer plano, y dos, al fondo. Estos últimos dan a una ventana panorámica que va del suelo al techo y que probablemente da a una terraza. Esta ventana panorámica está cubierta por telones ligeros de tul color crema. Delante de ella, sobre un plinto negro, una gran estatua de una mujer desnuda. Entre los dos telones de la izquierda, como entre los de la derecha, al lado de los sofás, unos sillones. Delante de éstos, a la derecha, una pequeña mesa baja y cuadrada, con un juego de té; a la izquierda una mesa redonda y baja para el mismo uso. Todos los muebles, modernos, son de color amaranto. Los visitantes entrarán indistintamente por la izquierda y por la derecha de la gran ventana panorámica, levantando los telones. Entre estos dos telones, se puede hablar de todo (pp. 88-89).

En este salón en donde se puede «hablar de todo», los temas son las infidelidades, los amantes, la moda, asuntos superficiales en boca de estereotipos de «gente bien» que «adora» y busca el entretenimiento cultural. Alice ha llegado a la reunión, ¿sin pensar que puede llegar Georges? Cuando se encuentran, ella se va pues quiere «[...] la aventura, el imprevisto, lo desconocido» (p. 104). La tercera etapa del descenso de Alice y Georges continúa esa misma noche en:

Una boîte de nuit de mala muerte. Solamente vemos un rincón, lo demás no nos interesa. Es el rincón extremo de la sala grande, decorada con colores más bien chillantes que vivos con una intención más bien barroca que moderna. Abundan el azul, el amarillo, el rojo y el gris. Nuestra perspectiva no nos deja ver más que dos mesas: la que está colocada a la derecha está vacía. Tres jóvenes estudiantes del Conservatorio se encuentran sentados en la otra, más cerca del rincón. De vez en cuando, una pareja de bailarines se aparece por algunos segundos. Todavía se puede oír jazz sin dar descanso. Se escucha la música a lo lejos, lo que no impide la conversación entre los estudiantes, lo cual nos permite suponer que la orquesta se encuentra en el rincón del otro extremo, a unos veinte metros de ellos. Los

estudiantes visten trajes comunes y corrientes de colores oscuros, pero no según las estrictas reglas de la etiqueta. Esto nos hace pensar que las exigencias de esta "boîte" nocturna son más bien modestas. Pero, en fin, siempre se ha creído que la felicidad no reside en los palacios (p. 104).

En esta «*boîte de nuit*», de pretensiones decorativas barrocas-cubistas y jazz para divertirse y bailar, se reúnen jóvenes estudiantes del conservatorio de música que rechazan la música de Georges. Alice llega y, aceptada inmediatamente por ellos, juega a seducir a uno de los jóvenes quien le corresponde sin reticencias (¿es la primera vez que Alice va a un sitio de esta clase?, ¿es la primera vez que busca una aventura amorosa pasajera?). Cuando está a punto de pasar el resto de la noche con el estudiante, Georges quien la ha seguido, ha ocupado una mesa cerca de la mesa de los estudiantes, y la observa, le ofrece dinero —como a una prostituta— para que se olvide del joven y se vaya con él. Alice acepta la propuesta de Georges (¿es la primera vez que Georges y Alice hacen esto?). Georges-Orfeo rescata a Alice-Eurídice de la «*boîte de nuit*»-infierno-inframundo.

La cuarta y última escena de la obra se desarrolla tres meses después de la escena en la «*boîte de nuit*». Entonces, Georges regresa a casa después de dirigir con enorme éxito el estreno de su «Sinfonía a la Alegría», su más reciente composición musical. Alice ha asistido al concierto sin que Georges lo sepa. Ambos apenas se han visto desde la noche de la «*boîte de nuit*». Georges ignora que Alice se encuentra en la ciudad. La escena tiene lugar de nuevo en la noche, de las cuatro escenas de la obra, solo la primera tiene lugar durante el día. El diálogo de la pareja vuelve sobre los temas de la felicidad, el sufrimiento, el nuevo conocimiento de sí mismos a partir de la separación, lo que se deben mutuamente. Alice espera un hijo de Georges. La separación, sin embargo, parece tan necesaria, como la contradicción en la que ambos se encuentran: si él le pide que se quede, ella se rehúsa; cuando ella decide quedarse, él la rechaza. El reencuentro de los amantes es imposible.

La conclusión en *4 chemins 4*, como en el mito de Orfeo y en el *Orfeo* de Cocteau, plantea la dificultad de la convivencia de la pareja, quizá la imposibilidad de esta convivencia, por lo menos no en vida. Orfeo pierde definitivamente a Eurídice, Cocteau sólo hace posible la armonía del matrimonio en la muerte; en su obra, como en una de las versiones del mito,

Orfeo muere destrozado por las ménades, y es entonces cuando se encuentra felizmente con Eurídice. Usigli separa a los amantes en la noche, cada uno bajo su propia luz. Sufrimiento que significa, no obstante, la liberación.

En el recorrido de Alice a lo largo de las cuatro escenas de la pieza es útil observar la manera en que Usigli la concibe plásticamente. Aunque las acotaciones describen el traje de algunos de los personajes, es la apariencia visual y vestimentaria de Alice la que interesa por el detalle que le dedica y por su significación, particularmente en relación con los «velos» que la cubren y de los que se despoja a medida que avanza la pieza, en un proceso de «develación», de descubrimiento, de acceso y «exposición a la luz», acto que en el mito de Orfeo la separa definitivamente del amante, y que, simbólicamente, de igual modo, ocurre en la obra de Usigli. Alice es una mujer joven, hermosa, moderna, con el poder económico suficiente para poder vestir como lo desee. En la primera escena, las acotaciones no refieren el vestido de Alice, se detienen en hablar de ella como de una estatua «[...] *esta mujer, si se pareciera a algo, sería quizás una estatua inefablemente terminada que esperara su develación*» (p. 84). Esta mujer, como «estatua velada» —en la descripción anterior no se dice que Alice lleve un velo pero una de las últimas acotaciones de la primera escena dice: «*Ella sale, su velo medio caído. Pero todavía lo arrastra, todavía lo trae ceñido*» (p. 88)—, es para Georges —quien en su idea de haber creado a Alice guarda ecos de Pigmalión— la mujer que ha concebido como él la desea,¹³⁸ dice Georges: «No hay nada en ti que no me pertenezca» (p. 86), «Tú vas a tientas, cometes errores, pero te salvas; es lo que he hecho de ti, es sano porque es mi obra» (p. 102). Alice, en opinión de Georges, le pertenece, es su obra, como su música, ella es lo que él ha querido que sea y ella lo acepta, hasta el momento en que se empieza a descubrir a sí misma y puede reconocer su autonomía, su individualidad, su propio yo y su capacidad de poder buscar ser libre, al margen de Georges.

La mujer-estatua muda de cuerpo de diosa —recordemos el recurso de la estatua de Diana cazadora en el segundo acto de *El apóstol*— quizá ideal del concepto masculino, encuentra su imagen pública y perfecta en la segunda escena de la obra en donde una «[...] *gran estatua de una mujer desnuda*» (p. 89)

¹³⁸ Recordemos también, en relación con este asunto, mencionar la admiración de Usigli por la obra de George Bernard Shaw, quizá su *Pygmalion* (1912-1913, pub. 1916) y por qué no a Ibsen y Nora de *Casa de muñecas*.

sobre un plinto negro, domina el salón, en el cual en contrapartida deambulan mujeres de la «*belle société*», comunes y corrientes, lejanas de «mujeres ideales» pues son infieles, murmuradoras, superficiales. En esta escena, el vestido de Alice es tan moderno que de inmediato se convierte en objeto de burla de algunas de las invitadas a la reunión en casa de Madame D. La acotación dice: «*Lleva un vestido azul-gris, medio deportivo, medio atrevido. Sigue velada, virgen, como el alba*» (p. 91). En opinión de las señoras, el vestido es efectivamente atrevido, moderno y, además, para ellas: vulgar, objeto perfecto como tema de una de las comidillas de la noche: «MADAME H.- Mire nada más, el traje que trae Alice Revel. ¡Parece que estamos en Nueva York!» (p. 92); «MADAME C.- ¿Le gusta su vestido? / MADAME A.- Vamos, para nada. Es demasiado recto y despide un fuerte olor a puente. / MADAME B.- Peor aún, querida, huele al té de las cinco de los hoteles»; «MADAME D.- [...] ¡Existe un límite! Ella es muy amable, muy bonita, incluso guapa, pero se viste como una mecanógrafa de película americana» (p. 95). El vestido de Alice se presta para el juicio sobre su vida personal, esta mujer tan «libre», como podría ser Diana en *El apóstol*, es peligrosa porque rompe la norma del comportamiento femenino convencional, en su vida privada, y porque se atreve a subrayarlo públicamente en su manera de vestir, en los trajes de Alice parece buscarse una muestra del espíritu de una mujer que quiere ser distinta y moderna.¹³⁹

El velo, como hemos visto, la cubre en la segunda escena «*Sigue velada, virgen, como el alba*» (p. 91), y desaparece en la tercera y en la cuarta escenas: «*Alice lleva un vestido blanco, muy sencillo. Su cabeza al descubierto y no trae más que un broche de piedra de luna que fija a sus hombros un abrigo gris y plata*» (pp. 108-109), y «*Trae un vestido de terciopelo negro con un diseño de camelias naturales.*¹⁴⁰ *Hela aquí, finalmente, entera. No más velos, no más sombra virgen. Es todo lo que esperábamos de ella: es una mujer*» (p. 126).

¹³⁹ Para el estreno parisino de la obra de Cocteau en 1926, el vestuario fue diseñado por Gabrielle Chanel quien, como sabemos fue una de las líderes de las nuevas ideas sobre la mujer, especialmente a través de su concepto del vestido, en el siglo XX. Un modo de vestir que subrayaba la elegancia y lo femenino apoyado en la simplicidad. No sería inadecuado pensar en el traje de Alice en esta escena con un vestido moderno en la manera propuesta por Chanel.

¹⁴⁰ ¿Recordamos nuevamente a Coco Chanel, es el conocimiento o la intuición usigliana? Alice para despedirse de su esposo usa dos de los elementos que se convirtieron en iconos del estilo de la diseñadora francesa: el vestido negro y las camelias.

Al desprenderse del velo, Alice «devela el gran secreto»: es mujer, no estatua, puede dejar a Georges y empezar un camino distinto por ella misma, es la Eurídice que con el baño total de luz sobre su cuerpo pierde al amante, pero gana una vía para su propia libertad: «*Sus ojos son más profundos que antes, pero también más tranquilos. La curiosidad ha dado paso a la serenidad. Una nueva sonrisa, impresa hoy mismo, en este mismo instante sobre sus labios*» (p. 126). En el personaje de Alice, como antes lo hemos visto en Diana de *El apóstol* y en María Aurelia de *Falso drama*, Usigli se interesa en construir personajes femeninos urbanos e incómodos dentro de su círculo social, mujeres que en mayor o menor medida desean modificar el modelo femenino que se les impone socialmente. En este sentido, las obras también recogen, como antes se ha dicho, parte del espíritu de las obras de «boulevard» de Brieux y Bataille: provocar un debate de ideas sobre problemas sociales o morales de primera importancia, escribir un teatro educativo que revele hipocresías y abusos, un teatro cuyo propósito sea denunciar la condición de la mujer y sus relaciones con el amor, el dinero, la familia, el trabajo. Feministas y pesimistas, subrayan todo lo que favorezca y se oponga, para la mujer, a una existencia autónoma, liberada de las obligaciones impuestas por los hombres.¹⁴¹

En la composición de *4 chemins 4*, Usigli emplea, por supuesto, todas sus experiencias y lecturas de teatro mexicano, español, francés, inglés, todo su conocimiento del quehacer teatral, toda su experiencia como individuo para crear una pieza de rigurosa economía que hable sobre la literatura, el arte, el mundo contemporáneo, las relaciones humanas, las relaciones entre hombres y mujeres. Este «Teatro a tientas», al cual pertenece *4 chemins 4*, descubre el mundo de un joven artista que no desea dejar nada al azar, y si es «a tientas» será sólo porque forma el grupo de las primeras obras que consideró importantes en su desarrollo como dramaturgo, pero que evidencian ya, como se ha dicho, una conciencia teatral rigurosa, polémica, atrevida.

¹⁴¹ Corvin, *op. cit.*, p. 850, nuestra traducción. Usigli, además conoce este teatro y suele mencionar a algunos de los dramaturgos del «boulevard» sin disminuirlos o desautorizarlos, por ejemplo: Eugène Brieux (Usigli, *Conversaciones...*, p. 78, Usigli, *Teatro completo. III*, p. 705); Robert de Flers y Gaston Armand de Caillavet (*ib.*, p. 361); Paul Bourget (*ib.*, p. 380); Edmond Rostand (*ib.*, p. 398); Marcel Pagnol (*ib.*, p. 555); Jules Romains (*ib.*, p. 656); Henry Bataille (*ib.*, 699); Henry Becque (*ib.*, p. 705, 720); Simon Gantillon (*ib.*, p. 713, 728); Henry Kistmaeckers (*ib.*, p. 737, 784).

4 chemins 4, si tomamos en cuenta el sentido de la frase en francés «*ne pas y aller par quatre chemins*» (cuya traducción al español es algo así como «ir al grano») sería una muestra, sí, de la necesidad de dar rodeos antes de «ir al grano», porque las cosas no son tan simples. Si la decisión de Georges y Alice, desde que inicia la obra es la de separarse, habrá que estar seguro de que se toma la opción «más adecuada». En el rodeo que hacen antes de la separación definitiva, Usigli teatraliza situaciones que podrían ser escandalosas en el México de la época (como quizá hoy también): un «matrimonio» que convive esporádicamente y en donde cada uno de los miembros de la pareja viajan solos a donde quieren sin que el otro sepa a dónde va y con quién; una mujer que pide la separación; una mujer educada y de buena posición social que acude sola a centros nocturnos de diversión dispuesta a seducir a hombres jóvenes que la besen más allá de las manos; un hombre que declara que ella no es nada sin él, una mujer que prueba que eso no es cierto. El título también podría ser significativo en el propio desarrollo profesional de Rodolfo Usigli: «llegar al grano», al teatro que deseaba hacer, implicó para él un periodo de pruebas, de dudas, de rodeos, en el cual quizá fue necesario «*aller par quatre chemins*».

Obra citada

- Arce, David N. «Nómina de los teatros capitalinos y de las obras o espectáculos en ellos ofrecidos desde octubre de 1911 hasta el 30 de junio de 1961», Enrique de Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, t. VI., prólogo de Salvador Novo, 3ª. ed., Porrúa, México, 1961 (1ª. ed. 1880-1884; 2ª. ed. 1895) pp. 3381 - 3680.
- Beardsell, Peter. *Teatro para caníbales. Rodolfo Usigli y el teatro mexicano*, traducción de Alejandro Usigli, Siglo Veintiuno Editores, México, 2002 (1ª. ed. en inglés, 1992).
- Buisson, Sylvie y Dominique. *Léonard-Tsuguharu Foujita*, ACR, Paris, 2001.
- Casas Olloqui, Argentina. *Mi vida con Rodolfo Usigli. De secretaria a embajadora*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2001.
- Celestino Gorostiza. Una vida para el teatro*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2004.
- Cerda Muños, Alfredo. *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2002.

- Cocteau, Jean. *Orphée: tragédie en un acte et un intervalle*, Stock, Delamain et Boutelleau, Paris, 1927.
- Cocteau, Jean. «Orfeo», *Obras escogidas*, traducción de Julio Lago, Aguilar, Madrid, 1966, pp. 517-567.
- Corvin, Michel. «Le Boulevard en question», Jacqueline de Jomaron (ed.) *Le théâtre en France*, Armand Colin Éditeur, Paris, 1992, pp. 845-887.
- Cypess, Sandra M. «The Influence of the French Theatre in the Plays of Xavier Villaurrutia», *Latin American Theatre Review*, 3/1 (Fall 1969) pp. 9-15.
- Dauster, Frank N. *Perfil generacional del teatro hispanoamericano (1894-1924). Chile, México, el Río de la Plata*, Girol Books, Ottawa, 1993.
- El Espectador [Una revista mexicana de 1930]*, pról. y selección de Antonio Magaña-Esquivel, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1969.
- El Joven Telémaco, «“El Peregrino” y “Orfeo” en el Teatro de Ulises», *El Universal Ilustrado*, 29 de marzo de 1928.
- Fuentes Ibarra, Guillermina. «IV. El Teatro de Medianoche de Rodolfo Usigli (1940)», *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2007, pp. 147-192.
- Gorostiza, Celestino. «Introducción», *Teatro mexicano del siglo XX. III*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 (1ª. reimpr. de la 1ª. ed. 1956).
- Guillermo Jiménez.
http://www.periodicoelsur.com/noticias_guzman.aspx?idnoticia=44408 [Consultada el 22 de diciembre de 2010].
- Lenormand, Henri-René. «*Une vie secrète*», *Théâtre complet. III*, Les Éditions G. Crès et Cie., Paris, 1924, pp. 149-302.
- María Tereza Montoya. *Réquiem por una trágica*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1995.
- Millán, Jovita. *70 años de teatro en el Palacio de Bellas Artes*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2004.
- Monterde, Francisco. «Introducción», *Teatro mexicano del siglo XX. I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980 (1ª. reimpr. de la 1ª. ed. 1956) pp. ix-xxviii.
- Montoya, María Tereza. *El teatro en mi vida*, Ediciones Botas, México, 1956.
- Muñoz-Alonso López, Agustín (ed.) *Teatro español de vanguardia*, Castalia, Madrid, 2003.
- Orden de las Palmas Académicas.
http://fr.wikipedia.org/wiki/Ordre_des_Palmes_acad%C3%A9miques [Consultada el 18 de diciembre de 2010].
- «Rodolfo Usigli», *El trato con escritores (segunda serie)*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1966, pp. 159-183.

- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Apología de Rodolfo Usigli. Las polaridades usiglianas*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2005.
- Schneider, Luis Mario. *Fragua y gesta del teatro experimental en México. Teatro de Ulises. Escolares del Teatro. Teatro de Orientación*, Universidad Nacional Autónoma de México - Ediciones del Equilibrista, México, 1995.
- Scott, Wilder P. «French Literature and the Theater of Rodolfo Usigli», *Romance Notes*, XVI, I (1974), pp. 228-231.
- Scott, Wilder P. “Rodolfo Usigli’s 4 chemins 4: the Quest for a Title”, *Language Quarterly*, XII, 3-4, (1974), pp. 51-52.
- Usigli, Rodolfo. *México en el teatro*, Imprenta Mundial, México, 1932.
- Usigli, Rodolfo y Mauricio Magdaleno. *Homenaje a Alfredo Gómez de la Vega*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1959.
- Usigli, Rodolfo. *Voces. Diario de trabajo [1932-1933]*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1967.
- Usigli, Rodolfo. «Lenormand vivo», *Conversaciones y encuentros*, Organización Editorial Novaro, México, 1974, pp. 75-88.
- Usigli, Rodolfo. *Teatro completo. II*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979 (1ª. reimpr. de la 1ª. ed. 1966).
- Usigli, Rodolfo. *Teatro completo. III*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- Usigli, Rodolfo. «Una imagen», *María Tereza Montoya. Réquiem por una trágica*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1995, pp. 11-17.
- Usigli, Rodolfo. *Teatro completo. I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 (1ª. reimpr. de la 1ª. ed. 1963).
- Usigli, Rodolfo. *Teatro completo. V*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Usigli, Rodolfo. *El apóstol*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2005.
- Williams, Ellis E. *Character and Characterization in the Plays of Rodolfo Usigli*, [Tesis, Ph. D., University of Georgia], 1971.

Sinopsis

I. La historia ocurre en Francia. Los personajes son todos franceses y el contexto es decididamente francés. Los protagonistas son Georges Revel, su esposa Alice, y Robert Denris, amigo de ambos. La primera escena ocurre en la casa de los Revel y comienza con una conversación entre Robert y Émile, criado de la casa Revel. El diálogo es ágil, divertido y liviano. La acción sigue con otra conversación entre Robert y Un Periodista que desea entrevistar a Georges. Georges es un reconocido y prestigioso compositor que ha escapado a la costa en búsqueda de la paz, la soledad y la inspiración. Robert protege la privacidad de su amigo contestando en forma evasiva y burlona las preguntas del periodista. Parte de su estrategia evasiva es desviar el interés del periodista hacia su propio oficio de escritor. La acción continúa al entrar Georges e iniciar una conversación con Robert en la que ambos amigos discuten el proyecto artístico del compositor. De paso, Robert informa a su amigo que Alice ha vuelto a casa después de un viaje. El propósito de su retorno es hablar con Georges. Los amigos intercambian opiniones sobre arte y música hasta el momento en que entra Alice y sale Robert. La pareja se hace recriminaciones acusándose de indiferencia y desamor. De entre ambos, Georges parece ser el menos interesado en una reconciliación. Él persiste en su deseo de alejarse de ella para poder sufrir un dolor genuino y lograr así la inspiración necesaria para componer una sinfonía. Ella lo abandona.

II. La segunda escena ocurre en un salón elegante en el que la «bella sociedad» se ha reunido para «bromear, coquetear y divertirse». Predomina la intervención de los personajes femeninos en el diálogo. Se habla de la moda, el estilo, la música, las relaciones entre los sexos, y se hacen comentarios sobre la presunta infidelidad de Alice Revel. El tono es, una vez más, liviano y jovial. La banalidad de los temas tratados en los diálogos tiende a

disminuir el perfil individual de los personajes femeninos. La excepción es Alice, quien a pesar de ser el blanco del chisme que precede su entrada en escena, preserva su identidad. Georges es el último en llegar a la reunión, y discute brevemente con Alice la razón que ella tiene para irse de viaje en busca de aventuras.

III. La tercera escena tiene lugar en una «boîte de nuit *de mala muerte*». Hay una transición notoria en el desarrollo de la acción dramática marcada por la aparición de tres varones jóvenes «estudiantes del Conservatorio». Los tres beben, conversan, bromean. Uno de ellos aguarda la llegada de una mujer. Alice entra a la «boîte de nuit», es obvio que ella busca una aventura fácil. Los estudiantes se disputan la atención de Alice quien, después de coquetear con los tres, expresa interés por François. Entretanto, Georges llega a ese lugar y se sienta en una mesa cercana a la que ocupan Alice y los estudiantes, desde la cual puede observar lo que ocurre en torno a Alice. Sin saber la relación entre Alice y Georges, los jóvenes, frente a Alice, critican duramente a Georges, y destacan su arrogancia y su frialdad. Ella no revela su relación con Georges quien la observa insistentemente. Dos de los estudiantes se van, y se queda François, el primer estudiante, con Alice. Una vez solos, Alice y François continúan el proceso de mutua seducción, siendo Alice la que lleva la iniciativa. La escena termina con un momento de gran intensidad dramática en el que Georges trata de provocar un altercado con François, y Alice se enfrenta al dilema de escoger entre pasar la noche con François o con Georges.

IV. En la cuarta y última escena se definen con mayor nitidez las identidades de Georges, Alice y Robert y se aclara la naturaleza de su relación. Georges confirma su papel de genio artístico, de compositor/director temperamental y arrogante. Un hombre quien, en su búsqueda de la perfección, es incapaz de comprender o valorar a su mujer como tampoco de sospechar las intenciones de su amigo y confidente. Robert resulta ser un enamorado platónico de Alice y un observador incisivo y desapasionado de Georges. Robert es el amigo noble y altruista dispuesto a apoyar a la pareja y sacrificar su propia pretensión amorosa. Alice es la quintaesencia de la mujer inquieta e insatisfecha emocionalmente, la mujer leal que paga con amor la indiferencia y desatención del músico. Antes de marcharse, Robert le recrimina

a Georges su distancia emocional, su esnobismo y su falta de humanidad. Alice ha vuelto, después de una ausencia de tres meses, para despedirse una vez más de Georges. Este, todavía absorto en sus elucubraciones estético-filosóficas, no quiere, o no puede, comprender la seriedad de lo que le está tratando de decir su mujer, aun en el momento en que ella le anuncia, y le repite dos veces, que está embarazada. La pieza termina en una nota ambigua con la tentativa fallida de Alice por dejar a Georges y preservar su dignidad. Por su parte, Georges persiste en su afán por cultivar su genio creador y encontrar la pureza estética, todo a expensas de su humanidad. La decisión forzada de Alice de quedarse y el reclamo implícito que hace Georges de la paternidad del bebé como pretexto para ponerle broche final a su sinfonía, parece adjudicarle al arte una dudosa e inmerecida superioridad.

4 chemins 4

PERSONNAGES

Georges Revel, *musicien*

Alice, *sa femme*

Robert Denris, *leur ami*

Premier étudiant

Deuxième étudiant

Troisième étudiant

Monsieur G

Monsieur H

Monsieur R

Le Grammairien

Un Journaliste

Émile

Le garçon

Un domestique¹

Madame A

Madame B

Madame C

Madame H

Madame J

La première et la quatrième scènes, à trois mois d'intervalle, dans le cabinet de travail de Georges Revel.

La deuxième scène chez Madame D, quelques jours après la première.

La troisième scène le même soir, dans une boîte de nuit de dixième ordre.

¹ Debe decir: «domestique»; TOM: «domestique».

4 chemins 4²

Pièce en 4 scènes [1932]

SCÈNE PREMIÈRE

Chez Georges Revel, un coin de studio tendu de damas zinzolin. Au fond, à droite, un balcon dont on n'aperçoit que la moitié.³ Une porte à gauche. À droite on peut voir la queue d'un grand piano qui est censé être placé au centre de cette pièce dont le décor ne nous montre qu'un angle. Une table, des fauteuils nickelés, une petite bibliothèque; tous les meubles sont sobres et purs de ligne, avec toute la grandeur de la simplicité la plus exquise.

Quand le rideau se lève, le domestique Émile est en train de choisir un cigare dans une boîte qui se trouve sur la table, Robert Denris entre en ce moment par la seule porte visible, c'est-à-dire, celle de gauche.

Robert.- Dites donc, Émile, quand Monsieur Georges le saura, il sera enchanté de voir que vous partagez ses préférences.

Émile.- Oh, monsieur! Monsieur Georges et moi, nous lisons le même journal, ce qui est très rare entre domestique et patron.

² Esta versión en francés es una transcripción de: Rodolfo Usigli, «4 chemins 4», *Teatro completo. I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 68-120 (2ª. reimpr. de la 1ª. ed. 1963). En notas a pie de página se señalan las correcciones, con la leyenda: «debe decir», a las erratas detectadas que aparecen en la edición del Fondo de Cultura Económica. La versión del Fondo de Cultura Económica se comparó con el texto original mecanografiado de *4 chemins 4* que nos facilitó la Walter Havighurst Special Collections Library, de Miami University, Oxford, Ohio. Se añaden aquí, entonces: 1. en el caso de las erratas, la palabra o palabras correctas; 2. la palabra o palabras que, en la misma errata indicada, se encuentra en el texto original mecanografiado indicada(s) por las siglas: TOM; 3. las variantes textuales, en relación con la edición del Fondo de Cultura Económica, que aparecen en el texto original mecanografiado (TOM). Agradecemos a Ma. Guadalupe Barajas la revisión del texto en francés.

³ TOM: «*Au fond, à droite, un balcon dont on n'aperçoit qu'un battant.*»

Robert.-La grande gauche, quoi! En effet, oui, je vois que seraient plutôt sévères, car je lis un autre journal que vous. Nous ne nous sommes pas vus, voilà tout. Bonjour, Émile.

Émile.- Bonjour, Monsieur Robert.

Robert.- Madame est-elle descendue ce matin?

Émile.- Pas encore, monsieur.

Robert.- Bien.

Émile.- Monsieur désire autre chose?

Robert.- Oui, monsieur désire ne pas être dérangé. Je vais travailler; ne faites entrer personne ce matin, Émile. Je vous le dis parce que j'ai remarqué que vous vous plaisez particulièrement à faire entrer les fâcheux.

Émile.- Oh, monsieur! Les pauvres gens!

Robert.- Oui, oui, je sais que vous êtes un tendre. Mais la tendresse, si elle est mal conduite, est plus dangereuse qu'une automobile: elle écrase tout. Émile?

Émile.- Monsieur?

Robert.- Allez fumer votre cigare ailleurs, tranquillement. Vous l'avez bien gagné.

Émile.- Je suis confus, monsieur.

Resté seul, Robert s'installe à la table. Il relit une page d'un manuscrit et se met à écrire en faisant tous les gestes propres à un écrivain délicat qui se chamaille avec les mots et les insulte afin de les mieux purifier. Une, puis deux minutes s'écoulent.⁴ La porte s'ouvre et Émile entre tout de go, suivi du Journaliste, qui cherche des yeux une place stratégique pour son interview.

Émile.- Monsieur...

Robert.- J'avais dit je ne désirais pas être dérangé.

Émile.- Mais, monsieur, c'est un journaliste.

Il file, ne sachant que trop qu'un honnête homme répond dans ces cas-là.⁵

Journaliste.- Bonjour, cher maître.

⁴ TOM: «Une, deux minutes s'écoulent.»

⁵ TOM: «Il file, ne sachant que trop qu'un honnête homme répond en ces cas-là.»

Robert.- (*Flatté.*) Bonjour, monsieur. Il y a toujours, partout, une chaise pour les journalistes. Cassée, généralement.

Journaliste.- Merci, cher maître.

Robert.- Voyons, remettez-vous de votre émoi de vous savais pas blond, cher maître.

Robert.- (*Deçu.*⁶ *il ne s'agit pas de lui.*) Ah, je vois, Eh bien!⁷ je suis blond dans l'intimité, voilà tout.

Journaliste.- Plaît-il?

Robert.- Entre nous, si je suis maître Revel, je ne suis pas blond.

Journaliste.- Hein?

Robert.- Mais je suis blond si je suis Robert Denris.

Journaliste.- Ah! le romancier. Excusez-moi... le domestique s'est trompé...

Robert.- Pas cette fois. Georges Revel n'est pas chez lui, mais j'y suis. Questionnez.

Journaliste.- Je regrette, je venais prendre une interview pour *La Critique Musicale*.⁸

Robert.- Que voulez-vous? Je ne peux pas devenir musicien pour vous accorder une interview. (*Il le dit de bonne foi.*)

Journaliste.- Mais maître Revel va rentrer?

Robert.- Je n'en sais rien. Je l'attends ici depuis un mois. Revenez dans deux semaines.

Journaliste.- Impossible. Mon interview doit paraître dans le prochain numéro.

Robert.- C'est-à-dire...?

Journaliste.- Dans trois jours. Mais vous êtes son ami, monsieur, vous pourriez peut-être me tuyauter...⁹

Robert.- Impossible, je suis blond.

Journaliste.- (*Impassible, il encaisse tout.*)¹⁰ Il voyage?

⁶ Debe decir: «Déçu»; TOM: «Déçu».

⁷ Se conserva el empleo de mayúsculas o minúsculas después de los signos de interrogación o admiración de acuerdo con la edición del FCE.

⁸ TOM: «Je regrette, je viens pour une interview pour *La Critique Musicale*.»

⁹ TOM: «Dans trois jours. Mais vous êtes son ami, monsieur, vous pourriez peut-être me fournir des renseignements...»

¹⁰ TOM: «*Impassible, il reçoit tout.*»

Robert.- Il est allé à la mer. Que je suis indiscret!

Journaliste.- Je vous en prie! Prépare-t-il quelque chose?

Robert.- Je crois, oui. Quand il prépare une œuvre, il recherche le bruit. Or, sauf le radio, la mer est incomparable comme tintamarre.

Journaliste.- Quoi! ne recherche-t-il pas la solitude, le silence?

Robert.- Non. Il écoute d'abord de la musique ancienne et moderne plusieurs mois durant.¹¹ Ensuite il cherche à s'assourdir pour oublier ainsi ce qu'il a écouté.

Journaliste.- (*L'homme qui note.*) C'est un système for intéressant, mais offre-t-il quelque chance...

Robert.- Evidemment. Après le bruit, il s'enferme pendant quinze jours ou un mois. Son cabinet de travail ne contient qu'un clavecin et un matelas et il est à l'épreuve des bruits du dehors.¹² Il ne mange que des fruits en ces périodes, Ensuite...

Journaliste.- Ensuite...?

Robert.- Je fais mal en vous disant tout cela.¹³

Journaliste.- De grâce, maître!

Robert.- Ah! Je ne suis plus blond?

Journaliste.- Mon salut est entre vos mains! Pensez, je vous prie, que je suis un peu votre confrère.¹⁴

Robert.- ConCaïn.

Journaliste.- Hein?

Robert.- Enfin... Il faut que je vous paye le mot que vous m'avez fait inventer. Ensuite, le cher maître sort de son cabinet de travail, un chef-d'œuvre sous le bras.

Journaliste.- Et il prépare...

Robert.- Ah! là-dessus je dois me taire.

Journaliste.- Cher maître!

¹¹ TOM: «Il écoute préalablement de la musique ancienne et moderne plusieurs mois durant.»

¹² TOM: «Son cabinet de travail ne contient qu'un clavecin et un matelas et il est à l'épreuve du bruit extérieur.»

¹³ TOM: «Je fais mal de vous dire tout cela.»

¹⁴ TOM: «Vous détenez mon salut. Pensez, je vous en prie, que je suis un peu votre confrère.»

Robert.- Inutile de me chermaîtriser. Je ne saurais pas vous le dire, du reste. C'est quelque chose de tout à fait nouveau, le sommet de son œuvre, quelque chose de dyonisiaque¹⁵ et de futur.

Journaliste.- Mais le thème...?

Robert.-Vous me faites manquer à tous mes devoirs, et puis, vous ne vous occupez pas de littérature. Suffit.

Journaliste.- Mais je suis, bien que critique musical, au courant du mouvement littéraire. Je sais que vous aussi préparez un nouveau livre.

Robert.- Tiens!

Journaliste.- Et je peux vous envoyer Grossman, le critique de *La Foire Littéraire*. Nous sommes très amis et, surtout, il s'intéresse à vous, il me le disait hier encore...¹⁶

Robert.- Ça, c'est le coup de grâce. Je me rends!

Journaliste.- Alors, le thème de cette œuvre nouvelle...?

Robert.- C'est un livre d'amour, aimé pour l'écrire, et ne pas l'avoir écrit pour aimer.

Journaliste.- Je parlais de l'œuvre de maître Revel. Le thème...

Robert.- Après vous, mon cher. Revenez cet après-midi avec Grossman, je ne trahis qu'au comptant.

Journaliste.- Mais je vous jure!¹⁷ En attendant, qu'est-ce que ça vous coûte de me donner ce tout petit renseignement?

Robert.- Ca me coûtera une bonne dose de confiance si vous ne revenez pas, et j'en déjà trop peu. Vous êtes capable de me ruiner.

Journaliste.- Mais c'est que je dois remettre mon papier à mon directeur à deux heures.¹⁸

Robert.-Hé bien, moi, je m'en...

Journaliste.- Je vous promets aussi d'amener Jules Rigaud, de l'Académie, si vous vous intéressez aux momies.

Robert.-Rigaud? Je capitule.

Journaliste.- Alors, le thème...

¹⁵ Debe decir: «dionysiaque»; TOM: «dyonisiaque».

¹⁶ TOM: «Il est mon ami et, surtout, il s'intéresse à vous, il me le disait hier a peine...»

¹⁷ TOM: «Mais je vous le jure!»

¹⁸ TOM: «Mais c'est que je dois remettre mon entrevue à mon directeur à deux heures.»

Robert.- C'est la joie. Toute la joie humaine, et il s'y connaît. Sa musique antérieure est plutôt de la peinture, n'est-ce pas? Maintenant, il va faire de la sculpture, du marbre et de la terre-cuite partout. Et des attitudes! Des bras qui se lèvent, des fronts qui s'avancent, des jambes en l'air, des seins au soleil, des mains qui s'agitent merveilleusement, des dents qui luisent, des cheveux qui flottent, des lignes pures, d'une jeunesse éternelle, des soleils qui rôdent sur les près, des accouplements de lumière... Vous voilà les poches pleines! Sauvez-vous et revenez ce soir.

Journaliste.- Je pars ébloui. C'est bien gentil de votre part, cher maître. Ebloui!

Robert.- Oh! Revenez, ce soir et vous verrez ce que je suis capable de dire sur mon livre.

Journaliste.- C'est entendu. A ce soir, cher maître.

Il sort laissant derrière lui la statue de la satisfaction. Cette statue abîme sa plastique pour allumer une cigarette. Animée soudain d'inspiration, elle se met à écrire. C'est L'Écrivain («Que diable-est-ce que j'écris?») Quelques secondes après, du côté¹⁹ du piano, parce qu'il est entré par la porte qui se trouve du côté²⁰ invisible du salon, Georges Revel entre, l'air préoccupé. Il marche lentement, regarde Robert d'un œil lointain, mais qui fait songer aux longs regards des phares, sans mot dire. Il prend un cigare dans la boîte sur la table, le coupe et l'allume avec lenteur, toujours dans un silence où Robert a l'air de se promener.²¹

Robert.- Tu es poli. Dis bonjour, au moins.

Georges.- Mais, si tu y tiens, bonjour au moins.

Robert.- Dis donc, tu es funèbre ce matin.

Georges.- Je me suis couché cette nuit avec les meilleures intentions...

Robert.- Et tu t'es réveillé ce matin avec les pires sentiments.

Georges.- Voilà.

Robert.- Cela arrive. Le contraire aussi.

¹⁹ Debe decir: «côté»; TOM: «coté».

²⁰ Debe decir: «côté»; TOM: «coté».

²¹ TOM: «Il prend un cigare dans la boîte de métal sur la table, le coupe et l'allume avec lenteur, toujours dans un silence par lequel Robert a l'air de se promener.»

Georges.- (*Pause.*) Non?

Robert.- Tu sais, un journaliste vient de s'en aller.

Georges.- Heureux homme! Je viens d'arriver et déjà je voudrais faire comme lui.

Robert.- Je t'ai vendu à lui lâchement. J'ai parlé de ta symphonie.

Georges.- Tu as encore fait de la littérature, je parie. Est-ce qu'on parle de la musique? La musique ne se dit pas. Elle se joue.

Robert.- Merci. Alors, la mer?

Georges.- Elle est toujours aussi jeune. C'est incroyable.

Robert.- C'est le rôle des vedettes. Mais quelqu'un d'autre est venu te demander pendant ton absence.

Georges.- Et ce quelqu'un, qui était-ce?

Robert.- Mais... quelqu'un.

Georges.- C'est bien probable. Mais encore?²²

Robert.- Euh... ta femme.

Georges.- Et je n'étais pas là! Je le regrette infiniment.

Robert.- Tu n'en as pas l'air.

Georges.- Dieu! Si l'on avait toujours l'air de ce qu'on est ou de ce qu'on éprouve...

Robert.- Je crois, quand même, que tu voudrais bien le regretter, le regretter mieux, mais tu ne le peux pas.

Georges.- Mais si! Je le regrette, je le regrette même vivement.

Robert.- Alors...

Georges.- Tu comprends. Je n'aime pas faire faire aux autres des courses inutiles.²³ Ma femme est venue, je n'étais pas là, et elle est repartie.

Robert.- C'est ce qui te trompe.

Georges.- Comment?

Robert.- Elle est encore ici.²⁴

Georges.- Ça, je le regrette plus encore.

Robert.- Cette fois, mon vieux, tu en as l'air.

Georges.- Tu m'embêtes,

Robert.- Mais non, je t'observe.

²² TOM: «C'est bien probable. Qui donc?»

²³ TOM: «Tu comprends. Je n'aime pas faire les autres faire des courses inutiles.»

²⁴ Este parlamento no aparece en TOM.

Georges.- Espèce d'observateur! Enfin, je la croyais loin. Qu'est-ce qu'elle peut bien me vouloir?

Robert.- Je me le demande.

Georges.- C'est a²⁵ elle qu'il fallait le²⁶ demander.

Robert.- Oh, moi, tu sais! Votre ménage m'intéresse comme un jeu d'échecs.

Georges.- Auquel tu ne connais rien.

Robert.- Les choses que l'on connaît ne sont pas intéressantes.

Georges.- Nous dormons. Raconte-moi, quand est-elle arrivée?

Robert.- Hier. Elle comptait, vu ton absence, repartir cet après-midi.²⁷

Georges.- Il ne me manquait plus dans ma vie que d'arriver à²⁸ temps.

Robert.- Va-t-en.

Georges.- Je ne sais pas fuir. La fuite est une science d'habitude. Je hais les habitudes.

Robert.- Oui, même les bonnes.

Georges.- Il n'y en a pas. (*Pause.*) Quand tu l'informas de mon absence, que dit-elle?

Robert.- Elle dit: «Ah!»

Georges.- Diable!

Robert.- Tu ris?

Georges.- Pour ne pas pleurer. C'est une, je ne sais pas pleurer. Au fond, ceci est très grave, tu sais. C'est un sentiment caché comme une maladie infâme, qui nous travaille depuis longtemps. C'est quelque chose de misérable et de dur que nous avons trouvé un jour près de nous, au réveil, et que nous avons enfoui dans nos entrailles par lâcheté raisonnée et par ambition invouable.²⁹

Robert.- Es-tu sincère!

²⁵ Debe decir «à»; TOM: «a».

²⁶ Debe decir «lui»; TOM: «le».

²⁷ Debe decir «en vue de ton absence»; TOM: «Elle comptait, en vue de ton absence, repartir cet après-midi.»

²⁸ TOM: «a».

²⁹ TOM: «C'est quelque chose de misérable et de dur que nous trouvâmes un jour près de nous, au réveil, et que nous avons enfoui dans nos entrailles par une lâcheté raisonnée et par une ambition invouable.»

Georges.- Tout à fait, oh tout à fait! (*Il s'assied, la tête tres³⁰ tendue, afin de mettre en valeur ses yeux, qui seuls sont animés pendant que sa bouche, d'une froide pureté, continue à parler.*)³¹ J'ai toujours cru que la douleur était le tribut le plus honteux, le plus servile des êtres ici bas. Elle l'a cru avec moi. J'ai longtemps voulu être blanc et insensible, comme le marbre.³² Et, parce que je le voulais, moi, elle l'a voulu aussi. Nous avons donc voulu être insensibles pendant que les hommes se disputent la douleur comme ils se disputeraient la mort, si c'était là seule chose qu'ils pouvaient avoir. Car après l'amour, l'argent, l'espoir, ils s'entretuent pour s'arracher mutuellement quoi que ce soit, puisqu'il y aura toujours les hommes qui ont et les hommes qui n'ont pas. (*Robert l'écoute, méfiant, incrédule. Il parle, le visage de marbre, pur et exact.*)³³ Nous avons fui la douleur comme on doit fuir les pays châtiés par les éléments en révolte, les pays de brume et de silence, de pluie, de crépuscule, de famine. Et, pour échapper surtout à l'habitude de souffrir, tous les jours c'était un nouveau train, un autre bateau, une course incessante, tour à tour belle et horrible, triomphale ou désespérée. Tu m'écoutes?

Robert.-(*Lentement.*) Je rêve. Je rêve d'elle et de toi.

Georges.- A la fin, nous vainquîmes. Ce fut un soir, à Singapore, quand nous pûmes nous dire: Nous n'avons pas souffert. Le pacte secret de notre mariage était accompli; et, dès lors, une vague rancune nous habite.³⁴ Nous nous fuyons comme naguère nous fuyions le commerce universel de la douleur, et depuis longtemps, à notre insu, nous souffrons un peu de ne pas souffrir. Elle surtout. (*Pause.*) Tu n'as rien à me dire? Tu as raison.

Robert.- Je trouve que tu ne travailles pas assez. Ecrire, tu sais, c'est bon pour ne pas penser. C'est bon même pour les écrivains.

Georges.- Je ne sais pas si tu plaisantes par amitié ou par peur. Ta bête supérieure te dit que la souffrance est abjecte, mais ta bête supérieure te

³⁰ Debe decir «très»; TOM: «tres».

³¹ TOM: «*Il s'assied, la tête très en avant, afin de mettre en valeur ses yeux, qui seuls sont animés pendant que sa bouche, d'une froide pureté, continue à parler.*»

³² TOM: «J'ai longtemps voulu être blanchement insensible, comme le marbre.»

³³ TOM: «*Robert l'écoute, médiant [sic], incrédule. Il parle, il parle, le visage en marbre, pur et juste.*»

³⁴ TOM: «Le pacte recelé de notre mariage était accompli; et, dès lors, une vague rancune nous habite.»

dit que la souffrance est abjecte, mais ta bête inférieure la craint. Tu es comme tous, au fond de toi-même: énigme. Comme tous, tu ne violes pas le sceau par peur de trouver en toi trop ou trop peu. Trouver trop est mauvais, mais trouver trop peu est pire.

Robert.- Je ne suis peut-être pas aussi intelligent que toi, Georges. Mais je suis plus humain; j'ai une porte, elle reste toujours ouverte. Des voleurs peuvent entrer, c'est vrai, mais l'air y entre aussi, et la lumière.

Georges.- Tu n'as pas quitté ton point de départ.

Robert.- Qui sait? La fin ressemble tant au commencement! C'est le voyage, bourreau éternel, qui est différent. Tant que tu ne ressembleras pas à ton enfance...

Georges.- Mais j'y ressemble. Mon enfance n'a pas été souillée par la douleur.

Robert.- ... tu ne seras ni vieux ni complet. La vie est comme deux miroirs opposés.³⁵ Seulement entre les deux il y a quelque chose.

Georges.- Quoi donc?

Robert.- Nous-mêmes.³⁶

Georges.- Tu m'ennuies. Descendons, veux-tu? de ce sommet de neige. La vie défait la pensée comme le soleil la glace et la pensée l'homme. Ce sera comme ça tant que la pensée continuera d'être quelque chose de plus haut que l'homme, pas assez utile pour nous qui pensons, inutile pour les autres. La pensée issue de nous n'existera vraiment que lorsqu'elle ira habiter des hommes nouveaux. Elle est future, naissant de nous pour les autres.³⁷ C'est un drôle d'ennemi, vois-tu, que la pensée. Je me demande —parfois seulement— je suis discret — ce qu'il y a derrière elle, quel vide on trouverait en la dominant.

Robert.- Dieu.

Georges.- Ou la bête primitive, ta théorie même de l'enfance et la vieillesse, les deux miroirs, commencement et fin.

Robert.- La bête ressemble aussi à l'esprit, comme le diable à dieu. Tellement, mais tellement que l'on croirait marcher sur un même terrain,

³⁵ TOM: «La vie est quelque chose comme deux miroirs en face l'un de l'autre.»

³⁶ Debe decir: «mêmes»; TOM: «memes».

³⁷ TOM: «Elle est future, de nous pour les autres.»

dans un même pays dont les frontières doivent être senties et non point perçues.

Georges.- Qu'est-ce qui t'arrive? Tu es loin d'ici, de moi, de mon problème.

Robert.- C'est bien ta faute. Tu m'as fait tant marcher quand tu parlais, là. Alors, j'erre par des mondes de pensée et je parle des choses abstruses qui se rattachent à toi et à problème par des fils aussi subtils que ceux de la vie.

Georges.- Oui, je te réveille alors. Tu me fais vulgaire et superficiel par contraste. Après toi, le déluge. Mais avant toi, le déluge aussi. On a dit et on dira tout cela parce qu'on est jeune ou parce qu'on est vieux, parce qu'on est un génie ou un imbécile.

Robert.- Mais ta négation est aussi vieille que ma foi! Et il y a entre les deux le même litoral³⁸ invisible que l'on doit découvrir sans le secours des yeux. La seule vérité serait-elle celle de Descartes: la régularité?

Georges.- Une habitude! Merci. (*Pause.*) Ces littérateurs! Tu m'as encore entraîné dans une discussion. Taisons-nous, veux-tu?

Robert.- Je t'écoute.

Georges.- Attends. Raisonçons en hommes. Les demi-dieux sont un échec de la création. Il faut que je parle à ma femme.³⁹

Robert.- Que veux-tu faire?

Georges.- Je n'en sais rien. Je débarque à peine, par suite de je ne sais quels processus ignorés et terribles, dans un pays nouveau, éloigné de ma planète de musique.⁴⁰ Voici la terre... et ma femme. Je veux être un homme comme les hommes de ce pays-là. Il me faut leur vérité et leurs erreurs, il me faut même leur souffrance.

Robert.- Ne souffre pas qui veut.⁴¹ Mais peut-être peut qui souffre.

Georges.- On le dit. Donc, j'ai assez de moi, cerveau. La vie est comme toutes les femmes: on ne couche pas avec elle pour dormir.

Robert.- C'est ce qui disent les hommes. Tu vas t'égarer, Martien.

³⁸ Debe decir «littoral»; TOM: «litoral».

³⁹ TOM: «Il faut que je parle avec ma femme.»

⁴⁰ TOM: «Je débarque à peine, par la suite de je ne sais quels procès ignorés et terribles, dans un pays nouveau, éloigné de ma planète de musique.»

⁴¹ TOM: «Ne souffre qui veut.»

Georges.- Oh, je suis bon touriste. Et puis, le danger est une source de sûreté.

Robert.- Oh, moi, les paradoxes!

Georges.- Mais tu en fais, bien toi!

Robert.- C'est pour ça.

Georges.- Comme nous sommes jeunes encore!

Robert.- Tu n'es pas modeste. Nous sommes de vieux jeunes, comme la mer.

Georges.- Laisse-moi tranquille. J'appelle. Va-t-en.

Robert.- Si tu as besoin de moi, je serai dans ma chambre, avec ma femme.

Georges.- Ta femme?

Robert.- Mon manuscrit.

Georges.- Imbécile! Toujours ce besoin de rire. Le rire humain est le signe, le héraut de la peur et de la mort.⁴² Va-t-en, de grâce. (*Robert sort. Georges demeure un instant pensif, Il regarde son piano d'un long regard d'amant, de maître, de roi, de dieu. Alors, il ouvre la porte et appelle.*) Alice! Alice!

Elle arrive, quelques secondes plus tard. Comment décrire la femme d'une pièce⁴³ à femme? Chaque actrice vous donnera sa vision personnelle. Mais cette femme, si elle ressemblait à quelque chose, ce serait peut-être à une statue ineffablement achevée qui attendrait qu'on la dévoile.

Alice.- (*La voix riche et toujours changeante.*) Comment, tu es là?

Georges.- Tu vois bien. Bonjour.

Alice.- Bonjour, Georges. J'allais repartir aujourd'hui.

Georges.- Je sais. Je suis rentré ce matin.

Alice.- Juste à temps.

Georges.- Oui. C'est curieux, surtout quand on méprise la fatalité.

Lorsqu'on arrive opportunément, on a l'impression d'être un pantin, l'humiliation d'avoir été conduit, manié, jeté comme un colis au passage du train.⁴⁴

Alice.- Tu éprouves cela?

⁴² TOM: «Le rire humain est le signe, l'annonce de la peur et de la mort.»

⁴³ Debe decir «pièce»; TOM: «piece».

⁴⁴ TOM: «Lorsqu'on arrive opportunément, on a l'impression d'être un pantin, l'humiliation d'avoir été conduit, manié, jeté comme un colis au pas du train.»

Georges.- Oui.

Alice.- Tant pis. Je voulais que notre conversation fût grave, mais belle, harmonieuse, blanche. Je vais partir, Georges.

Georges.- Où vas-tu? Voilà deux jours à peine que tu es rentrée de ton dernier voyage. Je te comprends, mais voyager, c'est comme tout le reste: il faut savoir.⁴⁵

Alice.- Tu ne m'as pas comprise, Georges.

Georges.- On ne doit jamais comprendre une femme, ce serait la perdre.

Alice.- Tu me perds quand même.⁴⁶ C'est de toi que je vais partir.

Georges.- Ah! Où vas-tu, Alice?

Alice.- Je ne sais pas. (*Pause.*)

Georges.- Quand on quitte un pays, c'est pour aller dans un autre, meilleur ou pire. L'as-tu trouvé?

Alice.- Quoi?

Georges.- Ce... ou celui que tu cherchais.

Alice.- Non.

Georges.- Alors?

Alice.- C'était toi que je cherchais. Tu ne sais pas, tu n'as jamais voulu savoir.

Georges.- A quoi bon savoir ces choses- là? C'est comme pour la mort. On doit savoir qu'elle existe et ne la connaître qu'au moment de mourir. Autrement on se fait de la mort une idée différente. Et la mort n'a pas d'importance, mais l'idée de la mort est terrible.

Alice.- Est-ce à ça que tu penses quand je vais partir?

Georges.- Tu es libre de rester.

Alice.- Rester avec toi, c'est le silence. Tu exclus les mots, tous les mots dont tant d'autres vivent. En parlant de la mort, tu as songé l'amour. Il fallait me le dire.

Georges.- Pourquoi faire, si tu devais le deviner? Mais rassure-toi, l'idée de l'amour, l'âme même de l'amour est â nous.

⁴⁵ TOM: «Je te comprends, mais voyager, c'est comme tout: il faut savoir.»

⁴⁶ TOM: «Tu me perds tout de même.»

*Il sourit, le regard haut, comme celui qui vient de vaincre et qui se lève d'un geste de soleil. Mais elle a son ombre particulière, sur laquelle elle promène ce regard distrait des êtres attentifs qui se concentrent sur une seule idée.*⁴⁷

Alice.- Tu mens.

Georges.- Ce que tu appelles mon mensonge est pour moi ma vérité.⁴⁸

Alice.- Tu mens. Tu as souri come ça un soir, à Singapore, quand je te disais: Je souffre, Georges.⁴⁹

Georges.- Ce n'était pas vrai.

Alice.- Ce n'était pas vrai. Tu savais que je voulais souffrir, et ton sourire a fait fuir de moi la volonté de la douleur, le premier éclair⁵⁰ d'une volonté nouvelle. Un sourire t'a suffi, mais je ne t'en sais pas gré

Georges.- Tu me l'avais pourtant demandé.

Alice.- Il ne faut jamais qu'on nous donne tout à fait ce que nous demandons, nous autres femmes. J'avais peur de souffrir comme on a peur de l'ombre quand on est petite. Tout le monde, autour de moi, craignait et méprisait la douleur. Je voyais mon père fui ses amis veufs, ses amis orphelins, ses amis échoués. Ma mère un jour me fit mal au poignet en m'entraînant en hâte pour s'éloigner d'une femme sale qui pleurait dans la rue.⁵¹ On faisait tout en hâte chez moi, même la mort: on la dorait, on la déguisait comme les dents gâtées.⁵² Après, ce fut toi qui disais: La douleur est animale, la douleur est basse, la douleur est sale. Et, après la peur, entassée en moi comme les plaisirs, ce fut la curiosité qui s'éveilla. J'ai la curiosité de la douleur comme la femme stérile a celle de la maternité.

Georges.- Tu le voulais ainsi.

Alice.- Oh! c'est comme si je t'avais fait de me respecter à un rendez-vous secret. Il me fallait te le demander, mais tu ne devais pas le faire. Main-

⁴⁷ TOM: «*Mais elle a son ombre particulière, par laquelle elle promène ce regard distrait des êtres attentifs qui se concentrent sur une seule idée.*»

⁴⁸ TOM: «Ce que tu appelles mon mensonge est ma vérité pour moi.»

⁴⁹ TOM: «Tu as souri come ça un soir, à Singapore, quand je te dis: Je souffre, Georges.»

⁵⁰ Debe decir «éclair»; TOM: «éclair».

⁵¹ TOM: «Ma mère un jour me fit mal au poignet en marchant avec hâte pour m'éloigner d'une femme sale qui pleurait dans la rue.»

⁵² TOM: «On faisait tout en hâte chez moi, même la mort: on la dorait, on la déguisait comme les dents pourries.»

tenant, je m'éloigne de toi et je sens comme si je commençais de vivre à peine.

Georges.- Il n'est rien en toi qui ne soit mien.⁵³

Alice.- Mâle!

Georges.- Ce qui t'hallucine à présent, ce qui a hanté tes nuits de voyage, comme le rire prodigieux des autres jours, je te l'ai donné. Je t'ai tout donné après l'avoir parfait dans mon cerveau, après l'avoir fait passer par ma sensibilité. Tu m'as suivi en croyant que tu me conduisais, tu as eu l'égoïsme de penser que tout cela prenait naissance dans ta source et que je ne me doutais de rien. Mais c'est moi qui l'ai remplie, ta source! Seulement, les côtes de notre vie que j'ai étudiées en artiste, tu les as résolues en femme. C'est toi qui n'as pas su comprendre, Alice.

Alice.- Est-ce ma faute? Dans l'amour il n'y en a qu'un qui aime tout à fait. L'autre doit comprendre. Et de nous deux, c'était toi qui comprenais.

Georges.- Peut-être. Et alors?

Alice.- Et alors, je vis comme amputée de quelque chose de moi, je me sens incomplète, manquée, pauvre. Nous avons fui la douleur, et maintenant c'est comme si nous n'avions pas d'ombre. J'ai observé l'amour chez les autres, va, et c'est la douleur qui les séduit, c'est la souffrance qui les attire, c'est la plus abjecte soumission qui les gouverne. Et je veux être comme les autres. Laisse-moi partir, Georges!

Georges.- Mais je ne t'en empêche pas. Tu n'iras loin. C'est passionnant à observer comme l'homme, ainsi qu'il choisit et prépare en chaque génération son type de femme, grasse ou mince, spirituelle ou bête, fabrique la vie des êtres qui l'entourent et devance par la pensée la pensée et l'action de ces êtres inférieurs.

Alice.- Tu ne m'aimes pas.

Georges.- Tu me dirais la même chose si je te demandais de rester. Tu es pour moi, comme moi pour toi, la seule clef de cette porte épaisse. Je te laisse partir pour voir si je souffre comme les autres hommes quand une femme s'en va.

Alice.- Tu ne m'aimes pas.

Georges.- Seulement, il y a une condition: tu partiras pour toujours. Je te veux irréparable.

⁵³ TOM: «Il n'est rien en toi qui ne soit pas de mien.»

Alice.- Et si tu me cherches après?

Georges.- Je ne te chercherai pas.

Alice.- Pourquoi le dis-tu, quand tu sais que tu le feras?

Georges.- Femme! Je veux souffrir, moi aussi. Je veux savoir ce que c'est que la douleur, si elle existe au moins. C'est un voyage comme un autre, mais dont le but est à découvrir et non point seulement à atteindre.

Alice.- Adieu, Georges.

Georges.- Adieu, Alice.

Alice.- Tu souffres?

Georges.- Non, pas encore. Et toi?

Alice.- Adieu.

Elle sort, son voile à demi retombé. Mais elle le traine encore, elle en est encore ceinte. Il allume une cigarette avec fièvre, mais c'est la fièvre du joueur qui jouit de sa passion. Il appelle:

Georges.- Robert! Robert!

Robert arrive. Etait-il loin ou près? On ne sait jamais avec les amis...

Robert.- Qu'est-ce que tu veux?

Georges.- Mets-toi au balcon, là.

Robert.- (*Tout en obéissant, pendant qu'il ouvre la partie visible de la porte du balcon qui est censé être au centre du mur.*)⁵⁴ Je te préviens que j'ai beaucoup à faire. Mes deux personnages viennent de se quitter, je ne sais pas encore pourquoi. C'est curieux comme ces pantins s'échappent parfois de nos mains. Je le craignais quand même, si tu veux que je sois franc. Ils s'aimaient trop.

Georges.- Trop est aussi mauvais que trop peu. Qu'est-ce que tu vois dans la rue?

Robert.- Attends. Ce manteau... Mais c'est ta femme! Nulle autre n'a cette démarche, ce...⁵⁵

⁵⁴ TOM: «*Tout en obéissant, pendant qu'il ouvre le battant visible du balcon qui est censé être au centre du mur*».

⁵⁵ TOM: «Pas une autre n'a cette démarche, ce...»

Georges.- Vite! Que fait-elle?

Robert.- Elle appelle⁵⁶ un taxi, elle monte. Non, elle redescend, elle se met à marcher. Elle marche merveilleusement. Le coin l'a happée... elle tourne.⁵⁷

Georges.- Seule?

Robert.- Seule.

Georges.- C'est out. Merci.

LE RIDEAU

hésite un peu. Pourquoi? Il tombe lentement, comme s'il ne voulait pas tomber.

SCÈNE DEUXIÈME

Un salon. La belle société s'est constitué ici siège idéal pour le badinage, pour le flirt, pour les potins.⁵⁸ Des rideaux en brocart amarante, dont deux tombent verticalement au premier plan et deux derrière. Ceux-ci s'écartent sur une baie vitrée qui va du plancher au plafond et qui probablement donne sur une terrasse.⁵⁹ Cette baie est couverte de rideaux très légers, en tulle crème. Devant elle, sur une plinthe noire, une grande statue de femme nue. Entre les deux rideaux de gauche, comme entre ceux de droite, a⁶⁰ côté⁶¹ des sofas,⁶² des fauteuils. Devant ceux-ci, à droite, une petite table basse et carrée, chargée d'un service de thé; à gauche, une table ronde et basse, pour la⁶³ même usage. Tous les meubles, modernes, sont amarante. Les visiteurs entreront

⁵⁶ Debe decir «appelle»; TOM: «hele» de «héler»: llamar con la mano, en TOM debería ser «hèle».

⁵⁷ TOM: «Elle hele [sic] un taxi, elle monte. Non, elle redescend, elle se met à marcher. Elle marche merveilleusement. Le coin l'a prise... elle tourne.»

⁵⁸ TOM: «*La belle société s'est constitué ici, pour le badinage, pour le flirt, pour les potins, un siège idéal.*»

⁵⁹ TOM: «*Ceux-ci s'écartent sur une baie en cristal qui va du plancher au plafond et qui probablement donne sur une terrasse.*»

⁶⁰ Debe decir: «à».

⁶¹ Debe decir: «côté».

⁶² TOM: «*Entre les deux rideaux de gauche, comme entre ceux de droite, il y a des sofas.*»

⁶³ Debe decir «le»; TOM: «le».

indifféremment par la gauche et par la droite de la grande baie, en soulevant les rideaux. Entre ces rideaux on peut parler de tout. Deux groupes de messieurs et dames sont là à papoter. La maîtresse de la maison, Madame D, fait les honneurs au groupe de gauche, tandis que les personnes qui composent le groupe de droite s'occupent avec empressement de Madame D.⁶⁴

Madame A.- Et alors, chère amie?

Madame B.- Alors rien, ma chère. Vous voyez bien que le mari est resté.

Madame A.- Mais c'est la femme qui est restée.

Madame B.- Ce sont les deux en somme.

Madame A.- Je n'aurais jamais pardonné⁶⁵ à mon mari!

Madame B.- On dit ça, ma chérie. Vous êtes encore jeune en mariage, Cours! "A"

Madame C.- Mais je trouve cela affreux, humiliant!

Madame B.- Quand vous aurez fait vos deux ans de mariage, mariage, ma petite, vous pourrez parler.

Madame A.- Vous vous taisez, Monsieur T?

Madame T.- Je vous écoute en souriant, ou, plutôt, je souris sans vous écouter.

Madame B.-Mais votre avis?

Madame C.- N'est-ce pas que c'est incroyable, monsieur?

Monsieur T.- A vrai dire, madame, je suis de l'avis de ces dames. L'adultère, c'est l'examen du mariage, la véritable épreuve finale d'un époux après l'adultère se produise. Là, comme ailleurs, ce n'est pas le fait qui est terrible, mais l'absence du fait, parce qu'il peut toujours arriver.

Madame C.- Mais c'est inconcevable, monsieur!

Monsieur T.- Le monde est inconcevable, madame. Hélas! Pourquoi demander aux femmes, comme au capitalisme, plus qu'elles ne peuvent donner? Elles donnent ce qu'elles peuvent.

Madame A.- Et vous dites aimer les femmes!

⁶⁴ TOM: «*La maîtresse de la maison, Madame D, s'occupe a faire les honneurs au groupe de gauche, tandis que les personnes qui composent le groupe de droite s'occupent avec empressement de Madame D.*»

⁶⁵ Debe decir «pardonné». TOM: «pardoneé».

Monsieur T.- Je ne peux pas ne pas les aimer. Toutes mes révoltes. Echouées, je me venge en les aimant à ma façon.

Madame B.- Vous êtes le schisme, cher ami.

Monsieur T.- J'ai des idées fermes, chère madame, et je fais mes idées pour que les faits se règlent sur elles. Ainsi, je pense que la misère de Job est le symbole de l'homme qui ne possède pas de femme.⁶⁶

Madame A.- C'est flatteur et biblique.⁶⁷

Monsieur A.- Mais je pense aussi que la patience de Job est le symbole de l'homme qui possède une femme.⁶⁸

Madame B.- C'est biblique et impertinent!

Madame C.- Mais c'est épouvantable, ces idées-là. Je vous trouve odieux, monsieur. Je peux vous le dire? Odieux! Je reçois le deuxième et le dernier mardi.⁶⁹

Monsieur T.- Très honoré, madame. Un jeune ménage est tout à fait comme un jeune homme: délicieux à élever.⁷⁰

Madame B.- (*A mi-voix.*) Vous pourriez dire qu'il a tout le charme de la bêtise.

Monsieur T.- (*Même jeu.*) Je n'oserais pas, chère amie.

Madame B.- (*Même jeu.*) Vous avez bien osé... Que nous étions bêtes, mon mari et moi!

Monsieur T.- Charmants! charmants! Vous étiez charmants!

Madame C.- (*Même jeu, à Madame A.*) Je trouve ce monsieur très intéressant.

Madame A.- Je ne vous le conseille pas, ma petite. Il a été trop porté le dernier printemps. Maintenant je trouve qu'il sera très seyant pour l'automne; mais laissez en tous cas passer l'été.

⁶⁶ TOM: «Ainsi, je pense que la misère de Job est le symbole de l'homme qui ne possède pas une femme.»

⁶⁷ TOM: «C'est flattant et biblique.»

⁶⁸ TOM: «Mais je pense aussi que la patience de Job es le symbole de l'homme qui possède une femme.»

⁶⁹ TOM: «Je reçois tous les deuxièmes et les derniers mardis.»

⁷⁰ TOM: «Un jeune mariage est tout à fait comme un jeune homme: délicieux à élever.»

Madame B.- Pour revenir à nos... moutons, c'est assez raide, quand même.⁷¹

Il faut avouer qu'ils sont distingués. Recevoir à cause de ça comme pour une fête!

Monsieur T.- Ça va être très à la mode, sans doute, et ça fait très nouveau, un cocuage-party.

Madame D a fini par deviner ce qu'on disait de ce côté; elle vient vers ses invités. Il ne faut pas s'étonner de sa clairvoyance. Monsieur D lui disait déjà au déjeuner: Ce qu'on en dira! Elle n'en est pas froissée, du reste, c'est une femme qui tient à être comprise, Elle a répondu à son mari, à déjeuner: Pourvu qu'on en parle! On ne s'est pas assez occupé de nous jusqu'à présent.

Monsieur T.- (*Le rappel à l'ordre.*) Alors ce voyage, chère⁷² madame?

Madame D.- Tout a été parfait, cher ami. Un vrai voyage de noces!

Monsieur T.- Si on était sage, on ferait toujours de même. Les voyages de noces sont un peu trop prématurés à mon avis. Ils devraient être la récompense d'un long et bon ménage, tandis que généralement ils sont récompensés par un mauvais ménage.

Madame A.- Est-il spirituel et méchant!

Madame B.- Spirituel est déjà assez.

Madame D.- Méchant suffit. Pas homme ne résiste à cette épithète.

Monsieur T.- Nous sommes sincères. Les femmes, au contraire, ne se rendent que lorsqu'on les proclame bonnes.

Un domestique soulevant⁷³ un rideau annonce:

Le domestique.- Madame Revel.

Alice entre. Elle porte une robe gris-bleu, moitié sport, moitié défi. Elle est encore voilée, vierge, comme l'aube.⁷⁴ Elle ne devient pas opaque en faisant les mouvements automatiques qu'on appelle vie sociale.

⁷¹ TOM: «Revenant à nos... moutons, c'est assez raide, quand même.»

⁷² Debe decir «chère». TOM: «chere».

⁷³ Debe decir «soulève»; TOM: «souleve».

⁷⁴ TOM: «Elle est encore voilée, vierge, journée.»

Madame D.- Vous êtes donc de retour, chère madame? Comme c'est heureux!

Alice.- Je vous remercie.

Madame D.- Quand êtes-vous rentrée?

Alice.- Il y a une semaine à peine, chère madame,

Madame D.- Je ne vous présente pas. Tout le monde vous connaît et vous aime.

Alice.- Vous êtes infiniment bonne, madame,

Madame D.- Et ce cher maître? On le voit si rarement!

Monsieur T.- C'est un grand travailleur.⁷⁵ Vous allez bien, madame?

Alice.- A merveille,⁷⁶ je vous remercie.

Madame A.- Son dernier concert fut inoubliable. J'ai toute sa musique chez moi, sur disques!⁷⁷ Comme il joue, ma chère!

Madame D.- Une tasse de thé, madame Revel? Ce besoin de l'adjectif et de l'adverbe! Je les mettrais volontiers à l'amende.

Là-dessus, un monsieur inoffensif, un Grammairien, qui était assis de l'autre côté, survient.⁷⁸ Il a l'aspect qui convient à son sexe. Dirai-je plutôt: genre?

Le Grammairien.- Comme vous avez raison, cher monsieur! Si tout le monde en faisait autant, le langage serait sauvé.

Monsieur T.- Ou bien il se sauverait. Mais je ne parle pas du langage. Je parle de la morale. Aimer follement! Cela ne vous paraît pas un pléonasmе dangereux? (*Ces dames rient.*)

Le Grammairien.- (*Pincé.*) Les rares fois que les hommes ont raison, ils ne s'en doutent même pas. Le langage est perdu.

Monsieur T.- Mais la morale est sauvée.

Madame A.- (*Finement.*) Si l'on peut dire!

⁷⁵ TOM: «Il est un grand travailleur.»

⁷⁶ Debe decir: «merveille»; TOM: «merveille».

⁷⁷ TOM: «J'ai toute sa musique chez moi, sur des disques!»

⁷⁸ TOM: «Un monsieur inoffensif, un Grammairien, qui était assis de l'autre côté, survient en entendant ceci».

Ces dames rient encore de toutes leurs bagues et de tous leurs colliers. Cependant, on s'anime de l'autre côté.

Madame H.-Voyez- moi ce costume que porte Alice Revel. Nous avons l'air d'être à New York!

Monsieur H.- (*Le seul mari qui ose paraître en société avec sa femme.*) Je le trouve assez gentil, moi.

Madame J.- Votre femme a raison, nous avons nos modes à nous.

Monsieur R.- (*Qui passe auprès de Madame H pour être poète.*⁷⁹ *On sait ce que c'est.*) Ces dames ont parfaitement raison. La mode, c'est la femme.

Monsieur H.- J'ai entendu hier la même phrase, à l'envers, de la bouche d'un de vos confrères, mon cher. Le poète X, qui se marie au grand étonnement de ses amis. Il a dit: Que voulez-vous? La femme, c'est la mode!

Madame J.- Mais son costume n'est pas tout, ma chère. Ses habitudes! Elle voyage seule, comme dans les films, ce qui est complètement démodé!⁸⁰

Madame H.- Je plains son mari. Tromper un homme si illustre!

Madame J.- Elle le trompe?

Madame H.- Voyons! Pourrait-elle ne pas le tromper?

Monsieur H.- (*Où la candeur va-t-elle se nicher!*) En effet, triste privilège des hommes illustres! La grandeur a ses dangers.

Madame J.- (*Pourquoi?*) Mais qui est sauf ici bas, cher ami?

Madame H.- (*Pourquoi?*) On dit que Dieu n'oublie pas ses créatures. Votre mari va bien, chère amie?

Monsieur H.- (*Toujours opportun.*)⁸¹ Oui, n'est-ce pas? Je l'ai vu hier au cercle.

Madame J.- (*La seule victoire, c'est l'attaque.*) Vous savez que nos maris ont une santé splendide, ma chère!

Monsieur H.- Au fait, nous sommes les seuls de notre génération.

Madame H.- Ne sera-ce pas aux dépens de notre santé, ma chère? Voulez-vous vous asseoir ici, chère amie? (*A Alice, qui, ennuyée, s'approche de ce côté. Monsieur T la suit.*)

⁷⁹ TOM: «*Qui passe pour poète auprès de Madame H.*»

⁸⁰ TOM: «*Mais ce n'est pas tout que son costume, ma chère. Ses habitudes! Elle voyage seule, comme aux films, ce qui est complètement démodé!*»

⁸¹ TOM: «*Toujours a temps.*»

Alice.- Je vous remercie.

Madame J.- Je ne vous fuis pas, chère madame, mais il faut que je rentre.
Au revoir.

Madame D.- Comment! vous partez?

Madame J.- Oui, vous savez que c'est le jour où nous dînons chez mes beaux-parents.

Elles s'éloignent.

Madame H.- Et il faut y croire, à la beauté de ces parents! Elle n'y manque jamais.

Monsieur H.- (*A Alice.*) Vous avez un costume charmant, madame.

Monsieur T.- Je le lui disais justement. Il est beaucoup de femmes qui s'habillent pour s'assortir à un salon, un bijou ou un homme, et hors cela, elles ne sont pas habillées, mais vêtues. Vous, madame, vous vous habillez pour vous assortir à vous-même.⁸²

Madame H.- (*Pincée, à Monsieur R.*) Vous ne dites rien?

Monsieur R.- (*Qué⁸³ faire?*) Je suis tout à fait de votre avis, chère amie.
Madame Revel s'habille comme un rêve, comme un nuage.

Madame H.- Toujours poète!

Monsieur T.- Je trouve, du reste, charmante cette mode, classique ou ultranouvelle, d'assortir le cerne des yeux à la couleur de la robe. Au fond, nous sommes des ingrats, nous autres hommes. Qu'est-ce que les femmes ne feraient pour nous?

Madame H.- Pour elles, voulez-vous dire?

Monsieur T.- Pour nous, pour nous! Nous avons assez rarement l'optimisme de le reconnaître.

Monsieur T.- Pouvez-vous me dire, mesdames, ce que c'est que la modestie?
D'ailleurs, je pense qu'on est perdu quand on croit à l'égoïsme des sexes.⁸⁴

⁸² TOM: «Il est beaucoup de femmes qui s'habillent pour aller avec un salon, avec un joyau ou avec un homme, et hors cela, elles ne sont pas habillées, mais vêtues. Vous, madame, vous vous habillez pour aller avec vous-même.»

⁸³ Debe decir: «que»; TOM: «que».

⁸⁴ TOM: «En outre, je pense qu'on est perdu quand on croit à l'égoïsme des sexes.»

Il faut quitter les femmes en deux occasions: quand elles s'aiment trop pour nous aimer et quand elles nous aiment pour s'aimer.

De l'autre côté.

Madame A.- (*A Madame C.*) Ne vous en faites pas, ma chérie. Ce cher Monsieur T vient de vous montrer ce dont il est capable, en suivant Alice Revel, C'est un avant-goût d'infidélité raisonnée.

Madame C.- (*Elle boit du lait.*)⁸⁵ Vous croyez? Dans ce cas, il s'intéresse à moi.

Madame A.- Oh! je ne suis pas très observatrice. Mais Madame B pourra vous le dire.

Madame B.- Moi? Monsieur T papillonne, c'est tout. Du reste, Madame Revel est imprenable.

Madame A.- Vous croyez?

Madame C.- (*Entrant dans la ronde du Potin, ingénument.*) On a beaucoup parlé d'un romancier, un ami de son mari.

Madame B.- Oui, je sais qui vous voulez dire, mais c'est faux.

Madame A.- Vous êtes trop bonne de la défendre.

Madame B.- Ce n'est pas elle que je défends, naturellement. C'est lui. Ce romancier est tendrement lié à une amie à moi. D'ailleurs, il n'en paraît rien dans ses livres, et vous savez comme ils sont tous, ils cherchent, même dans l'amour, la tranche de vie.

Madame A.- Oh! moi, je manque absolument d'expérience. Mais son dernier roman, ma chère, a pour sujet un amour impossible.

Madame B.- (*Malheureusement trop prompte.*) Les littérateurs habillent d'une robe d'impossible les amours réalisées.

Madame C.- Tant pis pour Alice, alors.

Madame B.- (*Trop prompte encore.*) Ce n'est pas d'elle que je parle. Elle est froide, on le sait, elle a éconduit les meilleurs amoureux de la saison.

Madame C.- Aimez-vous sa robe?

Madame A.- Pas du tout, voyons! Elle est trop droite et sent trop le pont.⁸⁶

⁸⁵ TOM: «Elle battrait des mains».

⁸⁶ TOM: «Elle est trop droite et sent trop le bateau.»

Madame B.- Pis encore, ma chère, elle sent le five o'clock tea des hôtels.⁸⁷

Qu'en pensez vous,⁸⁸ monsieur? (*Au Grammairien.*)

Le Grammairien.- Le corps humain étant un substantif, madame, les habits que l'on met dessus sont comme des adjectifs et des adverbes. Rien n'est plus dangereux quand on les emploie sans discernement. Mais il a aussi les robes superlatives. Pour moi, cette dame dont vous parlez est tres⁸⁹ bien adjectivée. Pas par vous, évidemment.

Madame B.- (*Dépitée.*) Il est vrai que les hommes ne connaissent rien aux modes. (*Madame D s'approche de ce côté. A sa grande surprise, on ne parle plus d'elle. De l'autre côté on a abordé même des thèmes généraux.*) Je vous prends à témoin, chère amie.

Madame D.- A propos de quoi?

Madame A.- De la robe d'Alice Revel.

Madame D.- Ah, non! Que voulez-vous. Il y a une limite! Elle est très gentille, très jolie, voire belle, mais elle s'habille comme une dactylo de film américain.

Le domestique reparait pour annoncer:

Le domestique.- Monsieur Denris, Monsieur G.

Monsieur G, compositeur médiocre, est un habitué de la maison. C'est lui qui, quand il y a des visiteurs attardés, se met au piano pour leur rappeler qu'ils ont des engagements ailleurs, Robert, bien au contraire, n'y vient que de temps en temps, et constitue la plus aimable surprise.

Madame D.- (*A Robert.*) Voici des siècles qu'on ne vous voit pas, cher monsieur. (*Petit geste a Monsieur G.*) Vous allez bien, cher ami? (*A Robert.*) Depuis⁹⁰ ce vernissage, vous vous rappelez? Vous étiez terrible, rien n'était épargné⁹¹ à vos yeux!⁹² Vous connaissez tout le monde?

⁸⁷ TOM: «C'est encore pis, ma chère, elle sent le five o'clock tea des hôtels.

⁸⁸ TOM: «pensez-vous».

⁸⁹ Debe decir: «très»; TOM: «tres».

⁹⁰ Debe decir: «depuis»; TOM: «depuis».

⁹¹ Debe decir: «épargné».

⁹² TOM: «Vous étiez terrible, rien n'avait excuse a vos yeux!»

Robert.- (*Etourdi.*) Certainement, madame, je vous remercie. (*Il voit Alice et se dirige vers elle, mais...*)

Madame B.- Vous avez reçu notre invitation, Monsieur Denris? (*Il lui baise la main.*)

Robert.- Oui, mille grâces.⁹³

Madame B.- Vous n'allez pas nous lâcher, n'est-ce pas?⁹⁴ Nous parlions de vous tout à l'heure, vous savez? de votre dernier livre.

Madame A.- (*L'occasion de la pointe.*)⁹⁵ Il y a une sincérité émouvante dans cet amour impossible que vous peignez avec de si vives couleurs.

Robert.- (*Sans méchanceté.*) C'est une affaire d'interprétation, madame. Au fond de tout livre, il y a une matière pure, une espèce de couche sablonneuse d'où procèdent les couleurs changeantes de la surface et que personne ne voit, sauf l'auteur, et rien qu'au moment de la création. D'ailleurs, en littérature on est toujours sincère tant qu'on ne prétend pas faire des doctrines.

Madame B.- (*Oui aime le terrain glissant.*) C'est peut-être pourquoi nous disions qu'il y a sous cet amour impossible un amour réalisé.

Robert.- (*Regardant Alice.*) Tout amour est en soi une réalisation, chère amie. Vous permettez? je vais saluer les autres.⁹⁶

Madame A.- (*Potin en poche.*) Moi, je m'en vais.

Madame D.- Déjà, chère amie?

Madame A.- Je dois faire encore trois visites.⁹⁷ Il faut que je me hâte. C'est vraiment terrible que les semaines n'aient que sept jours, parce qu'ils sont tous surchargés. Monsieur Denris, j'ai été ravie. Chère amie, ma petite... (*Elle part.*)

Madame C.- (*Sans malignité.*) Elle est très vive et ne manque jamais de conversation.

Madame B.- C'est vrai. (*Elle regarde Robert avec reproche.*) Elle excelle à choisir ses thèmes entre tous ceux qu'on lui fournit.

Robert.- La belle société est une fournisseuse inépuisable.⁹⁸

⁹³ TOM: «mille merci»; lo correcto sería «mille fois merci».

⁹⁴ TOM: «Vous n'allez pas nous manquer, n'est-ce pas?»

⁹⁵ TOM: «*L'occasion du dard.*»

⁹⁶ TOM: «je vais saluer de l'autre côté.»

⁹⁷ TOM: «Je dois encore trois visites.»

⁹⁸ TOM: «fournisseuse bien inépuisable».

Madame C.- (*Regardant sa montre.*) Qu'il est tard, mon Dieu! Mon pauvre mari doit être inquiet.

Madame B.- (*Entre les dents, à Robert.*) C'est justement la saison.

Madame D.- (*Qui revient, à Madame C.*) Vous partez aussi? Mais c'est une véritable débandade!

Civilités, sourires, Madame C part, escortée de la maîtresse de la maison.

Madame B.- (*Saisissant le seul cheveu de l'occasion.*) Je vous ai attendu deux jours en vain. Vous n'avez rien à me dire?

Robert.- (*Implacable dans sa hâte de rejoindre Alice de l'autre côté.*) Pardon? Ah, oui! Si j'avais quelque chose a⁹⁹ vous dire, chère amie, je vous enverrais un petit bleu.

Madame B.- Encore!

Il se dégage enfin. Madame D rejoint Madame B et elles causent, mais leur conversation n'offre plus d'intérêt pour nous. Pendant ce temps, Robert distribue des saluts et cherche un aparté avec Alice.¹⁰⁰ On parle encore de modes.

Alice.- Je trouve que tout ce qu'on dit sur nos robes n'est que de la littérature. Pourquoi parles d'elles? Il suffit que les robes soient bien faites et bien portées, le reste n'a pas d'importance.

Monsieur T.- Mais justement, justement, madame! Il faut parler parce que nous sommes encore noyés dans une démocratie abominable. Il faut parler aux femmes de tout le monde des robes bien faites et bien portées, comme on parle des héros, des artistes: non point pour que tout le monde en fasse autant, mais pour bien montrer que tout le monde ne peut pas en faire autant.

Monsieur H.- Très juste, très juste.

Madame H.- Monsieur Denris a publié récemment un charmant article sur les modes.

Monsieur R.- Paradoxal, très paradoxal.

⁹⁹ Debe decir: «à»; TOM: «a».

¹⁰⁰ TOM: «Pendant ce temps, Robert distribue des salutations et cherche un aparté avec Alice.»

Alice.- Oui, il est comme ça; pour lui, la mode est la plus vieille chose du monde.

Robert.- Pas exactement, mais enfin, c'est la première nouveauté de la terre.

Monsieur H.- Il a beaucoup plu depuis, hein?

Le Grammairien.- Vous pouvez dire qu'elle a beaucoup plu, monsieur.

Monsieur R.- Comme les mots nous assaillent parfois! Presque aussi brutalement que les maux.

Le Grammairien.- Vous voilà assailli à votre tour.

Monsieur R.- Oui, on n'est plus sûr, même dans sa tour.

Ils deviennent complètement idiots et s'échauffent à ce jeu, comme des enfants. Robert en profile pour s'éloigner un peu avec Alice.¹⁰¹

Robert.- J'ai fini par deviner que je vous trouverais ici. M'en avez-vous donné, des moments d'inquiétude et d'angoisse!

Alice.- Que craignez vous donc? Je ne vais pas me suicider.

Robert.- Voyons, Alice! il faut en finir avec ces jeux. Vous y risquez trop tous les deux, je l'ai dit hier à Georges et je vous le dis maintenant.

Alice.- (*Regardant le bout de son nez comme une petite fille.*) Voilà deux jours¹⁰² que Georges me suit partout. C'est amusant! Ce soir il m'a perdue, je l'ai vu de loin, déconcerté, indécis. Il faisait une figure si drôlement sérieuse!

Robert.- J'adore votre jeunesse, mais des fois je voudrais vous voir vieille; lui aussi.

Alice.- Il y a une dame là, qui nous regarde trop. Est-ce parce qu'elle vous aime ou parce qu'elle me déteste?

Robert.- Vous ne voulez pas, en somme, que je vous parle de cela. Je sais, je suis le profane, le touriste qui parcourt vos sentiments par curiosité.

Alice.- Non, Robert. Vous êtes un grand ami, de ceux dont l'amitié fait un peu peur.

Madame D.- (*Survenant.*) On parlait hier de votre nouveau livre. Monsieur Denris. Vous n'avez pas idée de mon impatience de le connaître.¹⁰³

¹⁰¹ TOM: «*Robert en profile pour s'éloigner un peu d'eux avec Alice.*»

¹⁰² Debe decir: «jours»; TOM: «jours».

¹⁰³ Debe decir: «connaître». TOM: «Je vous assure de mon impatience.»

Robert.- Je préférerais le contraire, madame, j'aimerais mieux que vous m'assurâtes de votre patience.

Madame B.- (*S'approchant.*) Fi, le vaniteux! On le vantait beaucoup, ce livre.

Robert.- (*Décidé à mitrailler ces dames de littérature.*) Et puis, il ne faut pas trop croire aux journaux, madame. Ils parlent des livres avant qu'ils ne paraissent, et les font disparaître par une trappe de silence quand ils ont paru.¹⁰⁴ Les critiques parlent des livres à paraître comme des maladies qu'il faut exterminer aussitôt qu'elles surviennent: pour prévenir contre eux.

Madame B.- N'empêche que vos héroïnes sont les plus belles femmes du monde.

Robert.- Et de quel monde! Elles ne sont que des miroirs, madame, des miroirs.

Un grand succès paraît inévitable pour Robert. Mais en ce moment.

Le domestique.- (*Annonce.*) Monsieur Revel.

Et tout le monde court vers Georges qui entre, toujours lui-même.

Madame D.- Ah, cher maître, quelle bonne surprise! Et votre femme qui ne m'a rien dit!

Georges.- Justement, chère madame, si elle avait parlé vous n'auriez plus de surprise! Je lui ai recommandé le plus grand silence. Vous allez bien?

Madame D.- (*Minaudant.*) Pas tout à fait, mais J'entends¹⁰⁵ vos disques, faute de vos concerts. Oh, Monsieur G! vous connaissez le maître?

Monsieur G.- De loin, madame. De loin, comme il faut connaître les astres, mon cher confrère.

Madame D.- Monsieur G va nous donner bientôt un opéra, vous savez?

Georges.- (*Tonnant.*) Vous ne le méritez pas.

Monsieur G.- J'aillais justement en exécuter un passage. Votre opinion me sera précieuse, mon cher confrère.

¹⁰⁴ TOM: «Ils parlent des livres avant qu'ils ne paraissent, et les font disparaître par un écoutillon [sic] de silence quand ils ont paru.»

¹⁰⁵ Debe decir «j'entends»; TOM: «j'entends».

Georges.- Il faut croire à la force de la publicité! Sans doute a-t-on dit dans quelque journal que j'élève des choux?

Monsieur G.- (*Interloqué, mais encore incrédule, le pauvre homme.*) Plaît-il?

Madame D.- (*Très maîtresse de maison.*) Et Madame H, la connaissez-vous, cher maître? Monsieur H, Monsieur R... Je ne vous présente pas à Monsieur Denris, vous le connaissez...

Georges.- (*Pince-sans-rire.*) On ne connaît jamais assez ses amis, chère madame.

Madame D.- Charmant!

Robert.- Ah! toi en société, ou «tout pour le charme».

Georges.- Tu vas bien?

Madame D.- Voici... connaissez-vous votre femme, cher maître?

Georges.- Si peu, madame, si peu!

Monsieur R.- (*Au Grammairien.*) Il a de l'esprit comme un romancier.

Le Grammairien.- Mais il n'est pas romancier! Si les musiciens aussi se mettent à écrire, où irons-nous?

Monsieur R.- Comme un romancier qui ne ferait pas des romans.

Monsieur H.- Mais c'est un grand musicien.

Monsieur R.- Oui, on le reconnaît à la signature, comme les faux Corots!

Monsieur G.- (*Encore déconfit.*) Très subtil! Ah! Maurice disait bien en parlant de lui: "Sa seule ressemblance avec moi c'est la différence d'une lettre entre nos deux noms".

Monsieur H.- Maurice?

Monsieur G.- Oui, Maurice Ravel!

Madame D.- (*Toujours en extase: elle est née pour être amateur d'opéra.*)
La Critique Musicale a publié une entrevue éblouissante, cher maître.

Georges.- En effet, madame, une entrevue magnifique. Et pour cause, car le journaliste ne m'a pas même vu.

Madame D.- Mais c'est vrai, ce qu'il dit, ce chef-d'œuvre...?

Georges.- Pas tout à fait, madame.

Monsieur G.- (*Au bord de la vengeance.*) Ce n'est pas un chef-d'œuvre?

Georges.- C'est le chef-d'œuvre, mon cher... confrère, n'est-ce pas?

Madame D.- Combien de morceaux de sucre, cher maître?

Georges.- Merci, je n'en prends jamais. C'est en Orient qu'on m'a appris à boire du thé, chère madame, alors...¹⁰⁶

Monsieur H.- (*Du fond du cœur.*) Il est vrai qu'on y vit dans une misère hideuse, en Orient...¹⁰⁷ (*A sa femme.*) Qu'est-ce que tu veux?

Madame H.- (*L'a pincé. Elle le repince avec la plus exquisite discrétion.*) Quelle heure est-il?

Monsieur H.- Six heures trente.

Madame H.- (*A voix basse, un sourire charmant effleurant ses lèvres.*) Sans moi tu ne saurais jamais à quelle heure tu dis des bêtises.

Monsieur T.- (*A Georges.*) On parlait de vos concerts à New-York, c'est vrai?

Georges.- Pas du tout, cher ami. Le public américain en est encore aux russes, à la métaphysique musicale. Je ne m'y intéresse pas parce que j'en suis aux mathématiques, moi. Donc, je ne suis pas assez confortable pour eux.

Monsieur T.- Mais les russes...

Georges.- Oui, il a de bonnes choses là-dedans, c'est tout.

Monsieur R.- (*Au grammairien.*) Écoutez comme il parle des russes. C'est d'une suffisance!

Le Grammairien.- Je le comprends, la grammaire russe est très compliquée, et l'alphabet, même réduit...

Le reste se perd, étouffé par les rires des dames.

Madame D.- Ce que vous pouvez être cynique, cher ami! Vous ne respectez même pas la musique.

Monsieur T.- Le devoir d'un cynique est de ne rien respecter, sauf le cynisme. Demandez aux artistes s'ils respectent autre chose que leur art.

Georges.- Il faut respecter ou posséder, en art comme partout ailleurs.

Monsieur G.- (*A Monsieur R.*) Le voilà lancé dans les belles phrases.

Madame H.- A propos de musique, vous savez que la princesse est de retour?

Madame D.- Son violoniste aussi?

¹⁰⁶ TOM: «On m'a appris à boire du thé en Orient, chère madame, alors...»

¹⁰⁷ TOM: «Il est vrai qu'on y vit dans une misère hideuse, à l'Orient...»

Madame H.- Son violoniste aussi. C'est incroyable, la fidélité¹⁰⁸ des faux ménages!

Monsieur T.- La princesse et son violoniste? Mais ils ne font plus un faux ménage!

Monsieur H.- Ils se sont mariés?

Monsieur T.- Non, mais il y a prescription pour tout. Après vingt ans, le faux ménage est prescrit et à présent ils sont quelque chose comme un ménage vu de dos.¹⁰⁹

Le Grammairien.- Spirituel!

Georges s'approche d'Alice, désireux de lui parler, mais sans en rien laisser voir.¹¹⁰ Il s'approche d'elle comme il ferait de n'importe quelle autre jolie femme.

Georges.- Tu vas bien, alors?

Alice.- Tu le sais aussi bien que moi, mon ombre. Tu ne vas pas nier que tu m'as suivie?

Georges.- J'ai l'habitude de ne nier quoi que ce soit. Des fois, en passant dans la rue, j'ai entendu un phonographe ou un exécutant anonyme jouer de ma musique. J'ai suivi son exécution, souligné ses erreurs, j'ai même eu quelques petits désagréments, mais toujours j'ai vu mon œuvre se sauver par elle-même.

Alice.- C'est très intéressant.

Georges.- (*Gravement.*) Merci. Ce l'est, en effet. Je t'ai donc suivie, comme ma musique. Tu tâtonnes, tu fais des erreurs, mais tu te sauves; ce que j'ai fait de toi est sauf parce que c'est mon œuvre.

Alice.- Robert a été très gentil pour moi, tous ces jours-ci.¹¹¹

Georges.- Je sais. Je ne le croyais pas mon ami à ce point-là.

Alice.- Si tu crois que tu es forcé de faire de l'esprit parce que tu es dans un salon... (*A Robert.*) A quelle heure est cette exposition, Robert?

¹⁰⁸ Debe decir: «fidélité»; TOM: «fidélité».

¹⁰⁹ TOM: «Après vingt ans, le faux ménage est prescrit et à présent ils sont quelque chose comme un ménage vu par le dos.»

¹¹⁰ TOM: «Georges s'approche d'Alice, désireux de lui parler, mais sans rien laisser voir.»

¹¹¹ TOM: «Robert a été très gentil pour moi, tous ces jours.»

Robert ne l'écoute pas, pris enfin dans les filets Madame B.

Georges.- Laisse-le. Il s'excuse auprès de sa maîtresse parce qu'il l'a laissée en carafe deux jours de suite.¹¹²

Alice.- Il a mal fait.

Madame D.- Ah, cher maître, il faudra bien que vous me signiez enfin votre portrait, pour mon salon de musique.

Georges.- Mais avec plaisir, madame.

Madame D.- Vous êtes mille fois aimable, je vous l'apporte.

Monsieur G.- (*A monsieur R.*) Il a l'air d'un acteur de cinéma. Il s'arrête pour donner son autographe, même dans la rue.

Madame H.- Tout grand homme est une grande vedette.

Monsieur T.- Une grande fille, tranchons le mot.

Robert.- (*A Madame B.*) Mais je vous assure...

Madame B.- (*Souriant aux autres.*) Vous m'exposez aux risées de mes amis. On ne parle que de ça.

Robert.- Mais Madame Revel est insoupçonnable, chère amie.

Madame B.- Alors elle cessera de l'être un jour, on change. Quel ingrat vous faites!

Robert.- Mais pas du tout. Je vous suis toujours reconnaissant.

Madame B.- Ce n'est pas ça que je demande.

Robert.- Hé bien! je ne le suis pas, alors.

Ils s'éloignent un peu, au fond.

Madame H.- (*A Monsieur R.*) Voilà une rupture en vue. Et tout cela à cause de la femme du génie.¹¹³ Pauvre Madame B!

Monsieur T.- Craignons les femmes honnêtes.

Madame H.- Vous êtes terrible, cher monsieur!

Monsieur T.- Ce sont les honnêtes femmes qui le disent, chère madame.

Elle se redresse.

¹¹² TOM: «Il s'excuse auprès de sa maîtresse parce qu'il l'a laissée au plan deux jours de suite.»

¹¹³ TOM: «Et tout à cause de la femme du génie.»

Madame D.- Voilà, cher maître. (*Tandis qu'il signe portrait, elle cause, cause, cause.*) Nous voulons, mon mari et moi, donner une fête bleue. On n'y jouera que votre musique, cher maître. Vous viendrez, n'est-ce pas, madame?¹¹⁴ Ah! Vous avez une femme charmante, cher maître! (*Elle reprend le portrait et s'en va l'exhiber sous les sourires mi-courtois, mi-ironiques des autres.*)

Georges.- (*A Alice.*) En somme, tu vas voyager?

Alice.- Oui

Georges.- De quel côté?

Alice.- Du côté des hommes.

Georges.- Ce n'est pas très pittoresque, je t'assure. Nous sommes de décevantes créatures, de pauvres choses. Je parle du genre.

Alice.- Mais il faut toujours aller quelque part. Alors, je vais aux hommes.

Georges.- Tu peux bien ne pas rentrer.

Alice.- Ça m'est égal. (*Il la regarde, curieux. Elle jette un coup d'œil à sa montre-bracelet.*) Qu'il est tard! J'ai mille courses à faire.

Georges.- Je t'accompagne?

Alice.- Non, merci. A quelle heure l'exposition, Robert?

Robert.- Il est temps maintenant. Je vous accompagne?

Alice.- (*Regardant Georges.*) Non. Merci. Je cherche l'aventure, l'imprévu, l'inconnu. Chère madame, monsieur, madame, monsieur.

Elle distribue quelques sourires et sort, reconduite par Madame D.

Monsieur T.- (*Soudain mélancolique.*) Elle est charmante.

Georges.- (*Un sourire.*) Charmante.

Monsieur T.- (*A Monsieur R.*) J'avais oublié le mari

Et le RIDEAU tombe.

¹¹⁴ TOM: «Vous viendrez, sans doute, n'est-ce pas, madame?»

SCÈNE TROISIÈME

Une boîte de nuit de dixième ordre. Nous n'en voyons qu'un coin, le reste ne nous intéresse guère. C'est le coin extrême de la grande salle, décorée de couleurs criardes plutôt que gaies, avec une intention plutôt baroque que moderne. Le bleu, le jaune, le rouge et le gris abondent. Notre perspective ne nous laisse voir que deux tables: celle qui est placée à droite est vide. Trois jeunes étudiants du Conservatoire sont attablés à l'autre, plus près du coin. De temps en temps, un couple de danseurs se montrera pendant quelques secondes.¹¹⁵ Le jazz sévit toujours sans se donner de repos. On l'entend d'assez loin, il n'empêche pas les étudiants de converser, ce qui nous permet de supposer que l'orchestre se trouve à l'autre coin extrême, à quelques vingt mètres¹¹⁶ d'eux.¹¹⁷ Les étudiants portent des costumes ordinaires de couleurs foncées, mais ils ne sont pas habillés suivant les strictes règles¹¹⁸ de l'étiquette sociale. Ceci nous donne lieu de croire que les exigences de cette boîte nocturne sont plutôt modestes. Mais enfin, on a toujours prétendu que le bonheur n'habite pas les palais.

Premier étudiant.- Je t'assure qu'on ne comprend pas assez le jazz.

Deuxième étudiant.- Est-ce que le jazz a quelque chose de compréhensible?

C'est comme si tu me disais qu'on ne comprend pas assez les femmes.¹¹⁹

Troisième étudiant.- Les femmes et le jazz, ça n'est pas fait pour être compris, c'est clair.

Deuxième étudiant.- Laisse-moi finir mes phrases. Tu as la manie de souligner tout ce que tu ne dis pas!

Troisième étudiant.- Je te complète.

Deuxième étudiant.- Merci, mais vraiment j'aime mieux pas, sans façon. Et encore non, toi! Le jazz est vide.

Premier étudiant.- C'est toi qui le dis.

Deuxième étudiant.- Prouve-moi le contraire.

¹¹⁵ TOM: «*De temps en temps, un couple de danseurs se laissera pendant quelques secondes.*»

¹¹⁶ Debe decir: «mètres»; TOM: «metres».

¹¹⁷ TOM: «*On l'entend d'assez loin, il n'empêche pas les étudiants de converser, ce qui nous permet de supposer que l'orchestre se trouve à l'autre coin extrême, à près de vingt mètres d'ici.*»

¹¹⁸ Debe decir: «règles»; TOM: «regles».

¹¹⁹ TOM: «*C'est tout comme si tu me disais qu'on ne comprend pas assez les femmes.*»

Premier étudiant.- Je ne crois pas tu aies de l'oreille, mais je vais te donner un conseil: écoute du Gershwin, plutôt.¹²⁰

Deuxième étudiant.- Dis donc! J'viens pas d' province, j' suis ne en ville! Ton Gershwin, avec son emploi des klaxons... Tout à fait comme si l'on composait des scènes de la vie domestique et qu'on employât des casseroles!¹²¹ C'est-à-dire...

Troisième étudiant.-C'est-à-dire qu'il n'y aurait pas de sélection.

Deuxième étudiant.- Ah, toi! j' sais pas c' q' j' deviendrais sans toi! Je pourrais parler tout seul, quoi!

Premier étudiant.- Retiens bien ceci: le jazz forme de nouveaux sentiments à travers des vieilles sensations qu'il rajeunit et renouvelle. Il a une mélancolie...

Deuxième étudiant.-Ah! celle-là est raide! les klaxons mélancos...¹²²

Troisième étudiant.- C'est-à-dire...

Deuxième étudiant.- Tais-toi ou je t'assomme! Quant à toi, tu as l'air de parler à une autre personne, mon vieux.

Premier étudiant.- Mais parfaitement, mes enfants, parfaitement. Le jazz est mélancolique puisque la race nègre est une race déchue et dominée par la blanche. Et c'est là, comme qui dirait, le microbe, le prélude d'autres décadences, occidentales celles-là. Alors, on aime le jazz parce qu'il vous fait souffrir en vous prenant par les sens, en vous projetant sur un ordre nouveau de beauté et de tristesse physique, en vous rappelant que le sexe est encore le seul refuge de l'humanité.

Deuxième étudiant.- Toi, tu n'es pas musicien, tu es démagogue. Tu ne comprends pas les allemands, les russes... Tiens! tu seras éditeur, professeur, tout ce que tu voudras, sauf créateur.¹²³

Troisième étudiant.- Tu devrais faire des romans plutôt.

Deuxième étudiant.- Oui: je ne te l'ai pas fait dire. Merci!

Premier étudiant.- Vous ne me comprenez pas. Ce dont je rêve...

¹²⁰ TOM: «Je ne crois pas tu aies de l'oreille, mais je vais te donner un conseil: entends du Gershwin, plutôt.»

¹²¹ TOM: «Tout à fait comme si l'on composait autout [sic] de la vie domestique et qu'on employât des casseroles!»

¹²² Debe decir «mélós»; TOM: «mélancos».

¹²³ TOM: «tu seras éditeur, professeur, ce que tu voudras, sauf créateur.»

Deuxième étudiant.- Ah, non! Tu es fou, c'est ton affaire, et puis zut! En voilà assez comme discussion.¹²⁴

Troisième étudiant.- Tu es nerveux.

Deuxième étudiant.- Il y a de quoi. Voilà une femme qui me dit: «A dix heures, mon chéri!»

Premier étudiant.- C'est assez agréable, ma foi.

Deuxième étudiant.- Ma foi, oui. Seulement il est minuit et elle ne vient pas.

Premier étudiant.- Toi, tu joueras du Debussy dans cinquante ans, et des russes, va. Tu ne songes pas assez à ta musique. Si tu crois qu'on en fait avec les femmes...

Deuxième étudiant.- La paix!

Troisième étudiant.- Il est vrai que l'on éprouve de l'humiliation quand une femme vous pose un lapin. Je me rappelle un jour...

Deuxième étudiant.- Tu pourrais parler d'autre chose, toi aussi. Au fond, je m'en moque, elle peut venir ou rester là, ça m'est égal. Dites dons, garçon!¹²⁵

Le garçon.- Monsieur?

Deuxième étudiant.- J'attends une dame, vous la ferez venir ici tout de suite. (*Au troisième étudiant.*) C'est pour la forme, tu sais?

Le garçon.- J'sais pas, moi, si c'est-y pour la forme. Mois pour la forme c'est la vingtième fois que vous le dites.

Troisième étudiant.- Ha, ha! Te voilà tel que tu es!

Premier étudiant.- Donnez-nous encore du whisky, garçon. C'est mon tour, n'est-ce pas?¹²⁶

Deuxième étudiant.- On dit que rien n'est comparable à la griserie par petites gorgées. Je voudrais bien le constater. Mais... (*Il regarde sa montre.*)

Troisième étudiant.- Ce que ces boîtes peuvent être tristes, hein! Tu vois cette petite qui danse au fond?

Deuxième étudiant.- Oui, qu'est-ce qu'elle a?

Troisième étudiant.- Qu'est-ce qu'elle n'a pas, pourrais-tu dire. Regarde-la, elle est très excitée, elle a beaucoup bu.

Deuxième étudiant.- Je me demande ce que cela peut bien faire à monsieur.

¹²⁴ TOM: «Tu es fou, c'est bien, et puis zut! C'est assez comme discussion.»

¹²⁵ TOM: «Hola, garçon!»

¹²⁶ TOM: «C'est mon tour, vous autres.»

Troisième étudiant.- Rien, je l'observe. Elle me rappelle une petite qu'on voulait me faire épouser¹²⁷ au pays. J'ai mal fait en refusant.

Deuxième étudiant.- Tu peux toujours¹²⁸ prendre celle-ci en attendant. C'est peut-être la même, n'es-tu pas venu en ville, toi? Et puis, les moralistes prétendent que les honnêtes filles sont faites pour mal tourner afin de remplacer les pécheresses qui tournent bien.

Troisième étudiant.- Toi, tu rages, tu ne sais pas supporter l'infortune!

Deuxième étudiant.- Si c'était l'infortune! tout le monde en vit. Mais ce n'est qu'un petit détail, désagréable, désobligeant; les trois quarts des gens en meurent.

Tandis qu'ils échangent ces boutades en dégustant leur whiskey, le Premier étudiant boit en silence, les yeux fixés sur les invisibles danseurs, dans un rêve. Ses yeux ont l'enfance et la fraîcheur des yeux qui ont beaucoup vu avec intérêt. Ils sont aigus et étonnés en même temps.

Premier étudiant.-Voulez-vous que nous partions après ce verre? Je m'ennuie. D'ailleurs, j'ai mes leçons à préparer.¹²⁹

Troisième étudiant.-Moi, je veux bien. Mais celui-ci va rester.

Deuxième étudiant.- Qui? moi? pourquoi faire? Je n'attends plus, vous savez. Si tu crois que je m'emballe sur le compte des femmes! (*Au Premier étudiant.*) Les unes viennent, d'autres ne viennent pas, c'est tout. J'aurais peut-être plus à me plaindre si celle-ci venait.

Premier étudiant. On la connaît, ta philosophie à chaud.

Deuxième étudiant.- Mais c'est vrai! Au fond, les femmes ne sont jamais faites sur mesure: ou trop étroites, ou trop larges, si elles ne vous aiment pas –trop larges– c'est dur. Si elles vous adorent –trop étroites– c'est pire. (*Au garçon qui passe.*) N'oubliez pas!

Troisième étudiant.- Suffit! Si une dame demandait monsieur, vous lui direz qu'il est parti.¹³⁰

Deuxième étudiant.- Mais pas du tout, voyons!

¹²⁷ Debe decir: «épouser»; TOM: «épouser».

¹²⁸ Debe decir: «toujours», TOM: «toujours».

¹²⁹ TOM: «Je m'ennuie. En outre, j'ai mes leçons à préparer.»

¹³⁰ TOM: «Si une dame demandait après monsieur, vous lui direz qu'il est parti.»

Troisième étudiant.- Ah, ça pique, hein?

Deuxième étudiant.- Idiot!

Troisième étudiant.- Moi, tu sais, je ne suis pas fait pour ces femmes de la ville. Quand j'aurai fini mes études, une bonne paysanne, confortable.

Premier étudiant.- Oui, comme musicien tu vas produire des récoltes, des pots-au-feu.

Troisième étudiant.- Tu as toujours des idées, même quand tu m'attrapes. Ce serait de la belle musique, les récoltes!

Premier étudiant.- Vous vous laissez tous entraîner par les femmes, vous avez besoin du fouet pour vivre et pour créer. L'art pur est un pays où vous n'irez pas. Moi...

Deuxième étudiant.- A d'autres! On connaît ton abstinence! Tu aimes un idéal, la femme idéale, le fouet décuple, le bâton parfait! Tu es monstrueux, comme tous les idéalistes.

Premier étudiant.- Médiocrité, déesse aux cent queues!

Troisième étudiant.- Que c'est triste ici. Voyez-moi ces figures de fatigue, d'ennui...

Deuxième étudiant.- On ne vient pas ici pour être gai, jeune homme.

Troisième étudiant.- Alors?

Deuxième étudiant.- Pour être imbécile. Comme ici on est tout bonnement un imbécile tout nu, on a l'impression d'être plus intelligent ailleurs, où l'on n'est qu'un imbécile habillé.

Premier étudiant.- So vous observiez mieux l'effet du jazz sur ces corps vivants, au lieu d'attendre une femme quelconque ou de rêver à la saine vie de la campagne, vous diriez moins de bêtises.

Deuxième étudiant.- Ah, toi, laisse-nous tranquilles. La prochaine fois tu me feras le plaisir de laisser ton intelligence au vestiaire. Ici elle est de trop.

Premier étudiant.- Tu n'aimes pas ton travail, toi. Il m'arrive ce qui doit arriver aux caricaturistes: ils ne peuvent voir un visage sans penser à la caricature qu'ils en feraient. Moi, je mets tout en musique.

Deuxième étudiant.- Excepté les créanciers, oui. Mais peut-être n'en sont-ils pas dignes.

Premier étudiant.- Jeune animal!

Troisième étudiant.- (*Au Premier*) Je crois que tu as raison. Le jazz est mélancolique.

Premier étudiant.- Le jazz est triste comme la chair. Allons-nous-en.

Troisième étudiant.- Allons-nous-en.

Deuxième étudiant.- Franchement, moi...

Premier étudiant.- Oui, tu restes. Tu es la politesse même, c'est connu.

Que ce serait mal si elle ne te trouvait pas ici! Tu vas encore dépenser de l'argent, boire et rater la classe demain. Et tout ça pour une femme qui...¹³¹ Tiens! voyez-moi cette femme!

Troisième étudiant.- Quel chic, hein!

Deuxième étudiant.- Pfffff!¹³² Ça ne vient pas souvent ici!

Alice paraît. Elle porte une robe très simple, blanche. Sa tête est nue et elle n'a d'autre bijou qu'une broche à pierre de lune qui agrafe sur ses épaules un mantelet gris et argent.¹³³ Ses yeux sont attentifs et vagues. Elle sait qu'elle a produit un effet singulier en ce lieu, et les regards la chatouillent insolemment, mais elle n'en découvrira la piquûre qu'après.¹³⁴ Elle s'arrête un moment. Ses yeux, qui tournent autour des lampes cubistes comme des éphémères, se posent enfin sur la table libre. Elle s'y dirige, mais le deuxième étudiant lui coupe le pas.

Deuxième étudiant.-Madame!

Interdite, elle le regarde. Le premier et le troisième étudiants s'approchent aussi d'elle.

Premier étudiant.- (*Au Deuxième.*) Qu'est-ce que tu fais là?

Deuxième étudiant.- (*Les gants.*) Voulez-vous nous faire l'honneur de vous asseoir à notre table?

Troisième étudiant.- Ici, madame...

¹³¹ Debe decir: «ça»; TOM: «Et tout pour une femme qui...».

¹³² TOM: «Pffff!»

¹³³ TOM: «*Sa tête est nue et elle n'a d'autre joyau qu'une broche à pierre de lune qui agraffe [sic] sur ses épaules un mantelet gris et argent.*»

¹³⁴ TOM: «*Elle sait qu'elle a produit un effet singulier à cette place, et les regards la chatouillent insolemment, mais elle n'en découvrira la piquûre qu'après.*»

Ils l'entraînent presque. Elle se surprend assise au milieu d'eux deux, tandis que le Premier étudiant demeure debout devant elle, l'illuminant de ses yeux agrandis sur l'ombre de sa bouche silencieuse.

Deuxième étudiant.- Nous vous attendions! C'est-à-dire, moi, car ceux-ci s'en allaient déjà.

Troisième étudiant.- Dis donc, c'est-à-dire que...

Deuxième étudiant.- La maison est transfigurée, madame!

Troisième étudiant.- Qu'il fait gai ici, n'est-ce pas?

Deuxième étudiant.- Et que vous êtes belle! Je me demande un peu si vous pouvez vous regarder froidement dans votre miroir, sans crier: Beauté!

Alice rit, plus étourdie que contente, mais elle sait pourquoi elle est venue là, et ce qu'elle y cherche.

Alice.- Merci, merci! Mais je prendrais bien quelque chose, j'ai la gorge sèche.

Troisième étudiant.- Holà, garçon!

Le garçon survient.

Deuxième étudiant.- Le garçon, une Pommèry!¹³⁵

Le garçon.- Bien, monsieur. Alors, je n'oublie pas. Si cette dame vient, je lui dirai que vous l'attendez ici.

Deuxième étudiant.- Mais non, mais non! cet homme est fou! Je n'attends personne!

Troisième étudiant.- Mais si! dites-lui ça, à cette dame.

Deuxième étudiant.- Je vous dis que non!

Le garçon.- Mais...

Deuxième étudiant.- Filez, voyons!

Troisième étudiant.- Mais c'est vrai! C'est moi seul qui vous attendais, madame.

Deuxième étudiant.- Est-il bête! Comme si l'on attendait une femme comme vous. Je vous cherchais, moi!

Troisième étudiant.- Voyons, rappelle-toi...

¹³⁵ Debe decir. «Pommery»; TOM: «Pomméry».

Deuxième étudiant.- Ne l'écoutez pas!

Alice.- Vous êtes drôles, vous parlez tous à la fois. Sauf vous. (*Au Premier étudiant.*) Vous ne dites rien.

Deuxième étudiant.- Non, c'est un idéaliste. Les femmes ne l'intéressent pas.

Premier étudiant.- C'est la femme qui m'intéresse.

Sous son regard, Alice éprouve une sorte d'éblouissement...

Alice.- Vous ne voulez pas me dire quelque chose?

Premier étudiant.- (*Doucement.*) Vous sentez-vous à l'aise, madame?

Alice.- (*Trouble*) Oui, merci.

Il se rasseoit¹³⁶ en face d'elle. Le garçon apporte le champagne, que le deuxième étudiant débouche.

Deuxième étudiant.- Voici le mousseux! Hop! A la santé de la plus belle.

Troisième étudiant.- (*Confidentiel.*) Je parlais de paysannes tout à l'heure, je ne vous connaissais pas.

Ce monde étrange la fait rire. Les phrases banales de ces hommes glissent sur son corps, à travers ce verre champagne, comme une caresse savante. Pourquoi ne se tromperait-elle pas aussi, cette héroïne que nous aimons, vous et moi?

Alice.- (*Riant.*) Alors je suis une surprise?

Deuxième étudiant.- Tu... vous pouvez le dire.

Alice.- Oh, tutoyez-moi ça me plaît beaucoup. Et donnez-moi encore du champagne!

Deuxième étudiant.- Tu veux que nous dansions?

Alice.- Ça me ferait du bien, de danser!

Troisième étudiant.- Et moi, alors?

Deuxième étudiant.- Toi, tu souligneras, mon vieux, comme d'habitude. Cette petite femme-là est pour bibi.

¹³⁶ Debe decir: «rassoit»; TOM: «rasseoit».

Alice.- (*Au Premier étudiant.*) Pourquoi me regardez-vous tout le temps comme ça? Je ne vous plais pas? Vous ne voulez pas danser?

Elle ne s'est pas trompée, à la fin. Elle commence à distinguer celui-ci des autres. Elle est sauvée.

Deuxième étudiant.- Oh, laisse-le tranquille! Il vient ici pour observer l'effet du jazz sur le visage des danseurs.

Alice.- Vous êtes psychologue?

Deuxième étudiant.-Même pas. Viens danser, voyons!

Premier étudiant.- Je vais m'en aller.

Alice.- Que c'est méchant! Votre tour viendra.

Deuxième étudiant.- Oui, oui, bon Dieu! En attendant, il t'observera sous le jazz. Viens!

Alice.- C'est vrais alors? vous ne voulez pas danser avec moi?

Deuxième étudiant.- Zut!

Troisième étudiant.- Tenez! Regardez qui entre là. C'est inouï!

Deuxième étudiant.-Revel ici? Est-il ivre?

Non, il n'est pas ivre. Il a suivi Alice. C'est Georges Revel, en habit. Il pose un instant ses yeux sur Alice, et c'est tout. Il s'assoit¹³⁷ à la table libre, de manière à regarder toujours sa femme, et il choisit n'importe quoi sur la carte des vins que le garçon empressé lui tend.¹³⁸

Premier étudiant.- Le Grand Insensible!

La distance entre les deux tables est à peu près la scène entière. Pas de danger d'être entendus, en somme.

Alice.- (*De loin.*) Vous le connaissez? Qui est-ce?

Deuxième étudiant.- Un compositeur à froid.

Alice.- Sa musique n'est pas bonne?

¹³⁷ Debe decir: «s'assoit»; TOM: «s'assoit».

¹³⁸ TOM: «Il s'assoit à la table libre, de manière à regarder toujours sa femme, et il choisit n'importe quoi sur la liste de vins que le garçon empressé lui tend.»

Troisième étudiant.- Pouah!

Deuxième étudiant.- Hein, toi, sois poli! C'est du marbre pur, de la pierre vierge. Et dure, avec ça!

Alice.- C'est amusant! Et vous (*au premier étudiant*¹³⁹), qu'en pensez-vous?

Premier étudiant.- (*Le mouvement universel des épaules.*) Rien du tout. C'est un homme qui ne comprend pas la vie. Il connaît la mécanique, oui, mais il est inaccessible à la musique. Le cher maître! Il ne dit que des sottises quand il parle de la musique moderne.

Deuxième étudiant.- Un poseur, quoi! Viens danser!

Il l'attire par le bras, elle recule. Revel sourit.

Alice.- Non, j'aime mieux causer.

Deuxième étudiant.- Oh, zut! alors, et puis zut! et re-zut!¹⁴⁰ C'est la faute de ce type.

Troisième étudiant.- Il la fait de la grande jeunesse.

Alice.- La grande jeunesse?

Troisième étudiant.- Oui, celle du demi-siècle.

Alice.- (*Riant.*) Il n'a pas l'air si vieux que ça, voyons!

Deuxième étudiant.- On prétend qu'il va jusqu'à porter de faux cheveux. (*Elle pouffe.*) Et quand il dirige, bon Dieu! i! déchire les russes surtout, Stravinsky¹⁴¹ meurt de froid entre ses mains.

Premier étudiant.- Il parle du jazz comme un campagnard.

Deuxième étudiant.- Mais il est célèbre, quoi! et riche! Belle auto, belle femme. C'est l'homme qui soigne le plus son négligé.

Alice.- Vous connaissez sa femme?

Deuxième étudiant.- Je l'ai aperçue de loin, toujours écrasée sous des fourrures. La pauvre femme doit passer sa vie à grelotter.

Alice.- (*Riant toujours.*) Est-il si froid que ça?

Troisième étudiant.- Le Pôle Nord de la Musique!

Deuxième étudiant.- Il est décoré, naturellement, mais sa plus haute décoration, c'est lui-même. Il se porte comme la Toison d'Or.

¹³⁹ Debe decir: «étudiant»; TOM: «étudiant».

¹⁴⁰ TOM: «Oh, zut! et puis zut! et encore zut!»

¹⁴¹ TOM: «Strawinsky».

Alice.- Mais n'a-t-il pas fait quelque chose de beau?¹⁴²

Deuxième étudiant.- Pas qu'il sache, non. Nous non plus.

Premier étudiant.- A peine une page, oui, son *Soir Blanc*, mais il retarde, il est sec, extérieur, vide, stérile.

Alice.- Vous, vous me plaisez.

Deuxième étudiant.- C'est pas mauvais, ça, pour parler d'autre chose! on est de trop! Tu le choisis? (*Elle secoue sa tête riieuse.*)¹⁴³ A ton aise! (*Au troisième.*) Allons, décamp!

Premier étudiant.- Oui, allez-vous-en, vous autres.

Alice.- Sans rancune, n'est-ce pas?

Deuxième étudiant.- (*Toute l'écume de la mer.*) Tu pourrais bien m'embrasser, dis!

Troisième étudiant.- (*La vague l'entraîne.*) Nous embrasser!

Alice.- Vous êtes drôles! Mais pas du tout, voyons!

Deuxième étudiant.- Tiens!

Il l'embrasse dans le cou. Elle se cabre, mais son mari est là, qui la regarde avec intérêt sous toutes ces réactions. Alors elle éclate de rire.

Alice.- (*Au Troisième étudiant.*) Alors, toi aussi. (*Elle lui tend la joue, qu'il touche du bout de ses lèvres troublées et inexpertes.*)

Premier étudiant.- Allez-vous finir?¹⁴⁴

Deuxième étudiant.- Veinard, va! A demain! (*Ils s'éloignent tous deux et s'arrêtent un peu plus loin, près de l'extrémité de la scène.*) Tu sais (*au troisième*), la bouteille de champagne m'a ratissé. Voilà bien les femmes. Le garçon! (*Il paye.*)

Le garçon.- Une dame vous demande, monsieur.

Deuxième étudiant.- Oui? Hé bien! dites-lui que... Tu as de l'argent, toi?

Troisième étudiant.- Tu m'en dois déjà¹⁴⁵ pas mal.

Deuxième étudiant.- (*Supérieur.*) Quarante balles, les as-tu?

¹⁴² TOM: «Mais n'a-t-il fait quelque chose de beau?»

¹⁴³ TOM: «*Elle secoue sa riante tête.*»

¹⁴⁴ TOM: «Allez-vous en finir?»

¹⁴⁵ Debe decir: «déjà»; TOM: «déjà».

Troisième étudiant.- Oui.¹⁴⁶

Deuxième étudiant.-¹⁴⁷ Donne. (*Au garçon.*) Dites à cette dame que je suis parti. Non, attendez! J'aime mieux le lui dire moi même. C'est pour la forme, tu sais.

Troisième étudiant.- C'est-à-dire...

Deuxième étudiant.- Oh, la ferme!¹⁴⁸

Ils s'en vont. Alice et le Premier étudiant restent assis l'un en face de l'autre. Lui, tourne le dos à Georges Revel, qu'elle voit de face.¹⁴⁹ Le premier étudiant regarde toujours Alice fixement.

Alice.- Pourquoi me regardez-vous ainsi?

Premier étudiant.- Je vous écoute. Vous tinte pour moi avec une pureté étrange.¹⁵⁰ (*Il se tait. Troublé, il poursuit l'instant d'après.*)¹⁵¹ C'est la première fois que vous venez ici?

Alice.- Oui, et vous?

Premier étudiant.- La première aussi.

Alice.- (*Troublée, bien malgré elle. Par lui ou par Georges?*) Vous n'avez pas l'air aussi gai que vos amis.

Premier étudiant.- C'est sans doute parce que je suis plus heureux. Quand on est heureux, on n'a pas besoin d'être gai.

Alice.- Le bonheur n'est pas gai?

Premier étudiant.- Je soupçonne le bonheur d'être paisible.

Alice.- (*L'obsession lui en revient.*) Avez-vous souffert?

Premier étudiant.- On prétend toujours que la jeunesse ne sait pas ce que c'est que de souffrir. Donc, tout en étant jeune, il faut souffrir double pour le savoir. Je le sais, moi. Et vous?

Alice.- Je ne sais pas.

Premier étudiant.- Vous êtes si étrange! Vous avez quelque chose d'une jeune fille en vous...

¹⁴⁶ Este parlamento no aparece en TOM.

¹⁴⁷ TOM: «Troisième étudiant».

¹⁴⁸ TOM: «Oh, ferme ça!»

¹⁴⁹ TOM: «Lui, tourne le dos a [sic] Georges Revel, qu'elle voit en face.»

¹⁵⁰ TOM: «Vous sonnez pour moi avec une pureté étrange.»

¹⁵¹ TOM: «Troublé, il poursuit un instant après.»

Alice.- (*Amusée.*) Voici que nous nous faisons des confidences, et nous ne nous connaissons pas.

Premier étudiant.- C'est pour ça. Mais je m'appelle...

Alice.- Ne me dites que votre petit nom!

Où a-t-elle acquis cet instinct?

Premier étudiant.- Je m'appelle François.

Alice.- Je m'appelle Alice.

Premier étudiant.- (*Rêveur, à mesure qu'il l'observe et la devine.*)¹⁵² Vous n'avez pas l'air de fréquenter beaucoup ces boîtes; il y a en vous je ne sais quoi de frais, quelque chose d'endormi d'un sommeil d'enfance.¹⁵³

Alice.- Vous composez aussi? Quand jouerez-vous pour moi de votre musique? Oh, ne me regardez pas ainsi!

Premier étudiant.- (*Marin aveugle comme tous les hommes.*¹⁵⁴ *Il y en a qui touchent terre et il y en a qui n'abordent jamais.*) Vous êtes là. Je voudrais dire: enfin! Je vous regarde comme si j'étais arrivé là. Je voudrais dire: enfin! Je vous regarde comme si j'étais arrivé quelque part. C'est de l'étonnement et de l'incrédulité.

Alice.- (*Troublée, Il faut l'excuser. Son inexpérience est son plus grand charme, et il en est de même de toutes les femmes fatales.*) Voulez-vous que nous dansions?

Premier étudiant.- Non. Je ne veux pas vous toucher encore. Pourquoi? C'est absurde! Pourquoi m'avez-vous préféré?

Alice.- (*Sincère.*) Je ne sais pas.

Premier étudiant.- Mais alors...

Alice.- Je ne vous plais pas?

Premier étudiant.- C'est drôle! Vous êtes merveilleusement habillée et vous ne me faites pas penser, comme les autres...

Alice.- A quoi?

¹⁵² TOM: «*Rêveur, comme il marche a travers elle.*»

¹⁵³ TOM: «*Vous n'avez pas l'air de fréquenter ces boîtes; il y a en vous je ne sais quoi de frais, quelque chose d'endormi d'un sommeil d'enfance.*»

¹⁵⁴ TOM: «*Matelot aveugle comme tous les hommes.*»

Premier étudiant.- A l'argent, au lendemain. Et puis, vous ne savez pas pourquoi vous m'avez préféré. C'est comme l'amour...

Alice.- Versez-moi encore du champagne.

Il obéit. Elle boit en affectant sous l'œil de son mari un petit air effronté qui n'est pas très mal et qui lui va très bien.

Premier étudiant.- Vous êtes si différente de vous-même quand vous parlez! Je veux vous mettre en musique, je vous transpose, peu à peu...

Alice.- Avez-vous connu beaucoup de femmes?

Premier étudiant.- J'ai ignoré beaucoup de femmes. C'est incroyable, ce qu'il faut ignorer pour bien savoir quelque chose!

Alice.- Beaucoup de femmes comme moi?

Georges lui sourit de sa table, comme s'il avait entendu sa question.

Premier étudiant.- Si je vous dis non, vous croiriez que je vous flatte. Si je vous disais oui, vous en seriez offensée.

Alice.- Votre ami qui est parti était plus entreprenant.

Premier étudiant.- Je suis plus subjugué, moi. Le regrettez-vous?

Alice.- Je ne peux pas vous le dire ce soir. Quand me mettrez-vous en musique?

Premier étudiant.- Je ne peux pas non plus vous le dire ce soir. Vos yeux, vos lèvres, votre voix y sont déjà. Vos mains aussi.

Alice.- (*Le grand jeu.*)¹⁵⁵ Quand me le direz-vous?

Premier étudiant.- Demain.

Alice.- Ah! je comprends.

Premier étudiant.- Hé bien! ne dites rien. Vous ne savez pas si vous allez rester ou repartir au matin. Mais moi, je dispose tout en moi comme si vous alliez rester.

Alice.- Vous aimez le jazz?

Premier étudiant.- Comme vous sautez d'une idée à l'autre! Avez-vous connu beaucoup d'hommes?

Alice.- Je veux encore du champagne. Aimez-vous le jazz?

¹⁵⁵ TOM: «*Les grandes batteries.*»

Premier étudiant.- (*Lui versant du champagne et buvant aussi.*)¹⁵⁶ Oui, c'est de là, de cette chose informe, de cette ombre musicale que je tirerai ma musique. Mais qu'avez-vous?¹⁵⁷

*Elle a remué sous la*¹⁵⁸ *regard immuable de son mari.*

Alice.- Oh, rien! Parlez encore.

Premier étudiant.- Oui, il faut que je vous dise tout, comme si vous alliez rester.

Alice.- Tutoyez-moi.

Premier étudiant.- Comme si tu allais rester. Je ne te connais pas, mais je te divine. Nous serons ensemble, mais tu souffriras peut-être...

Alice.- (*Éblouie.*) Pourquoi?

Premier étudiant.- Parce que je suis pauvre. Vois-tu, ce soir je n'aurai plus à te donner que trente francs.

Alice.- Mais on a fait des fortunes avec moins que ça!

Premier étudiant.- De grandes fortunes! Moi, je ferai ma fortune avec toi, tu vois si elle est immense!

Alice.- Mais comment souffrirai-je? Pourquoi?

Premier étudiant.- Plus rien!¹⁵⁹ Les jours tout nus sous le soleil. Il faut que tu saches, il le faut! Les mots me manquent, et je comprends en ce moment pourquoi l'on ment dans l'amour, pourquoi on se masque. Si tu te tais, je rêve; mais si tu parles alors je revois tout et je compte d'instinct ce que je peux t'offrir.

Alice.- Et si je ne restais que cette nuit?

Premier étudiant.- Alors... Une autre Pommèry,¹⁶⁰ garçon! Après il ne me restera que tes trente francs.

Alice.- Je les garderai toujours.

Premier étudiant.- Pour le bonheur?

¹⁵⁶ TOM: «*Lui versant encore du champagne et buvant aussi.*»

¹⁵⁷ TOM: «Qu'avez-vous?»

¹⁵⁸ Debe decir «le»; TOM: «le».

¹⁵⁹ TOM: «Plus de rien!»

¹⁶⁰ Debe decir: «Pommery»; TOM: «Pomméry».

Alice.- (*Mystérieuse. Elle ne peut pas dire son secret. C'est pour le malheur qu'elle les gardera.*) Non. Pour autre chose. Nous dansons?

Premier étudiant.- Non, non. Laisse-moi te regarder encore. Les femmes disparaissent si souvent quand on les touche!

Alice.- Tu habites loin?

Premier étudiant.- J'habite haut, surtout. Mais je te porterai. Ce que tes mains sont chastes!

Alice.- Tu les aimes?

Premier étudiant.- Elles sont chastes comme les jambes des danseuses. D'où viens-tu?

Alice.- De loin...

Premier étudiant.- Tu veux bien enlever ton mantelet? Je voudrais voir tes épaules.

Alice.- (*Le fait en riant.*) Tiens!

Premier étudiant.- (*S'inclinant pour baiser son épaule.*) Tout, chez toi, a l'air intact. Non, ce n'est pas vrai, vois-tu, je ne peux pas le croire!

Alice.- Quoi?

Premier étudiant.- Que tu sois là et que ce soit vrai. Et encore ces imbéciles riaient il n'y a pas longtemps. Ils se moquaient de moi!

Alice.- Pourquoi?

Premier étudiant.- Parce que je cherchais une femme idéale!

Alice.- Mais je ne suis qu'une femme!

Premier étudiant.- Ne dis rien, surtout, ne dis rien!¹⁶¹ Il est difficile d'être un idéal et de le savoir.

Alice.- Je ne suis pas un idéal, tu te trompes.

Premier étudiant.- Si tu ne l'étais pas, et tu l'es, tu finirais par l'être. Je t'y forcerais. La foi fait tout, même des dieux!

Alice.- (*Espiègle, poussée par un souvenir vague de littérature véreuse.*) Mais je serai tout ce pour quoi tu me payes.

Premier étudiant.- Comme tu mens, déjà. Il faut que nous nous en allions. Maintenant j'ai envie de te serrer contre moi, de te faire devenir réelle si tu ne l'es pas. Allons-nous-en!

Alice.- Il faut finir le champagne. J'en veux encore. En as-tu chez toi?

¹⁶¹ TOM: «Ne dis rien, oh, ne dis rien!»

Premier étudiant.- Non. Mais c'est là le commencement de tes souffrances, de tes privations.

Alice.- (*Riant.*) C'est vrai! (*Elle battrait des mains.*)

Premier étudiant.- (*Enhardi par le champagne.*) Rapproche-toi de moi, je veux mordre ton épaule.

Alice.- Attends que l'on soit chez toi! (*Georges l'observe toujours, son sourire de plus en plus accentué. Elle réagit.*) Tiens, mon chéri, tiens!

Elle s'approche de lui et lui tend les lèvres. Georges se lève en riant et se dirige vers leur table. Il demeure debout, en silence, devant eux.

Premier étudiant.- (*L'apercevant.*) Que nous voulez-vous? (*Georges ne répond pas. Il regarde toujours Alice, sa moue moqueuse n'en devenant que plus cruelle.*) Que faites-vous ici?¹⁶²

Alice.- Ne fais pas attention, mon chéri. Allons-nous-en. Embrasse-moi d'abord!

Georges.- (*Lentement, d'une voix fine et puissante à la fois.*) Si tu savais comme tu es jolie avec ce petit air canaille!

Premier étudiant.- Tu connais cet homme?

Alice.- Moi? Non!

Premier étudiant.- Hé bien, alors, allez-vous-en, monsieur!

Alice.- (*Au Premier étudiant.*) Laisse-le. Il est ivre, sans doute. N'est-ce pas de lui que vous parliez avant, toi et tes amis?

Premier étudiant.- (*Un peu ivre.*) Oui, oui, je crois. Mais qu'il s'en aille!

Alice.- François...

Il tressaille de plaisir.

Premier étudiant.- Oui?

Alice.- (*Lente, les yeux dans les yeux de son mari.*) Allons chez toi, François.

Le premier étudiant se lève et l'aide à remettre son mantelet.

¹⁶² TOM: «Que voulez-vous ici?»

Georges.- Tu me plais beaucoup. N'aimerais-tu pas mieux passer la nuit avec moi? Je connais mieux l'amour que cette jeune ivresse.

Premier étudiant.- Allez-vous-en, ou je... (*Il titube en levant le poing.*)

Georges.- (*Sans même le voir.*) Décide.

Alice.- Je vais avec ce garçon. Il m'a offert trente francs.

Georges.- (*Froidement, dans la note.*)¹⁶³ Je t'en offre quarante, moi.

Premier étudiant.- Oh, vous! (*Il va s'élançer. Elle le contient.*)

Alice.- Laisse-le, François. Ce n'est pas la peine. J'accepte.

Elle se pend au bras de Georges et se dirige avec lui vers la sortie. C'est si rapide, que le Premier étudiant ne peut rien faire. Quand il retrouve sa voix, il frappe la table à grands coups de poing et s'écrie en bégayant:

Premier étudiant.- Mais moi, je dispose tout en moi, comme si vous alliez rester! Pour toujours! Quel imbécile, mon Dieu, quel...! Le garçon! Le garçon!

Le garçon paraît, insensible aux changements de la scène comme la province à ceux de la ville.

Le garçon.- Vous désirez, monsieur?

Premier étudiant.- Allez-vous-en, que me voulez-vous? Non, non, garçon! Donnez-moi pour trente francs de whisky. Trente francs, pas un sou de moins!

Il pleure. Le jazz devient plus distinct, plus triste.¹⁶⁴ Il n'y a pas comme une honnête femme...

RIDEAU

¹⁶³ TOM: «Froidement, en juste mesure.»

¹⁶⁴ TOM: «Le jazz devient plus audible, plus triste.»

SCÈNE QUATRIÈME

L'autre moitié du cabinet de travail de Georges Revel. On voit, à l'extrême gauche de la scène, l'autre battant du balcon. Au premier plan, la face antérieure du grand piano.¹⁶⁵ A droite, un canapé et des fauteuils nickelés, dans l'un desquels, face au public, est assis Robert Denris.¹⁶⁶ Une petite table ronde avec des liqueurs. Georges Revel entre, suivi d'Émile. Naturellement, au premier abord il ne voit pas Robert. Ses cheveux sont en désordre. Il est en habit et a l'air radieux et fatigué à la fois. Il parle pendant qu'il se dégage, toujours sans voir Robert. Une veilleuse sur le piano, illumine seule la scène.

Georges.- Je ne veux voir personne. Vous pouvez vous coucher, Émile.

Émile.- Monsieur Robert est là, monsieur. Le concert a bien marché, monsieur?

Georges.- Très bien. Vous prierez Monsieur Robert de m'excuser, de me voir demain, après-demain, quand il voudra.

Robert.- (*Surgissant.*) Hé bien! c'est aujourd'hui que je veux te voir, puisque nous sommes là tous les deux.

Georges.- C'est charmant, Émile.

Émile.- Je n'ai pas eu le temps d'expliquer, monsieur.

Georges.- Très bien. Laissez-nous. (*Émile sort. Georges parle sèchement, pendant qu'il se sort de liqueur.*)¹⁶⁷ Je te prie de parler vite. J'ai besoin de repos, moi, je viens de conduire un concert assez long.¹⁶⁸

Robert.- Tu peux t'asseoir. J'en viens aussi, ç'a été un triomphe total.

Georges.- Tu crois?

Robert.- Jamais tu n'avais conduit comme ça.¹⁶⁹ On en pleurait, on aurait crié comme devant la beauté la plus haute.

Georges.- (*Toujours debout.*) Qui "on"?

Robert.- Le public, moi...

¹⁶⁵ TOM: «*En premier plan, les devants du grand piano.*»

¹⁶⁶ TOM: «*A droit il y a un canapé et des fauteuils nickelés, dans l'un desquels, face au public, est assis Robert Denris.*»

¹⁶⁷ TOM: «*Georges parle sèchement, pendant qu'il se sort un petit verre de liqueur.*»

¹⁶⁸ TOM: «*J'ai besoin de repos, moi, je viens de diriger un concert assez long.*»

¹⁶⁹ TOM: «*Jamais tu n'avais dirigé comme ça.*»

Georges.- Toi aussi? C'est drôle. Tu es l'homme le plus insensible à la musique que je connaisse. As-tu applaudi, au moins?

Robert.- Non.

Georges.- Voilà.

Robert.- Mais c'eût été un sacrilège! Pour applaudir il fallait revenir, j'étais loin, par ta faute.

Georges.- Tu sais, si mon public se composait de voyageurs comme toi, je serais bien avancé. Personne n'applaudirait.

Robert.- Tu serais mieux compris.

Georges.- Et mal payé. Heureusement, le public, mon public, applaudit toujours. Ce sont des êtres vivants, quoi!

Robert.- Je croyais t'apporter un hommage... rare.

Georges.- (*Geste de grande fatigue.*) Erreur! L'hommage doit être toujours vulgaire. Non, mais pense donc! Le public m'offrant le rare hommage d'un silence universel après mon plus grand concert! C'en serait fait de moi.

Robert.- Ah! tu n'es pas paradoxal, toi. Tu es d'une ignorance tout à fait... artistique.

Georges.- J'allais le dire. Alors?

Robert.- Alors, tu penses bien que ce concert a été ton meilleur concert?

Georges.- Oui, mais je disais: alors quoi? qu'avais-tu à me dire?

Robert.- (*Pensif.*) On aurait dit que tu souffrais pendant ce concert, que tu souffrais intensément.

Georges.- Qui "on", à la fin? Tu es agaçant!

Robert.- C'est toi qui es agacé.

Georges.- Peut-être.

Robert.- "On", moi, "on", Alice, si tu veux le savoir.

Georges.- Je suis fatigué. Tu ne peux pas comprendre ce besoin de s'étendre de tout son long¹⁷⁰, étroitement serré dans un cercueil de verre, la tête en arrière, les yeux fermés, sans qu'un mouvement du corps, ou du cerveau, ou de l'âme, vienne troubler cette immobilité parfaite.

Robert.- Tu n'es pas poli. Tu m'as demandé un renseignement, je te l'ai donné et après tu ne dis rien. "On"...

¹⁷⁰ TOM: «so long».

Georges.- Décidément tu ne comprends pas. Il vaut mieux que tu t'en ailles, et c'est justement tout ce que je désire.

Robert.- Trop commode. Je reste, c'est plus difficile, et l'amitié nous fait accomplir parfois des actions difficiles.

Georges.- Je ne te connaissais pas sous cette lumière-là. Depuis quand préfères-tu le dur au facile?

Robert.- Tu ne me connaissais pas.

Georges.- C'est possible. Reste alors, moi, je vais me coucher.

Robert.- Je t'attendrai.

Georges.- Jusqu'à demain?

Robert.- Jusqu'à demain. Tu as toujours été de ceux que l'on attend.

Georges.- (*Tranchant.*)¹⁷¹ Je n'aime pas les héros. Ils sont ridicules et toujours hors mesure. Jamais je n'ai protégé une intention héroïque, je suis inexorable là-dessus; c'est de la charité perdue. Je t'écoute donc. Parle, et va te coucher comme un lâche bourgeois que tu es.

Robert.- C'est moi qui t'écoute. Je suis venu dans ce but. Peut-être force-je un peu ta confiance...

Georges.- Il y a quelque temps que je n'ai rien à te dire.

Robert.- C'est ce qui te trompe.

Georges.- Vraiment? Et bien, dans ce cas, écoute-moi. Je ne veux pas d'amis pour moi, homme, je n'ai qu'en faire. Je veux des amis pour mon génie et non point des amis de ma femme. J'ai vécu une journée assez intense, j'en ai les nerfs tendus, j'ai besoin de repos, et quand même je travaille rudement à m'étudier. C'est tout un vieux monde qui se dresse devant moi par ta présence. J'observe le tour de mes pensées et la danse de mes sentiments en spectateur déjà pris au jeu, déjà passionné. Or, je veux bien ne pas me reposer si c'est mon travail à moi qui m'en empêche. Mais je disconviens, je n'admets pas que tu m'empêches de travailler. Tu m'ennuies, en somme.

Robert.- Continue.

Georges.- Je suis, non sans étonnement, un chemin tout à fait nouveau pour ma pensée...

Robert.- Oui, tu es l'homme aux routes nouvelles. Tu m'as dit quelque chose d'analogue, tu te rappelles, le jour où Alice est partie.

¹⁷¹ TOM: «*Aridement*».

Georges.- L'oubli est la jeunesse. Je regarde, donc, la direction qu'a prise soudain ma volonté. Une distraction pourrait m'être fatale, car tu sais que les chemins nouveaux sont toujours dangereux. Il peut y avoir des tournants.

Robert.- Il y en a.

Georges.- Va-t-en, alors. Laisse-moi marcher seul. Tu verrais ces tournants que tu ne m'en dirais rien, car ce qu'un tournant est pour moi, est du chemin plat pour toi. Les dangers ne sont pas sur les routes, mais dans les voyageurs, et nul chemin n'est sûr, mais des voyageurs le sont parfois. Va-t-en.

Robert.- Non.

Georges.- Pourquoi, à la fin?

Robert.- Parce que je suis moi-même un de ces tournants. Je viens t'avertir, t'éclairer, te faire bien regarder autour de ta conscience.

Georges.- Ami, synonyme d'accueil!

Robert.- J'aime mieux: "de borne". C'est pour la forme, tu sais.

Georges.- A ton aise. Tu ne peux plus me faire chavirer. La partie de la terre que tu représentes ne m'intéresse pas, je ne m'y arrêterai pas un instant.

Robert.- Ah! ce¹⁷² que tu peux avoir peur d'être humain! Humain! Mais on n'y touche pas! C'est sale, c'est bon marché, c'est commun, ça ne peut pas être bon, mon enfant.¹⁷³ Salis pas tes souliers! Nous allons en visite chez la gloire, c'est une dame qui n'aime pas les choses malpropres. Elle a l'obsession du marbre blanc, faut lui en donner l'illusion pour qu'elle te sourie, faire semblant d'être en marbre. Faut qu'elle te croie mort pour te recevoir, sinon, elle te tuerait pour te refaire en marbre, espèce de toc!

Georges.- (*Geste de celui qui entend une musique connue et la nomme à son voisin.*) De l'ironie, n'est-ce pas?

Robert.- (*Décidément trop emporté cette nuit.*) Pardon, c'est du mépris.

Georges.- (*Même jeu, mais reconnaissant enfin le véritable auteur de la musique.*) Ah! de l'envie, alors, tranchons le mot.

¹⁷² Debe decir: «c'est»; TOM: «ce».

¹⁷³ TOM: «C'est sale, c'est bon marché, c'est commun, peut pas être bon, mon enfant.»

Robert.- De l'envie? Non. J'aime, je souffre, moi, je suis humain, sensible, je tressaille à faux, hors mesure.¹⁷⁴ Je peux être un héros; je me trouve seul, parfois... Alors je chante... ou je pleure.

Georges.- (*Avec l'intérêt de celui qui fait une découverte en miniature.*) Tu peux faire ça, toi?

Robert.- (*Les hommes sont des cochons qui rodent sur des chemins inégaux, tantôt en haut, tantôt en bas.*) Oui, j'ai une sensibilité idiote. C'est pourquoi tous les prix me donnent un coup de chapeau et s'en vont ailleurs. Pas de gloire? J'y souscris. La médiocrité? Elle allège de tant de poids! Je suis d'accord. Mais la vie? Elle vaut la peine de tout, même d'être obscur, d'être médiocre, puisqu'elle se libère à nous, si sales, qui sommes si peu de poussière. Alors, je ne soumets pas mon esprit à une gymnastique d'insensibilité. Goethe, à qui tu t'es si souvent comparé, ne le fit pas non plus, il n'y a pas que les médiocres. Il montait, c'est bien, il ne volait pas; s'il avait volé, il serait tombé tout simplement. C'était d'abord la vie qui signifiait quelque chose pour lui, et il avait la curiosité de tout son corps merveilleux. La mort? Jamais il n'en parla.

Georges.- (*Le monsieur qui met une marque au crayon, en marge du livre qu'il lit.*) Si, une fois, à Zelter. Continue: ta conférence est très intéressante.¹⁷⁵

Robert.- Je ne te répondrai pas. A quoi bon? Je t'observais ce soir, pendant ce concert, avec autant d'intérêt, avec autant de passion que si tu t'étais, observe toi-même.¹⁷⁶ C'est de ma faute, puisque j'ai accepté naguère la monnaie de ta confiance et que je me suis vendu à toi. Je dois avoir eu un regard servile qui t'aurait flatté. Mais c'est que je guettais en toi la souffrance, l'humanité, l'absence et la douleur de quelque chose, de ta femme. J'ai suivi, mesure à mesure, ta transfiguration et, à un moment donné, j'ai cru voir jaillir, au geste formidable de ta baguette, un homme énorme et total.¹⁷⁷ J'ai vu Prométhée. Alors, pendant que ton marbre

¹⁷⁴ TOM: «J'aime, je souffre, moi, je suis humain, sensible, je tressaille à faux, hors de mesure.»

¹⁷⁵ TOM: «Continue donc: ta conférence est très intéressante.»

¹⁷⁶ TOM: «Je t'observais ce soir, pendant ce concert, avec autant d'intérêt, avec autant de passion que tu te serais observé toi-même.»

¹⁷⁷ TOM: «J'ai suivi, mesure à mesure, ta transfiguration et, à un moment donné, j'ai cru voir jaillir, au geste formidable de ta baguette, un homme énorme et plein.»

recevait de ces hommages vulgaires qui te flattent, et qu'on brûlait des mots odorants devant toi, je suis venu ici, t'attendre.

Georges.- Oui, le succès est presque aussi impardonnable que le malheur. Seulement, le malheur est une faute et le succès un fruit.

Robert.- J'attendais ton cri, tes bras, tes larmes...

Georges.- Je ne sais pas pleurer, affaire d'habitude.

Robert.- Tes larmes d'orgueil d'avoir, enfin, remporté la victoire la plus difficile, d'avoir enfin pénétré dans la perfection d'être un homme, dans le génie d'être humain. Je trouve un snob qui parle d'un cercueil de cristal, une superbe statue que l'on doit laisser ou briser. Je te laisse.

Il fait un pas vers la sortie. Sûr de sa voix, de son immobilité, Georges ne fait aucun geste. Il parle même avec suavité.

Georges.- Ce n'est pas juste. Tu viens d'être éloquent à mes dépens, il faut maintenant que tu m'écoutes. Je veux être éloquent à mon tour, seulement, je suis plus sobre, moi. Je ne te dirai que quelques mots, les seuls que je me dis à moi-même aussi. Je te prends pour confident encore, puisque tu es là.

Robert.- Je t'écoute.

Georges.- Oui, tu n'étais pas si loin de la vérité. Je voulais souffrir pendant ce concert, pendant qu'on jouait ma symphonie de la Joie; je le voulais de toutes mes forces, et ce que tu as vu été le geste puissant de ma volonté qui se tendait vers la souffrance dite humaine. Je le voulais par curiosité, par jalousie, pour atteindre le fond secret de la vie qui m'a été si aimante et si prodigue.¹⁷⁸ J'ai voulu souffrir. Seulement, j'ai trouvé le vide. Il n'y a pas de souffrance à quelques mètres d'altitude, mes vieilles théories sont confirmées: la douleur humaine est base et primaire, et je ne peux plus me baisser pour souffrir. Je plane trop haut, maintenant.¹⁷⁹

Il se tait. Robert hausse les épaules.

¹⁷⁸ TOM: «Je le voulais par curiosité, par jalousie, pour prendre le reste secret de la vie qui m'a été si aimante et si prodigue.»

¹⁷⁹ TOM: «Je suis trop haut, maintenant.»

Robert.- Il est inutile, alors, qu'elle vienne.

Georges.- (*De si loin!*) Elle?

Robert.- Oui, elle, "on", Alice. Tu m'enlèves toute envie d'être sérieux.

Georges.- Ce n'est pas ma faute si tu es plus bas que moi. Il est des gens qui ne se découvrent pas devant le génie de peur de s'enrhumer.

Robert.- Oui, je suis bas. Mon chemin est moins servile que le tien, mais c'est par la souffrance qu'on monte.

Georges.- J'ai monté, moi.

Robert.- Sans souffrir.

Georges.- Sans acheter la vie de l'hypocrisie de ma souffrance. La vie est un escalier qui ne m'a pas fait glisser, j'ai été adroit, c'est tout. Je l'ai prise pour ce qu'elle était: un escalier et non point une cave.¹⁸⁰

Robert.- Oui, tu péux¹⁸¹ te vanter. La vie, comme les femmes, aime ces gestes mâles, ces sourires, ces mains empoignant ses cheveux, ces dents qui mordent, ce cœur qui méprise.¹⁸² Mais un jour elle s'en lasse: les gestes s'affadissent, les sourires s'éteignent sous les cendres, les poings lâchent prise, les dents jaunissent et dansent, le cœur hésite. Alors...

Georges.- (*Sérieux.*) Pas encore.

Robert.- Mais tu seras vieux et n'auras rien cultivé en toi de quoi séduire la vie quand tu n'auras plus la force de l'empoigner comme avant, et elle te trompera.

Georges.- Pas avec toi. Merci, horloge. Mais nous causons, nous causons à des kilomètres, à des milles de ce qui t'a amené ici.¹⁸³ Je veux savoir quel est le message que tu as pour moi.

Robert.- Nul message maintenant.

Georges.- Je veux savoir. Où est-elle?

Robert.- Oui?

Georges.- "On", Alice.

Robert.- Partout elle sera loin de toi; le plus près, le plus loin.

Georges.- Où est-elle?

¹⁸⁰ TOM: «Je l'ai considérée comme ce qu'elle était: un escalier et non point une cave.»

¹⁸¹ Debe decir: «peux»; TOM: «peux».

¹⁸² TOM: «La vie, comme les femmes, aime ces gestes mâles, ces sourires, ces poings saisissant sa chevelure, ces dents qui mordent, ce cœur qui méprise.»

¹⁸³ TOM: «Mais nous causons, nous causons à des kilomètres, des milles loin de ce qui t'a amené ici.»

Robert.- Très loin. Ici.

Georges.- Ici?

Robert.- Dans son ancienne chambre. Émile n'en sait rien, ne l'attrape pas.
Je vais sortir avec elle. Adieu.

Georges.- (*Pensif.*) Tu vas lui dire de descendre ici. Appelle-la et va-t-en.

Robert.- Elle ne viendra pas quand elle saura la vérité qui l'attend.

Georges.- Ce n'est pas ton affaire. Appelle-la.

Alice entre. Elle porte une robe de velours noir, avec des camélias naturels.¹⁸⁴ La voici tout entière, enfin. Plus de voiles, plus d'ombre vierge. Elle est tout ce que nous attendions d'elle: elle est femme. Ses yeux sont plus profonds que naguère, mais plus tranquilles aussi. La curiosité y a fait place à la sérénité. Un sourire neuf, frappé d'aujourd'hui même, de ce même instant, sur ses lèvres.

Alice.- Pas besoin, me voilà. Merci, Robert.

Georges.- Tu peux le remercier. Tu as de bons amis.

Alice.- C'est toi qui en as. Robert est ton ami.

Georges.- Le tien.

Robert.- Je parie que vous allez vous disputer à qui n'aura pas mon amitié.

Alice.- Elle est précieuse, Robert.

Robert.- Je m'en vais donc. Mon amour vous attendra, Alice.

Alice.- Votre amour?

Robert.- Oui, je vous aime. Au revoir.

Georges.- Il a le don de l'opportunité.

Alice.- Jamais vous ne m'en avez rien dit.

Robert.- C'est vrai. Que voulez-vous? J'étais trop occupé à vous le démontrer.

Alice.- Souffrez-vous, Robert?

Georges.- Mais il ne le mérite pas.

Robert.- Ce que vous pouvez être convenablement surpris, ce que vous pouvez être élégants tous les deux.¹⁸⁵ Oui, évidemment, je souffre, je suis bas et vulgaire,

¹⁸⁴ TOM: «*Elle porte une robe de velours noir, avec des camélias vivants.*»

¹⁸⁵ TOM: «*Ce que vous pouvez être surpris de manière convenable, ce que vous pouvez être élégants tous les deux.*»

Georges.- (*Une lueur de sincérité.*) Veinard!

Robert.- Je vous attendrai donc. Au revoir, Alice.

Alice.- Non, adieu, Robert, ne m'attendez pas. Il ne s'agissait pas de souffrir pour moi, mais de me faire souffrir.

Robert.- Vous avez gagné Alice. Adieu.

Il sort. Une victime de plus. Mais ils en sont plus préoccupés que du jeune Étudiant. Quand on perd un ami, un pont s'écroule¹⁸⁶, une porte se ferme à jamais. On lui en veut de l'avoir perdu.

Après un temps, Alice, avec lassitude, s'assoit¹⁸⁷. Elle regarde de ses yeux grands ouverts une toute petite peine lointaine à laquelle elle voudrait arriver.

Alice.- Maintenant nous l'avons perdu.

Georges.- Tu voulais me parler?

Alice.- Nous avons perdu Robert.

Georges.- Tu voulais me parler?

Alice.- Plus maintenant. Je t'ai écouté, je sais tout ce que tu as dit, et je le sais pur toujours. Ça me suffit, je m'en vais.

Georges.- A ton aise, mais tu peux rester cette nuit chez toi, si tu veux. Il est tard.

Alice.- Oui, je sais, il est tard et tu as gagné ton repos. C'est inutile, Georges. Je m'en vais.

Georges.- Veux-tu prendre quelque chose?¹⁸⁸

Alice.- Oui, ça me fera du bien. (*Il prend un flacon sur la petite table et lui verse un petit verre de liqueur.*) Merci, Georges.

Georges.- Tes gants sont déchirés?

Alice.- (*Tandis qu'elle boit lentement, debout.*) Oui, figure-toi! Je t'ai applaudi en public vulgaire.

Georges.- Je vais m'étendre un peu ici même, tu permets?

Alice.- Comment donc! Je t'en prie. (*Il s'étend sur le canapé, écrasé de fatigue et de gloire, comme s'il voulait se réveiller dans le sommeil.*) Je me ressers.

¹⁸⁶ Debe decir: «s'écroule»; TOM: «s'écroule».

¹⁸⁷ Debe decir: «s'assoit»; TOM: «s'assoit».

¹⁸⁸ TOM: «Veux-tu boire quelque chose?»

Georges.- (*Se levant à demi.*) Laisse-moi faire.

Alice.- (*Se versant de la liqueur.*) Merci. Ne te donne pas la peine de te lever.¹⁸⁹ (*Elle boit de nouveau, avec une lenteur plus accentuée. Elle réfléchit en regardant son verre.*) Oui, nous l'avons perdu.

Georges.- C'est une idée fixe.

Alice.- (*Avec douceur.*) C'est un fait fixé.

Sous l'abat-jour de la veilleuse, la lumière fait un grand rond d'or pâle qui retient les yeux d'Alice. Un silence est né, tout petit, qui joue entre eux.

Alice.- Nous n'avons rien de nouveau à nous dire, ce me semble.

Georges.- (*Fermant les yeux.*) Il y a si longtemps que nous ne nous sommes pas vus!

Alice.- Trois mois. Les gens disent que ça compte.

Georges.- As-tu voyagé?

Alice.- Non, je suis allée un peu partout, mais sans bouger d'ici. J'ai visité des prisons, des hôpitaux, des faubourgs, des boîtes de nuit.¹⁹⁰

Georges.- Le musée ouvert jour et nuit de la misère humaine! je voudrais bien en faire autant, mais le temps me manque. Tu t'es bien amusée?

Alice.- Georges... hier soir j'ai voulu mourir.

Georges.- Toi?

Alice.- Oui, je me serais tuée.

Georges.- Pourquoi?

Alice.- Georges. Hier soir j'ai voulu me tuer.

Georges.- (*Jaloux et sombre soudain.*) Tu as tant souffert?

Alice.- C'est absurde! absurde! J'avais tant de joie!

Il sourit. Elle non plus, n'a pas réussi, elle ne pourrait jamais souffrir. Il a tant fait d'elle?

Georges.- (*Lent et vainqueur.*) Je te comprends. La douleur ne tue pas, elle rabaisse. Mais la joie! (*Il se concentre.*) Oui, je te comprends, je te sais.

¹⁸⁹ TOM: «Tu ne dois pas te donner la peine de te lever.»

¹⁹⁰ TOM: «Non, je suis allée un peu partout, mais ici même. J'ai visité des prisons, des hôpitaux, des faubourgs, des boîtes nocturnes.»

La joie nous porte à une telle éclosion de tout notre être, elle nous prêle une si gigantesque haleine qu'elle peut tuer. Mais qu'est-ce que la mort derrière cette clarté? Le sens même de la mort s'efface. Mourir de joie... (*Elle l'écoute avec une curiosité qu'il prend pour de l'avidité. A ses yeux, elle est prise de nouveau, et de nouveau matière de songe et d'art, matière musicale.*) Mourir de joie...

Alice.- J'ai pensé à une douceur mortelle; le gaz, m'ouvrir les veines...¹⁹¹
Mais rien n'était plus doux ni plus mortel que ma propre joie. Je voulais, être à sa hauteur, et elle était si haute que seul la mort pouvait l'atteindre.

Georges.- (*De marbre.*) Tiens...

Alice.-Quoi?

Georges.- C'est...oui, c'est justement cela. Je me disais bien qu'il y manquait quelque chose...

Alice.- Je ne voulais que mourir, Georges, mourir...

Georges.- Oui, c'est cela. La mort par la joie, la libération absolue par la joie. C'est ce qui manque à ma symphonie.

Alice.- Je me disais, te voyant loin, t'ayant présence très lointaine, dans ma pensée: Il pourra souffrir. Je lui aurai donné ce que nul être au monde ne lui aurait donné, pas même lui-même. La douleur. Je fais bien de vivre!

Georges.- (*Avec tout le feu de l'immobilité.*) Les femmes ne voient pas, elle¹⁹² voit très loin de près. Je vois très près de loin. Ce sera le chef-d'œuvre d'une époque, ce sera pour le monde futur l'époque de ma symphonie, un *Faust* ou un *Enfer* en musique. Et je n'y avais pas pensé. Pourquoi? Parce que c'est un extrême. La mort par la joie, c'est tellement simple!

Alice.- Oui, c'est tellement simple de mourir...Alors, je n'ai pas voulu à la fin.

Georges.- (*Même jeu.*) La joie, naissance et mort de l'humanité... Mais c'est la suppression définitive de la douleur! la vie devient alors une sorte de course aux lumières qui montent, qui montent. C'est le monde classique qui revient, le retour après la maturité d'un long voyage dans lequel les hommes se succédaient depuis des siècles, et que j'achève, moi! C'est toute une doctrine nouvelle, une raison d'être esthétique, enfin! La fin de l'ombre et de la douleur chrétiennes! Et c'est mon œuvre!

¹⁹¹ TOM: «J'ai pensé à une douceur mortelle; le gaz, couper mes artères...»

¹⁹² Debe decir: «elles»; TOM: «elle».

L'a-t-elle entendu? Elle a un regard en dedans, elle sourit, et tout le mystère de la pudeur l'enveloppe.

Alice.- Georges, dans quelques mois je serai mère.¹⁹³

Georges.- (*Qui ne l'écoute pas.*) Oui, c'est le jour, c'est la jeunesse retrouvée sous des cendres de décrépitude, sous des siècles de nuit.

Pourrait-elle l'entendre, elle, l'aube?

Alice.- Georges, dans quelques mois je serai mère.

Georges.- Femme! Tu me ramènes sur ta terre de femme. Mais je ne descendrai plus, voici mon œuvre.

Alice.- (*La joie.*) Dans quelques mois je serai mère, Georges!¹⁹⁴

Il hésite un peu, le regard haut. Enfin il se penche légèrement, comme vers un enfant.

Georges.- Aurais-tu voyagé à travers les hommes, voyageuse? Tu voulais le faire ce soir-là, et la nuit tu avais presque acheté le billet, tu te rappelles?

Alice.- (*Souriant.*) Oui, je me rappelle. J'avais bu du champagne et j'avais entendu de jeunes musiciens dire du mal de toi...

L'homme lui en revient avec certitude.

Georges.- Est-ce quelqu'un d'entre eux? Les misérables sont toujours des victimes de l'héritage. As-tu voulu lui donner un peu de mon génie?

Alice.- Alors, je t'ai regardé pendant ce concert où quelque chose semblait mûrir en toi. Je t'ai regardé sans sourciller une seule fois, pour savoir si tu étais prêt pour que je te le dise. Tu ne l'étais pas, tu en es loin, mais je ne pouvais pas ne pas te le dire.

Georges.- Tu peux donc t'en aller chez ton amant. Peut-être veux-tu divorcer?

¹⁹³ TOM: «Georges, dans quelques mois d'ici je serai mère.»

¹⁹⁴ TOM: «Dans quelques mois d'ici je serai mère, Georges!»

Alice.- Si tu savais comme tu es petit, Georges! Tout petit maintenant, plus petit que quand tu étais dans les bras de ta mère. Tu es si petit, Georges, si petit, mon Dieu! si immensément petit dans mon ventre!

Georges.- Non, ne me dis rien. Tu as calculé juste: c'est tellement incroyable que je pourrais le croire.

Alice.- Oui, cette nuit-là, cette nuit-là...

Georges.- Je vois. Comment ne serais-tu une femme? C'est le retour en forme, tout le bagage y est: ce que le monde appelle la faute, et le mensonge avec.

Alice.- Tu es brutal.

Georges.- Parce que tu es femme.

Alice.- Alors tu crois que je suis venue pour rester ici?

Georges.- Je le sais.

Alice.- La chose était jugée d'avance, vois-tu? Si tu avais souffert ce soir, à ton plus grand concert, et si tu l'avais humblement avoué à notre ami, je serais restée, je t'aurais épargné la peine de me chercher. Mais tu es monté à une telle altitude! Quand je t'ai dit que j'avais voulu mourir, tu as trouvé un finale à ta symphonie. Ton génie a parlé.

Georges.- Tu te rappelles ce que j'ai dit quand tu voulus partir?

Alice.- Oui.

Georges.- J'ai dit: je te veux irréparable. Ton absence ne m'a pas fait de mal, n'a jeté aucun trouble dans mon âme, mon cerveau n'en est pas devenu moins lucide ni mon génie moins puissant.

Alice.- Je m'en vais.

Georges.- Attends.

Alice.- Pourquoi faire? Tu me veux irréparable. Je le serai.

Georges.- Attends.

Alice.- Pourquoi faire? Tu as besoin de dormir.

Georges.- Attends. Je suis frappé d'une idée nouvelle, de ma dernière idée sur toi. Cet enfant...

Alice.- Je t'ai dit: Georges, tu es si petit, si immensément petit! Et tout ce que tu as trouvé est une injure. Crois-tu donc que j'ai souffert d'être loin de toi? J'ai vu les couleurs avec mes en moi de la force et me suis trouvée en possession d'organes que je croyais à toi seul. Je t'aimais. Adieu.

Georges.- Attends.

Alice.- Tu as parlé sincèrement. Maintenant, tu ne pas douter de toi-même.
Adieu.

Georges.- Non, attends. C'est encore une terre nouvelle qui s'offre à moi-la dernière. Il y fait noir, je marche à tâtons...

Alice.- Prends garde! tu pourrais te heurter à toi-même.

Georges.- Cet enfant, Alice...

Alice.- (*Un sourire.*) Une nuit, un homme a voulu m'acheter. Il n'avait que trente francs, mais il était jeune, beau.¹⁹⁵ Il voyait toute sa vie à travers une joyeuse nuit... Un autre homme est venu, moins jeune et moins beau. Il ne voulait que me mépriser; il a poussé l'enchère jusqu'à quarante francs et il m'a prise. Et il est parti après. Mais il y est resté, il y est resté!

Georges.- Je sais maintenant ce que je voulais savoir. Tu mens, aie la pudeur de l'avouer.

Alice.- Voilà longtemps que tu oublies ton génie, il va se fâcher.

Georges.- Oui, tu mens! Je veux la vérité pour toi-même, pour ce que j'ai fait de toi!

Alice.- Une nuit un homme a voulu m'acheter. Un autre homme est venu...

Georges.- Et tu as voulu mourir, un enfant dans ton ventre, mon enfant!
Rusée, va!

Alice.- J'ai voulu mourir de joie je te l'ai dit, Georges, mais ton génie a une forte voix faite de mille petites voix, dont la mienne.

Georges.- Une dernière chance, je te laisse une dernière chance. La vérité, Alice?

Alice.- Une nuit un homme a voulu m'acheter...

Georges.- Tais-toi! Oh, femme, pluie, prière, goutte d'eau, monotonie!

Alice.- La vérité est si monotone! C'est pourquoi l'on ment parfois.

Georges.- Comme en ce moment.

Alice.- (*Se levant.*) Maintenant, tu comprends, je vais souffrir. Non, je souffre déjà. Ce n'est pas mon enfant seul, mais j'ai mille autres choses dans mon ventre, qui naîtront avec lui. J'ai toute la douleur humaine, mais tu n'as pas toute la joie du monde. J'en ai plus que toi, de la joie, bien plus que toi. J'ai ma vie, Georges, la vie! Et toi, comment pensais-tu avoir la joie sans la douleur, les pieds sans les jambes? Adieu.¹⁹⁶

¹⁹⁵ TOM: «Il n'avait que trente francs, mais il était jeune, et même beau.»

¹⁹⁶ TOM: «J'en ai plus que toi, de la joie, bien plus que toi. J'ai ma vie, Georges, la vie! Adieu.»

Georges hésite une seconde. Il prend son parti à la fin. Il accepte.

Georges.- Non, attends, te dis-je. Je te crois.

Alice.- (*Le mesurant.*) Tu voudrais me croire, c'est tout. Tu es un homme, après tout, et tu trouves que tu voudrais être juste et injuste, tout et rien. Tu as eu ta journée de cruauté, tu voudrais bien avoir à présent un soir de bonté pour qu'il n'y eût rien sur la terre que tu n'aies pas été.

Georges.- Non, mais la lumière, vois-tu, c'est tout à fait comme l'ombre: il faut s'habituer à elle pour voir. Il faisait si clair en moi tout à l'heure, que j'ai dû fermer les yeux. Mais je vois, je vois! Reste.

Alice.- Bon, à quoi bon? Nous ne pouvons plus être ensemble, Georges. Nous avons fait quelque chose d'horrible, nous avons tout violé pour vivre sans douleur. Alors, il y a un vide, un lien rompu que nous ne pourrions plus renouer. Nous avons volé de la clarté à nos vies, toi et moi, en éliminant d'elles l'obscurité. Il faut la douleur pour que la joie soit sans mélange quand elle est. Il faut l'ombre, une place secrète où se retirer tout seul quelquefois, et c'est la douleur.

Georges.- Tu ne comprends plus. Dans ce fils que tu m'annonces, je prévois une musique pure, et à travers lui mon génie me paraît vierge de toute fatigue, nouveau-né et capable de tout.

Alice.- Oui, je sais.

Georges.- Alors tu restes?

Alice.- Adieu, Georges.

Georges.- Mais pourquoi? Je viens d'employer des mots qui m'étaient inconnus, de me livrer à des idées, à des sentiments si nouveaux pour moi comme s'ils venaient d'être créés. Je ne me reconnais plus, mais il paraît que la seule manière de parvenir à la connaissance de soi-même est de se méconnaître continuellement.

Alice.- Tu as fait tout ça, mais tu recèles l'homme encore. Il me faudrait en ce moment, que je parte ou que je reste, il me faudrait un homme qui sût pleurer. Un homme comme Robert, tiens!

Georges.- (*Froid encore une seconde.*) Va le rejoindre.

Alice.- Non.

Georges.- Je veux que tu restes.

Alice.- Plus maintenant, plus jamais. Rien ne pourrait nous réunir. Ce serait toujours la lutte entre ton génie et moi, entre ton génie et ton enfant, entre ton génie et toi-même.

Georges.- Peut-être. Mon génie...

*Il se tait, trop de divin luit sur son front.*¹⁹⁷

Alice.- Seulement, rappelle-toi l'histoire: une nuit un homme m'acheta quarante francs, et il partit, et il resta.

Georges.- Répètes-tu tes phrases pour mieux y croire?

Alice.- Tu as ta musique et j'ai mon fils, Georges. C'est un adieu.¹⁹⁸

Il ne le croit pas. Elle sort. Quelques instants après, il se précipite, in l'entend crier du côté invisible du cabinet de travail.

Georges.- Alice! Alice! Alice! (*Il revient, pâle, la figure changée, creusée. Il se sert un verre de liqueur, le vide s'en reverse et boit encore.*¹⁹⁹ *Il s'approche du piano et dit en frôlant les touches:*) Plus jamais – plus jamais – plus – ja – mais. (*En ralentissant. De la même manière, il dit encore.*) Mon fils... mon... fils... mon...fils.

*Alors, il s'assoit*²⁰⁰ *au piano et passe les doigts rapidement sur le clavier, pour s'assurer de leur légèreté. Il va attaquer le finale de sa Symphonie.*²⁰¹ *Nous le savons sans qu'il le dise, parce que l'homme a disparu en lui. Mais son masque de dieu tombe soudain et l'homme serre convulsivement les lèvres et presse ses tempes de deux mains tremblotantes sur un front ride. A ce moment Alice revient. Nous l'attendions peut-être, non. Il lève vers elle des yeux las et clignotants, sans parler.*

¹⁹⁷ TOM: «*Il se tait, trop de divin luit sur sa figure.*»

¹⁹⁸ TOM: «*C'est adieu.*»

¹⁹⁹ TOM: «*Il se sert un verre de liqueur, le boit et s'en reverse et boit encore.*»

²⁰⁰ Debe decir: «*s'assoit*»; TOM: «*s'assoit*».

²⁰¹ TOM: «*Alors, il s'assoit au piano et passe ses mains rapidement sur le clavier, pour constater leur légèreté. Il va pour attaquer le finale de sa Symphonie.*»

Alice.- J'ai oublié... Non, n'ai rien oublié, Georges. Je me suis souvenue que tu m'as achetée, et que je suis femme. Alors, je reste.

Il agite une main blanche dans l'air.

Georges.-Va-t-en. Je souffre, je souffre doucement... Va-t-en.

*Elle sort. Il demeure cloué au piano.*²⁰²

RIDEAU.

²⁰² TOM: «*Il demeure assis au piano.*»

4 caminos 4

Traducción del francés al español:
Ma. Guadalupe Barajas y Marylène Lux

Cuidado, revisión
y notas de la traducción al español:
Ma. Guadalupe Barajas y Octavio Rivera Krakowska

PERSONAJES

Georges Revel,¹*músico*

Alice, *su mujer*

Robert Denris, *amigo de ambos*

Primer Estudiante

Segundo Estudiante

Tercer Estudiante

Monsieur G

Monsieur H

Monsieur R

[Monsieur T]²

El Gramático

Un Periodista

Émile

El Mesero

El Sirviente

Madame A

Madame B

Madame C

Madame D

Madame H

Madame J

La primera y la cuarta escenas, con un intervalo de tres meses, en el gabinete de trabajo de Georges Revel.

La segunda escena en casa de Madame D, unos días después de la primera.

La tercera escena la misma tarde, en una boîte de nuit³ de mala muerte.

¹ Se han conservado la mayoría de los nombres de los personajes en su forma original, en francés. Por esta razón, sobre todo en la segunda escena, el texto no traduce “madame” ni “monsieur”.

² No aparece en la lista de personajes de la primera edición, tampoco en el manuscrito original.

³ Conservamos la frase original en francés.

4 caminos 4

Pieza en 4 escenas [1932]

PRIMERA ESCENA

En casa de Georges Revel, una esquina del estudio cubierto de damasco de color cinzolín.⁴ En el fondo, a la derecha, una terraza de la cual sólo se aprecia la mitad. Una puerta a la izquierda. A la derecha se puede ver la cola de un gran piano que está en el centro de esta pieza de la que el decorado solamente nos muestra un ángulo. Una mesa, unos sillones niquelados, una pequeña biblioteca; todos los muebles son sobrios y de líneas puras, con toda la grandeza de la simplicidad más exquisita.

Cuando sube el telón, el criado, Émile, está eligiendo un puro de una caja que se encuentra sobre la mesa. Robert Denris entra en este momento por la única puerta visible, es decir, la de la izquierda.

Robert.- Pues dígame, Émile, cuando monsieur Georges lo descubra estará encantado de ver que usted comparte sus gustos.

Émile.- ¡Oh, monsieur! Monsieur Georges y yo, leemos el mismo periódico, lo cual es muy raro que ocurra entre el criado y el patrón.

Robert.- La gran coincidencia, ¡eh! Efectivamente, sí, veo que usted no es impertinente. Pero yo también tengo mis opiniones, aunque a usted, más bien, le parecerían severas, pues yo leo un periódico distinto al que leen ustedes. Bueno, pues no nos hemos visto y punto. Buenos días, Émile.

Émile.- Buenos días, monsieur Robert.

Robert.- Madame, ¿ha bajado esta mañana?

Émile.- Todavía no, monsieur.

⁴ «De color violeta rojizo», *Diccionario de la lengua española*, 21ª. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1992, p. 338.

Robert.- Bien.

Émile.- ¿Monsieur, desea algo más?

Robert.- Sí, monsieur desea que no lo molesten. Voy a trabajar. Émile, no reciba a nadie esta mañana. Se lo digo porque me he dado cuenta de que a usted le gusta, particularmente, dejar entrar a gente enfadosa.

Émile.- ¡Oh, monsieur! ¡La pobre gente!

Robert.- Sí, sí, sé que es usted una persona tierna. Pero la ternura, si está mal manejada, es más peligrosa que un automóvil: lo atropella todo. ¿Émile?

Émile.- ¿Monsieur?

Robert.- Vaya a fumarse, tranquilamente, su puro a otro lugar. Se lo ha ganado.

Émile.- Estoy avergonzado, monsieur.

Robert, solo, se instala en la mesa. Vuelve a leer la página de un manuscrito y se pone a escribir haciendo todos los gestos propios de un escritor delicado que se pelea con las palabras y las insulta con el fin de purificarlas al máximo. Pasa un minuto, dos.... La puerta se abre y entra Émile, seguido por El Periodista, quien busca con los ojos un lugar estratégico para su entrevista.

Émile.- Monsieur...

Robert.- Dije que no quería que me molestaran.

Émile.- Pero monsieur, es un periodista.

Se retira comprendiendo lo que un hombre honesto debe responder en situaciones como ésta.

Periodista.-Buenos días, querido maestro.

Robert.- (*Encantado.*) Buenos días, monsieur. Siempre hay, en cualquier lugar, una silla para los periodistas. Por lo general, está rota.

Periodista.-Gracias, querido maestro.

Robert.- A ver, recupérese de la emoción de estar frente a mí, y hable.

Periodista.- Estoy desconcertado. No sabía, querido maestro, que fuera usted rubio.

Robert.- (*Desilusionado: no se trata de él.*) ¡Ah!, entiendo. Pues bien, soy rubio, en la intimidad, es todo.

Periodista.- ¿Le gusta?

Robert.- Que quede entre nosotros, cuando soy el maestro Revel, no soy rubio.

Periodista.- ¿Cómo?

Robert.- Pero soy rubio cuando soy Robert Denris.

Periodista.- ¡Ah! El novelista. Perdone... el criado se ha equivocado...

Robert.- Esta vez no. Georges Revel no está en casa pero yo sí. ¡Pregunte!

Periodista.- Lo siento, venía para hacer una entrevista para *La Critique Musicale*.

Robert.- ¿Qué quiere usted que haga? No puedo convertirme en músico para darle una entrevista. (*Lo dice de buena fe.*)

Periodista.- ¿Va a regresar el maestro Revel?

Robert.- ¡Qué sé yo! Lo estoy esperando desde hace un mes. Vuelva usted en dos semanas.

Periodista.- Imposible. Mi entrevista debe aparecer en el próximo número.

Robert.- ¿Es decir...?

Periodista.- En tres días. Pero usted es su amigo, monsieur, quizás me podría avisar...

Robert.- Imposible, soy rubio.

Periodista.- (*Impasible, recoge todo.*) ¿Está de viaje?

Robert.- Se ha ido a la playa. ¡Qué indiscreto soy!

Periodista.- ¡Por favor! ¿Está preparando algo?

Robert.- Creo que sí. Cuando prepara una obra, busca el ruido. Todo, menos la radio, el mar es el lugar ideal cuando se busca el ruido.

Periodista.- ¿Qué? ¿No busca la soledad, el silencio?

Robert.- No. Primero, durante varios meses, escucha música antigua y moderna. Luego no quiere escuchar nada para, así, olvidar lo que ha escuchado.

Periodista.- (*El hombre toma notas.*) Es un sistema muy interesante, pero ¿realmente funciona...?

Robert.- Por supuesto. Después del ruido, se encierra durante quince días o un mes. Solamente hay un clavicordio y un colchón en su gabinete de trabajo, que está aislado de los ruidos del exterior. Esos días, sólo come frutas. Luego...

Periodista.- ¿Luego...?

Robert.- Hago mal en decirle estas cosas.

Periodista.- ¡Por favor!, maestro.

Robert.- ¡Ah! ¿Ya no soy rubio?

Periodista.- Mi salvación está en sus manos. Piense, por favor, que de algún modo soy su colega.

Robert.- Imbécil Caín.⁵

Periodista.- ¿Qué?

Robert.- Pues... Tendría que pagarle por la palabra que me ha hecho inventar. Después, el querido maestro, sale de su gabinete con una obra maestra bajo el brazo.

Periodista.- Y prepara...

Robert.- ¡Ah! Tengo que callarme en cuanto a ese tema.

Periodista.- ¡Querido maestro!

Robert.- Es inútil que me “querido maestree”.⁶ No podría contarle lo demás. Es algo completamente nuevo, la cumbre de su obra, algo dionisiaco y del futuro.

Periodista.- ¿Pero, el tema...?

Robert.- Es usted el culpable de que yo no cumpla con mis tareas, además, a usted no le interesa la literatura. Basta.

Periodista.- Aunque soy crítico musical, estoy al corriente del movimiento literario. Sé que usted también está preparando un nuevo libro.

Robert.- ¡Vaya!

Periodista.- Y puedo mandarle a Grossman, el crítico de *La Foire Littéraire*. Somos muy amigos y, sobre todo, se interesa en usted, me lo decía ayer...

Robert.- Esto es el tiro de gracia. Me rindo.

Periodista.- Entonces, ¿el tema de esta nueva obra...?

Robert.- Es un libro de amor, es decir, el tipo de libro más difícil de escribir. Se necesita no haber amado para escribirlo y no haberlo escrito para amar.

Periodista.- Yo hablaba de la obra de monsieur Revel. El tema...

Robert.- Después de usted, querido ¡Usted primero! Regrese esta tarde con Grossman, yo engaño, solamente al contado.

Periodista.- ¡Pero, se lo juro! Mientras tanto, ¿qué le costaría darme esta insignificante información?

Robert.- Me costará una buena dosis de confianza si usted no regresa, no soy una persona muy confiada. Usted es capaz de arruinarme.

⁵ «ConCaïn» en el original. Quizá es un juego con la palabra «copain»: amigo, compañero.

⁶ «Chermaîtriser».

Periodista.- Es que tengo que entregarle la entrevista a mi director a las dos.

Robert.- Y a mí que...

Periodista.- También le prometo traer a Jules Rigaud de la Academia, si usted se interesa en las momias.

Robert.- ¿Rigaud? Me ha vencido.

Periodista.- Entonces, el tema...

Robert.- Es la alegría. Toda la alegría humana, y él es un experto en el tema. Su música ha sido como la pintura, ¿verdad? Ahora va a hacer esculturas, mármol y terracota por todos lados. ¡Y las actitudes! Brazos que se levantan, frentes que van hacia delante, piernas en el aire, pechos al sol, manos que se agitan maravillosamente, dientes brillantes, cabellos flotantes, líneas puras de una juventud eterna, soles que se ciernen sobre los prados, la unión de luces... ahora tiene los bolsillos llenos. Sálvese usted y regrese esta tarde.

Periodista.- Me voy deslumbrado. Muy amable de su parte, querido maestro. ¡Deslumbrado!

Robert.- ¡Oh! Regrese esta tarde y verá usted lo que soy capaz de decir sobre mi libro.

Periodista.- De acuerdo. Hasta la tarde, querido maestro.

Sale dejando tras de sí a la estatua de la satisfacción. Esta estatua perjudica su propia plástica para encender un cigarrillo. De repente, lleno de inspiración, se pone a escribir. Es El escritor (“¿Qué diablos es esto que estoy escribiendo?”) Unos segundos después, al lado del piano, pues ha entrado por la puerta del lado oculto del salón, llega Georges Revel, preocupado. Camina lentamente, mira a Robert de lejos, de manera que evoca las miradas largas de los faros, sin decir una palabra. Toma un puro de la caja que está sobre la mesa, lo corta y lo enciende lentamente, siempre en un silencio en el que Robert parece pasearse.

Robert.- Eres educado. ¡Por lo menos di “buenos días”!

Georges.- Si te parece importante, por lo menos: “buenos días”.

Robert.- Oye, estás muy fúnebre está mañana.

Georges.- Anoche me acosté con las mejores intenciones...

Robert.- Y esta mañana te levantaste con los peores sentimientos.

Georges.- Eso es.

Robert.- Esto ocurre. Lo contrario también.

Georges.- (*Pausa.*) ¿No?

Robert.- Sabes, un periodista acaba de irse.

Georges.- ¡Dichoso él! Acabo de llegar y quiero hacer lo mismo.

Robert.- Te vendí de modo vergonzoso. Le hablé de tu sinfonía.

Georges.- Apuesto que hiciste literatura una vez más. ¿Se puede hablar de la música? De la música no se habla, se toca.

Robert.- Gracias. ¿Y el mar?

Georges.- Siempre tan joven. Es increíble.

Robert.- Es el papel de las vedettes.⁷ Durante tu ausencia, alguien más ha venido a preguntar por ti.

Georges.- Y, ese alguien más ¿quién era?

Robert.- Pues... alguien.

Georges.- Me lo imagino. ¿Sabes algo más?

Robert.- Eh... tu mujer.

Georges.- ¡Y yo no estaba aquí! Lo lamento infinitamente.

Robert.- No lo parece.

Georges.- ¡Dios! Si uno siempre dejara ver lo que uno es o lo que uno siente...

Robert.- Creo, sin embargo, que sí te gustaría lamentarlo, lamentarlo de veras, pero no puedes.

Georges.- Sí. Lo lamento, en verdad lo lamento.

Robert.- Pues...

Georges.- Entiendes. No me gusta causar inconvenientes. Mi mujer vino, yo no estaba, y se fue.

Robert.- Es eso lo que tú crees.

Georges.- ¿Cómo?

Robert.- Todavía está aquí.

Georges.- Esto, lo lamento aún más.

Robert.- Esta vez, viejo, sí lo parece.

Georges.- Me irritas.

Robert.- Pues no, te observo.

Georges.- ¡Maldito observador! Por fin la creía lejos de aquí. ¿Qué quiere de mí?

⁷ «Vedette», persona de enorme notoriedad en el mundo del espectáculo.

Robert.- Me lo pregunto.

Georges.- Debiste preguntárselo a ella.

Robert.- Pues yo... ¡Ya sabes!, tu matrimonio me interesa tanto como un juego de ajedrez.

Georges.- Del cual no sabes nada.

Robert.- Las cosas que uno ya sabe no son interesantes.

Georges.- Son para dormirse. Cuéntame, ¿cuándo llegó?

Robert.- Ayer. Como tú no estabas tenía pensado irse esta tarde.

Georges.- Lo único que me faltaba en mi vida era llegar a tiempo.

Robert.- Vete.

Georges.- No sé huir. La huida es una ciencia de las costumbres y yo odio las costumbres.

Robert.- Sí, hasta las que son buenas.

Georges.- No hay buenas costumbres. (*Pausa.*) Cuando le hablaste de mi ausencia, ¿qué dijo?

Robert.- Dijo “¡Ah!”.

Georges.- ¡Demonios!

Robert.- ¿Te ríes?

Georges.- Para no llorar. Es una expresión, no sé llorar. En el fondo, todo esto es muy grave, ¿sabes? Es un sentimiento escondido, como una enfermedad despreciable que nos afecta desde hace mucho tiempo. Es algo miserable y difícil que encontramos junto a nosotros un día, al despertar, y que habíamos sepultado en nuestras entrañas por una cobardía razonada y por una ambición inadmisibile.

Robert.- ¿Eres sincero?

Georges.- ¡Completamente, oh completamente! (*Se sienta, la cabeza muy tensa haciendo resaltar sus ojos que están animados, mientras su boca, de una pureza fría, sigue hablando.*) Siempre creí que el dolor era el precio más vergonzoso y servil que los seres humanos tenemos que pagar en la tierra. Ella lo creyó conmigo. Durante mucho tiempo quise ser insensible y blanco como el mármol. Y, como yo lo deseaba, ella también lo deseaba. Queríamos ser insensibles, mientras veíamos como los hombres peleaban por el dolor, como si pelearan por la muerte, como si fuera lo único que pudieran tener. Porque después del amor, del dinero, de la esperanza, se matan entre sí para arrancarse lo que sea los unos a los otros, porque siempre habrá hombres que lo tienen todo y hombres que no tienen

nada. (*Robert lo escucha, receloso e incrédulo. Habla, habla, el rostro de mármol, puro y preciso.*) Huimos del dolor como se debe huir de los países castigados por los elementos en desorden, de los países de bruma y de silencio, de lluvia, de crepúsculo, de hambruna. Y, sobre todo, para escapar de la costumbre de sufrir, todos los días era un nuevo tren, otro barco, una carrera interminable, hermosa y horrible al mismo tiempo, triunfante y desesperada. ¿Me escuchas?

Robert.- (*Lentamente.*) Sueño. Sueño contigo y con ella.

Georges.- Al fin, ganamos. Fue una noche en Singapur cuando pudimos decirnos: no hemos sufrido. El pacto secreto de nuestro matrimonio se había cumplido; y, desde entonces, un vago rencor vive en nosotros. Huimos como hace poco huíamos del comercio universal del dolor, y desde hace mucho tiempo, sin darnos cuenta, sufrimos un poco por no sufrir. Ella sobre todo. (*Pausa.*) ¿No tienes nada que decirme? Tienes razón.

Robert.- Pienso que no trabajas lo suficiente. Escribir, sabes, es bueno para no pensar. Es bueno hasta para los escritores.

Georges.- No sé si bromeas por amistad o por temor. Tu animal superior te dice que el sufrimiento es abyecto, pero tu animal inferior tiene miedo. Eres como los demás, en el fondo de ti mismo: un enigma. Como todos, no violas el sello por el miedo a encontrar demasiado o demasiado poco en ti mismo. Encontrar demasiado es malo, pero encontrar demasiado poco es peor.

Robert.- Quizás no soy tan inteligente como tú, Georges. Pero soy más humano; tengo una puerta que siempre está abierta. Los ladrones pueden entrar, es verdad, pero el aire también entra, y la luz.

Georges.- No has dejado tu punto de partida.

Robert.- ¿Quién sabe? ¡El fin se parece tanto al principio! Es el viaje, eterno verdugo, el que es diferente. Con tal de que no quieras parecer un niño de nuevo...

Georges.- Pero me parezco. Mi infancia no estuvo empañada por el dolor.

Robert.- ...pues no serás ni viejo ni completo. La vida es como dos espejos, uno frente al otro. Entre ambos sólo hay una cosa.

Georges.- ¿Qué?

Robert.- Nosotros mismos.

Georges.- Me aburres. Bajemos de esta cumbre de nieve, ¿quieres? La vida deshace al pensamiento como el sol al hielo y el pensamiento al hombre.

Será así mientras el pensamiento continúe siendo algo más elevado que el hombre, no demasiado útil para nosotros que pensamos, inútil para los demás. El pensamiento, que tiene su origen en nosotros, sólo va a existir de verdad cuando viva en hombres nuevos. Es futuro, naciendo de nosotros para los demás. El pensamiento es un enemigo raro, ¿entiendes? Me pregunto —a veces nada más, soy discreto— qué hay detrás de él, qué vacío encontraría uno al dominarlo.

Robert.- Dios.

Georges.- O el animal primitivo, tu teoría sobre la infancia y la vejez, los dos espejos, principio y fin.

Robert.- El animal se parece al alma, como el diablo a Dios. Tanto, pero tanto, que creemos caminar sobre un mismo terreno, en un mismo país en donde las fronteras deben sentirse sin ser percibidas.

Georges.- ¿Qué te pasa? Estás lejos de aquí, de mí, de mi problema.

Robert.- Es por tu culpa. Me hiciste caminar tanto cuando hablabas. Ahora vago por mundos de pensamiento y hablo de cosas recónditas que se enlazan contigo y con tu problema mediante unos hilos tan sutiles como los de la vida.

Georges.- Sí, te despierto entonces. Me haces ordinario y superficial, por contraste. Después de ti, el diluvio. Pero antes de ti, el diluvio también. Dijimos y diremos todo esto porque se es joven o se es viejo, porque se es un genio o un imbécil.

Robert.- ¡Pero tu negación es tan vieja como mi fe! Y hay entre los dos el mismo litoral invisible que uno debe descubrir sin la ayuda de los ojos. La única verdad sería la de Descartes: ¿la regularidad?

Georges.- ¡Una costumbre! Gracias. (*Pausa.*) ¡Estos literatos! Una vez más me has envuelto en una discusión. Callémonos, ¿quieres?

Robert.- Te escucho.

Georges.- ¡Espera! ¡Razonemos como hombres! Los semidioses son un fracaso de la creación. Debo hablar con mi mujer.

Robert.- ¿Qué quieres hacer?

Georges.- No tengo ni idea. Apenas desembarco, seguido de no sé qué procesos ignorados y terribles, en un país nuevo, lejos de mi planeta de música. Aquí, la tierra... y mi mujer. Quiero ser un hombre como los hombres de aquel país. Necesito su verdad y sus errores, necesito, incluso, su sufrimiento.

Robert.- No sufre el hombre que quiere sufrir. Sino quizás el hombre que es capaz de sufrir.

Georges.- Eso es lo que dicen. Entonces, he tenido suficiente de mí mismo, cerebro. La vida es como las mujeres: uno no se acuesta con ellas para dormir.

Robert.- Es lo que dicen los hombres. Te vas a pervertir, ¡marciano!

Georges.- ¡Oh!, soy buen turista. Además, el peligro es una fuente de seguridad.

Robert.- ¡Las paradojas!

Georges.- ¡Te ocupas bien de las paradojas!

Robert.- Es por eso.

Georges.- ¡Qué jóvenes somos todavía!

Robert.- No eres modesto. Somos viejos jóvenes, como el mar.

Georges.- Déjame en paz. Te llamo. Vete.

Robert.- Si me necesitas, estaré en mi cuarto, con mi mujer.

Georges.- ¿Tu mujer?

Robert.- Mi manuscrito.

Georges.- ¡Imbécil! Siempre esa necesidad de reír. La risa humana es la señal, el heraldo del miedo y de la muerte. Puedes retirarte. (*Robert sale.*

Georges permanece un momento, pensativo. Mira su piano con una larga mirada de amante, de amo, de rey, de dios. Luego, abre la puerta y grita.)

¡Alice! ¡Alice!

Llega Alice unos segundos después. ¿Cómo describirles un personaje femenino de una pieza a las mujeres? Cada actriz le dará su visión personal. Pero esta mujer, si se pareciera a algo, sería quizás una estatua inefablemente terminada que esperara su develación.

Alice.- (*La voz rica y siempre cambiante.*) ¿Cómo? ¿Estás aquí?

Georges.- Como lo puedes ver. Buenos días.

Alice.- Buenos días, Georges. Iba a irme hoy.

Georges.- Lo sé. Regresé esta mañana.

Alice.- Justo a tiempo.

Georges.- Sí, es curioso, sobre todo cuando uno menosprecia la fatalidad.

Cuando uno llega oportunamente, se tiene la impresión de ser un imbécil,

la humillación de haber sido conducido, manipulado, aventado como un paquete al paso del tren.

Alice.- ¿Eso es lo que sientes?

Georges.- Sí.

Alice.- Lástima. Yo quería que nuestra conversación fuera seria, pero hermosa, armoniosa, blanca. Me voy, Georges.

Georges.- ¿A dónde vas? Apenas hace dos días que regresaste de tu último viaje. Te entiendo, pero viajar, es como todo lo demás: hay que saber hacerlo.

Alice.- No me has entendido, Georges.

Georges.- Uno nunca debe entender a una mujer, eso sería perderla.

Alice.- Me pierdes de todas maneras. Es de ti de quien voy a alejarme.

Georges.- ¡Ah! ¿A dónde vas, Alice?

Alice.- No lo sé. (*Pausa.*)

Georges.- Cuando se deja un país, es para irse a otro mejor o peor. ¿Lo has encontrado?

Alice.- ¿Qué?

Georges.- Aquello o aquel a quien buscabas.

Alice.- No.

Georges.- ¿Entonces?

Alice.- Era a ti a quien buscaba. No lo sabes, nunca quisiste saberlo.

Georges.- ¿De qué sirve saber esas cosas? Es como con la muerte. Uno debe saber que existe y conocerla hasta el momento de morir. De otra manera, uno se hace una idea diferente de la muerte. Y la muerte no tiene importancia, pero la idea de la muerte es terrible.

Alice.- ¿En eso piensas, ahora que me voy?

Georges.- Eres libre de quedarte.

Alice.- Quedarme contigo es el silencio. Tú excluyes las palabras, todas las palabras que los otros viven. Hablando de la muerte, sueñas con el amor. Debiste decírmelo.

Georges.- ¿Para qué?, si tenías que adivinarlo. Pero tranquilízate, la idea del amor, hasta el espíritu mismo del amor, es nuestro.

Él sonrío, la vista en alto, como alguien que acaba de vencer y se levanta como el sol. Pero ella tiene su propia sombra, sobre la cual pasea esa mirada distraída de los seres atentos que están concentrados en una sola idea.

Alice.- Mientes.

Georges.- Lo que tú llamas mi mentira, para mí es mi verdad.

Alice.- Mientes. Así sonreíste una noche en Singapur, cuando yo te dije: estoy sufriendo, Georges.

Georges.- Eso no es verdad.

Alice.- No era verdad. Tú sabías que yo quería sufrir, y tu sonrisa hizo que se alejara de mí el deseo del dolor, la primera chispa de un nuevo deseo. Una sonrisa te bastó, y no te lo agradezco.

Georges.- Sin embargo, tú me lo habías pedido.

Alice.- A nosotras, las mujeres, nunca se nos debe dar exactamente lo que queremos. Tenía miedo de sufrir, como se tiene miedo de las sombras cuando se es pequeña. Todo el mundo, a mi alrededor, temía y despreciaba el dolor. Veía a mi padre huir de sus amigos viudos, de sus amigos huérfanos, de sus amigos fracasados. Un día mi madre me lastimó la muñeca, llevándome de prisa para alejarse de una mujer sucia que lloraba en la calle. En mi casa, todo se hacía de prisa, hasta la muerte: la recubríamos de oro, la disfrazábamos como a los dientes picados. Después, eras tú quien decía: el dolor es bestial, el dolor es malo, el dolor es sucio. Y tras el miedo, arrumbada en mí, como los placeres, se despertó la curiosidad. Tengo la curiosidad del dolor, así como la mujer estéril la tiene sobre la maternidad.

Georges.- Así lo quisiste.

Alice.- Es como si yo te hubiera forzado a respetarme en una cita secreta. Debí preguntártelo, pero tú no tenías que hacerlo. Ahora, me alejo de ti y siento como si apenas comenzara a vivir.

Georges.- No hay nada en ti que no me pertenezca.

Alice.- ¡Machista!

Georges.- Lo que alucinas ahora, lo que atormentó tus noches de viaje, como la prodigiosa risa de otros días, te lo di yo. Yo te di todo después de haberlo perfeccionado en mi cerebro, después de haberlo pasado por mi sensibilidad. Tú me seguías, creyendo que eras tú quien me guiaba, tuviste el egoísmo de pensar que todo eso nacía de ti, sin que yo me diera cuenta de nada. Pero era yo quien llenaba tu fuente. Solamente los aspectos de nuestra vida que he estudiado como artista, tú los resolviste como mujer. Eres tú la que no supo comprender, Alice.

Alice.- ¿Es mi culpa? En el amor sólo hay uno que ama totalmente. El otro debe comprender. Y de nosotros dos, eras tú quien comprendía.

Georges.- Tal vez. Y ¿entonces?

Alice.- Entonces, vivo como mutilada de algo muy mío, me siento incompleta, fracasada, pobre. Huimos del dolor, y ahora es como si ya no tuviéramos sombra. He observado el amor en otros, y es el dolor lo que los seduce, el sufrimiento los atrae, la más abyecta sumisión los gobierna. Y yo quiero ser como los demás. ¡Déjame ir, Georges!

Georges.- Pero si no te lo impido. No irás lejos. Es apasionante observar cómo el hombre elige y, en cada generación, prepara su tipo de mujer, gorda o delgada, espiritual o tonta; fabrica la vida de los seres que lo rodean y guía, mediante el pensamiento y la acción, a estos seres inferiores.

Alice.- Tú no me quieres.

Georges.- En nuestro amor, yo te comprendía; sin ti, ¿te amaría yo? Camino lentamente en un país opaco, bajo un día indefinido del que ignoro si es de día o de noche. Vete.

Alice.- Tú no me quieres.

Georges.- Me dirías lo mismo si yo te pidiera que te quedaras. Tú eres para mí, lo que yo para ti, la única llave de esta puerta tan grande. Te dejo ir para ver si sufro como los demás hombres cuando una mujer los abandona.

Alice.- Tú no me quieres.

Georges.- Solamente, hay una condición: te irás para siempre. No cambies.

Alice.- ¿Y si luego me buscas?

Georges.- No te buscaré.

Alice.- Por qué lo dices, si sabes que lo harás.

Georges.- ¡Mujer! Yo también, quiero sufrir. Quiero saber lo que es el dolor, si al menos existe. Es un viaje como cualquier otro, en donde el objetivo se descubre y no simplemente se alcanza.

Alice.- Adiós, Georges.

Georges.- Adiós, Alice.

Alice.- ¿Sufres?

Georges.- Todavía no ¿Y tú?

Alice.- Adiós.

Ella sale, su velo medio caído. Pero todavía lo arrastra, todavía lo trae ceñido. El enciende un cigarrillo con ardor, pero es el ardor del jugador que disfruta de su pasión perfecta. Grita.

Georges.- ¡Robert!, ¡Robert!

Llega Robert, ¿estaba cerca o lejos? Con los amigos nunca se sabe...

Robert.- ¿Qué quieres?

Georges.- Asómate al balcón.

Robert.- *(Obedeciendo, mientras abre la parte visible de la puerta del balcón que se supone está al centro de la pared.)* Te aviso que tengo mucho que hacer. Mis dos personajes se acaban de separar, no sé todavía por qué. Es curioso como estos imbéciles a veces se nos escapan de las manos. Si quieres que te sea franco, de todas maneras me lo temía. Se amaban demasiado.

Georges.- Tan malo es demasiado, como demasiado poco. ¿A quién ves en la calle?

Robert.- Espera, ese abrigo... Pero ¡si es tu mujer! Nadie tiene ese caminar, ese...

Georges.- Rápido, ¿qué hace?

Robert.- Llama a un taxi, se sube. No. Se baja, camina. Camina maravillosamente. Da vuelta a la esquina...

Georges.- ¿Sola?

Robert.- Sola

Georges.- Eso es todo, Gracias.

EL TELÓN

vacila un poco. ¿Por qué? Cae lentamente como si no quisiera caer.

SEGUNDA ESCENA

Un salón. La gran sociedad ha encontrado ahí una sede ideal para bromear, coquetear y divertirse. Unos telones de brocado amaranto, dos caen verti-

calmente en primer plano, y dos, al fondo. Estos últimos dan a una ventana panorámica que va del suelo al techo y que probablemente da a una terraza. Esta ventana panorámica está cubierta por telones ligeros de tul color crema. Delante de ella, sobre un plinto negro, una gran estatua de una mujer desnuda. Entre los dos telones de la izquierda, como entre los de la derecha, al lado de los sofás, unos sillones. Delante de éstos, a la derecha, una pequeña mesa baja y cuadrada, con un juego de té; a la izquierda una mesa redonda y baja para el mismo uso. Todos los muebles, modernos, son de color amaranto. Los visitantes entrarán indistintamente por la izquierda y por la derecha de la gran ventana panorámica, levantando los telones. Entre estos dos telones, se puede hablar de todo. Dos grupos de damas y caballeros están ahí charlando. La señora de la casa, Madame D hace los honores al grupo de la izquierda, mientras que las personas que componen el grupo de la derecha se encargan entusiastas de Madame D.

Madame A.- ¿Y ahora, querida amiga?

Madame B.- Pues nada, querida. Usted puede ver que el marido se quedó.

Madame A.- Pero, es la mujer la que se quedó.

Madame B.- Básicamente, fueron los dos.

Madame C.- ¡Yo nunca hubiera perdonado a mi marido!

Madame A.- Eso decimos, querida. Usted es aún joven en las cosas del matrimonio, Curso “A”.

Madame C.- En mi opinión, esto es horrible, humillante.

Madame B.- Cuando lleve dos años de matrimonio, queridita, podrá hablar.

Madame A.- ¿Usted permanece callado Monsieur T?

Monsieur T.-⁸ Las escucho, sonriendo, o mejor dicho, sonrío sin escucharlas.

Madame B.- ¿Qué opina usted?

Madame C.- ¿No le parece increíble, señor?

Monsieur T.- A decir verdad, madame, comparto la opinión de las damas. El adulterio es la prueba del matrimonio, el verdadero examen final de una larga carrera. Se puede creer en la fidelidad de una esposa o de un esposo después del adulterio, pero no antes. Porque antes uno siempre espera que el adulterio ocurra. En este caso, como en otros, lo terrible no es el hecho, sino su ausencia, porque siempre puede suceder.

⁸ «Monsieur T», no aparece en la lista de personajes al principio del texto.

Madame C.- ¡Pero esto es inconcebible, monsieur!

Monsieur T.- El mundo es inconcebible, madame. ¡Desgraciadamente! ¿Por qué pedirle a las mujeres, como al capitalismo, más de lo que ellas pueden dar? Ellas dan lo que pueden.

Madame A.- ¡Y usted dice querer a las mujeres!

Monsieur T.- No puedo no amarlas. Yo me desquito de todas mis rebeliones fracasadas, queriéndolas a mi manera.

Madame B.- Usted es el cisma, querido amigo.

Monsieur T.- Tengo ideas firmes, querida madame, y las construyo para que los hechos se sujeten a ellas. Así pienso que la desgracia de Job es el símbolo del hombre que no tiene mujer.

Madame A.- Eso es lisonjero y bíblico.

Monsieur T.- Pero pienso también que la paciencia de Job es el símbolo del hombre que tiene una mujer.

Madame B.- ¡Eso es bíblico e impertinente!

Madame C.- Pero eso es terrible, esas ideas tuyas. Lo encuentro odioso, monsieur. ¿Me permite decírselo? Odioso. Recibo invitados en mi casa el segundo y el último martes.

Monsieur T.- Usted me honra, madame. Una joven pareja es exactamente como un hombre joven: es exquisito educarlo.

Madame B.- (*A media voz.*) Podría decirse que tiene todo el encanto de la estupidez.

Monsieur T. (*De la misma manera.*) Yo no me atrevería, querida amiga.

Madame B.- (*De la misma manera.*) Usted se ha atrevido... ¡Qué estúpidos fuimos mi marido y yo!

Monsieur T.- ¡Encantadores! ¡Encantadores! ¡Ustedes fueron encantadores!

Madame C.- (*De la misma manera a Madame A.*) Monsieur me parece muy interesante.

Madame A.- No se lo aconsejo, chiquita. La primavera pasada estuvo muy imparcial. Ahora, me parece que será muy correcto durante el otoño; pero en todo caso, dejemos pasar el verano.

Madame B.- Para regresar a donde nos quedamos... en realidad, es bastante rígido. Hay que admitir que son distinguidos. ¡Recibir así, por ese motivo, como para una fiesta!

Monsieur T.- Debe estar de moda, sin duda, es algo muy nuevo, una cornudos-party.⁹

Madame D acaba de adivinar lo que se decía de este lado; se dirige a sus invitados. No hay que sorprenderse de su clarividencia. Monsieur D le decía durante la comida: ¡lo que no dirán! Por lo demás, ella no está molesta, es una mujer a quien le gusta ser comprendida. Durante la comida, le respondió a su marido: ¡Es preferible que hablemos de ello! Hasta ahora, no nos hemos preocupado por nosotros.

Monsieur T.- (Llama al orden.) ¿Y, ese viaje, querida madame?

Madame D.- Todo estuvo perfecto, querido amigo. ¡Una verdadera luna de miel!

Monsieur T.- Si fuéramos inteligentes, siempre haríamos lo mismo. La luna de miel es un tanto prematura, en mi opinión. Debería de ser la recompensa de un largo y buen matrimonio, mientras que generalmente tras la luna de miel, viene un mal matrimonio.

Madame A.- ¡Qué espiritual y que malvado es!

Madame B.- Ya es lo bastante espiritual.

Madame D.- Malvado es suficiente. Ningún hombre resiste a este epíteto.

Monsieur T.- Nosotros somos sinceros. Las mujeres, por el contrario, no se rinden hasta que uno las proclama buenas.¹⁰

Un Sirviente levantando el telón anuncia:

Sirviente: Madame Revel.

Entra Alice. Lleva un vestido azul-gris, medio deportivo, medio atrevido. Sigue velada, virgen, como el alba. No se torna opaca al hacer los movimientos automáticos que uno llama de la vida social.

Madame D.- ¿Ya está usted de regreso, querida madame? ¡Qué felicidad!

Alice.- Se lo agradezco.

⁹ «cocuage-party» en el original.

¹⁰ Quizá haya un juego de palabras. La palabra «bonnes» puede ser «buenas» o «sirvientas».

Madame D.- ¿Cuándo volvió?

Alice.- Hace apenas una semana, querida madame.

Madame D.- No la presento, todos la conocen y la estiman.

Alice.- Es usted tan amable, madame.

Madame D.- ¿Y ese querido monsieur? ¡Lo vemos tan poco!

Monsieur T.- Es un gran trabajador. ¿Está usted bien, madame?

Alice.- De maravilla, se lo agradezco.

Madame A.- Su último concierto fue inolvidable. Tengo toda su música en mi casa, en discos. ¡Qué manera de tocar querida!

Madame D.- ¿Una taza de té, madame Revel? ¡Qué manera de dirigir! ¡Qué manera de componer!

Alice.- Mil gracias

Madame D.- Usted debe amarle locamente. ¿Cuántas de azúcar?

Alice.- ¡Locamente! Dos, por favor. Gracias

Monsieur T.- ¿Locamente? ¡Esta necesidad del adjetivo y del adverbio! Con gusto, yo los suprimiría.

Por ahí, un hombre inofensivo, un Gramático, que estaba sentado del otro lado, llega. Tiene el aspecto que conviene a su sexo. O mejor dicho a su: ¿género?

El Gramático.- ¡Tiene usted razón, querido monsieur! Si todo el mundo hiciera lo mismo, el lenguaje sería salvado.

Monsieur T.- O bien, él se salvaría. Pero yo no hablo del lenguaje. Yo hablo de la moral. ¡Amar locamente! ¿No le parece un pleonismo peligroso? *(Las mujeres ríen.)*

El Gramático.- *(Estudiado.)* Las raras ocasiones en que los hombres tienen razón, ni lo dudan. El lenguaje está perdido.

Monsieur T.- Pero la moral se salva.

Madame A.- *(Delicadamente.)* ¡Si así se puede decir!

Estas mujeres se ríen todavía de todos sus anillos y de todos sus collares. Sin embargo, del otro lado, se animan.

Madame H.- Mire nada más, el traje que trae Alice Revel. ¡Parece que estamos en Nueva York!

Monsieur H.- (*El único marido que se atreve a aparecer en sociedad con su mujer.*) A mí me parece bastante bonito.

Madame J.- Su mujer tiene razón, nosotros tenemos nuestros propios estilos.

Monsieur R.- (*A quien Madame H considera un poeta. Sabemos lo que es eso.*) Estas mujeres tienen toda la razón. La moda, es la mujer.

Monsieur H.- Ayer escuché la misma frase, al revés, de boca de uno de sus colegas, mi estimado. El poeta X, quien, para asombro de sus amigos, se casa, dijo: ¿Qué quieren? ¡La mujer, es la moda!

Madame J.- Pero su traje, para nada lo es, querida. ¡Sus costumbres! Viaja sola, como en las películas, lo que está completamente fuera de moda.

Madame H.- Compadezco a su marido. ¡Engañar a un hombre tan ilustre!

Madame J.- ¿Lo engaña?

Madame H.- ¡A ver! ¿Podría ella no haberlo engañado?

Monsieur H.- (*¿Dónde va a anidar el candor!*) ¡En efecto, triste privilegio de los hombres ilustres! El renombre tiene sus peligros.

Madame J.- (*¿Por qué?*) ¿Pero quién está a salvo aquí en este mundo, estimado amigo?

Madame H.- (*¿Por qué?*) Se dice que Dios no se olvida de sus criaturas. ¿Su marido está bien, querida?

Monsieur H.- (*Siempre oportuno.*) Sí, ¿no es verdad? Lo vi ayer en el club.

Madame J.- (*La única victoria, es el ataque.*) ¡Usted sabe que nuestros maridos tienen una salud asombrosa, querida!

Monsieur H.- De hecho, somos los únicos de nuestra generación.

Madame H.- ¿No será a costa de nuestra salud, querida? ¿Gusta sentarse aquí, querida amiga? (*A Alice quien aburrida, se acerca a este lado. Monsieur T. la sigue.*)

Alice.- Muchas gracias.

Madame J.- No le huyo, querida madame, pero tengo que regresar. Adiós.

Madame D.- ¡Cómo! ¿Ya se va?

Madame J.- Sí, sabe, es el día que cenamos en casa de mis suegros.

Ellas se alejan.

Madame H.- ¡Habría que creer, en la belleza de esos suegros! Ella nunca falta.

Monsieur H.- (*A Alice.*) Qué traje tan encantador, señora.

Monsieur T.- Era justamente lo que yo le decía. Hay muchas mujeres que se visten para armonizar con un salón, con una joya o con un hombre; pero fuera de esto, ellas no están vestidas, más bien llevan ropa. Usted señora, usted se vistió para armonizar con usted misma.

Madame H.- (*Estudiada, a Monsieur R.*) ¿Usted, no dice nada?

Monsieur R.- (*¿Qué hacer?*) Estoy completamente de acuerdo con usted, querida amiga. Madame Revel se viste de sueño, como una nube.

Madame H.- ¡Siempre poeta!

Monsieur T.- Esta moda la encuentro por demás encantadora, clásica o ultramoderna, armonizar el maquillaje de los ojos con el color del vestido. En el fondo, nosotros los hombres somos unos ingratos. ¿Qué no harían las mujeres por nosotros?

Madame H.- Por ellas, ¿querrá usted decir?

Monsieur T.- ¡Por nosotros, por nosotros! Pocas veces tenemos el espíritu para reconocerlo.

Madame H.- ¡Qué modestia!

Monsieur T.- ¿Podrían decirme, mesdames, en qué consiste la modestia? Además, yo creo que uno está perdido cuando cree en el egoísmo de los sexos. Hay que dejar a las mujeres en dos momentos: cuando ellas se quieren demasiado a sí mismas para querernos y cuando ellas nos quieren demasiado para quererse a sí mismas.

Por el otro lado.

Madame A.- (*A Madame C.*) No se preocupe, querida. Este querido monsieur T, al seguir a Alice Revel, acaba de mostrarnos de lo que es capaz. Es un ejemplo de infidelidad razonada.

Madame C.- (*Bebe leche.*) ¿Usted cree? En ese caso, está interesado en mí.

Madame A.- ¡Oh! No soy muy observadora. Pero madame B le podrá decir.

Madame B.- ¿Yo? Monsieur T cambia de tema, eso es todo. Por lo demás, madame Revel es intocable.

Madame A.- ¿Usted cree?

Madame C.- (*Entrando al círculo del chisme, ingenuamente.*) Se ha hablado mucho de un novelista, un amigo de su marido.

Madame B.- Sí, sé lo que quiere decir, pero eso es mentira.

Madame A.- Usted es demasiado amable al defenderla.

Madame B.- No es a ella a quien defiende, naturalmente. Es a él. El novelista está tiernamente ligado a una amiga mía. Además, eso no aparece para nada en sus libros, y usted sabe cómo son todos ellos, buscan, incluso en el amor, un trozo de vida.

Madame A.- ¡Oh! Yo carezco absolutamente de experiencia. Pero en su última novela, querida, trata acerca de un amor imposible.

Madame B.- (*Por desgracia, demasiado ardiente.*) Los literatos visten los amores realizados de un vestido imposible.

Madame C.- Entonces, lástima por Alice.

Madame B.- (*Todavía muy ardiente.*) No hablo de ella. Ella es fría, lo sabemos. Ella ha rechazado a los mejores enamorados de la temporada.

Madame A.- ¡Oh, sí! Ella es el alma caritativa que busca la seguridad, la caja fuerte del amor.

Madame C.- ¿Le gusta su vestido?

Madame A.- Vamos, para nada. Es demasiado recto y despide un fuerte olor a puente.¹¹

Madame B.- Peor aún, querida, huele al té de las cinco de los hoteles. ¿Usted qué piensa al respecto, monsieur? (*Al Gramático.*)

El Gramático.- Si el cuerpo humano es un sustantivo, madame, la ropa que uno se pone encima es como los adjetivos y los adverbios. Nada hay más peligroso que emplearlos sin distinguirlos. Pero también están los vestidos superlativos. Para mí, esta mujer de la que hablan está muy bien adjetivada. Pero no por ustedes, eso es evidente.

Madame B.- (*Resentida.*) Es verdad que los hombres no saben nada de moda. (*Madame D se acerca de ese lado. Para su gran sorpresa, ya no están hablando de ella. Del otro lado, se han abordado incluso temas generales.*)

La tomo a usted por testigo, querida amiga.

Madame D.- ¿A propósito de qué?

Madame A.- Del vestido de Alice Revel.

Madame D.- ¡Ah no! ¿Qué esperan ustedes? ¡Existe un límite! Ella es muy amable, muy bonita, incluso guapa, pero se viste como una mecanógrafa de película americana.

¹¹ «[...] et sent trop le pont». El vestido huele a «puente», según Madame A, porque huele a prostituta que trabaja en los puentes.

Reaparece el Sirviente para anunciar:

Sirviente: Monsieur Denris, Monsieur G.

Monsieur G, un mediocre compositor, es un allegado de la casa. Es él, quien cuando hay visitantes que no se quieren ir, se sienta al piano, para recordarles sus otros compromisos. Por el contrario, Robert, sólo aparece de vez en cuando, su presencia es una bonita sorpresa.

Madame D.- (*A Robert.*) Hace siglos que no lo veíamos, querido monsieur. (*Pequeño ademán a monsieur G.*) ¿Está usted bien, querido amigo? (*A Robert.*) Desde esa inauguración, ¿se acuerda usted? ¡Estaba usted terrible, no se le escapaba una! ¿Conoce usted a todos?

Robert.- (*Despistado.*) En verdad, muchas gracias. (*Ve a Alice, se dirige a ella, pero...*)

Madame B.- ¿Recibió nuestra invitación, monsieur Denris? (*Él le besa la mano.*)

Robert.- Sí, mil gracias.

Madame B.- ¿No va a dejarnos, verdad? Sabe, justo hace un momento, hablábamos de usted, de su último libro.

Madame A.- (*En el momento justo.*) Hay una sinceridad conmovedora en ese amor imposible que usted pinta con tan vivos colores.

Robert.- (*Sin malicia.*) Es una cuestión de interpretación, madame. En el fondo de todo libro, hay una materia pura, una especie de capa arenosa de donde proceden los colores cambiantes de la superficie que nadie ve, excepto el autor, y sólo al momento de crearlo. Además, en literatura siempre se es sincero mientras no se pretenda adoctrinar.

Madame B.- (*A quien le gusta el terreno resbaladizo.*) Quizás sea porque nosotros decíamos que bajo este amor imposible hay un amor realizado.

Robert.- (*Mirando a Alice.*) Cada amor es en sí una realización, querida amiga. ¿Me permite? Voy a saludar a los demás.

Madame A.- (*Con el chisme en el bolso.*) Yo, me voy.

Madame D.- ¿Ya, querida amiga?

Madame A.- Todavía tengo que hacer tres visitas. Tengo prisa. Es verdaderamente terrible que las semanas no tengan más que siete días, porque

todos están sobrecargados. Monsieur Denris, fue todo un placer. Querida amiga, mi chiquita... (*Ella se va.*)

Madame C.- (*Sin maldad.*) Ella es muy viva y nunca le falta conversación.

Madame B.- Es verdad. (*Mira a Robert con aire de reproche.*) Ella se distingue por escoger sus temas de entre todos los que se le ofrecen.

Robert.- La bella sociedad es un proveedor inagotable.

Madame C.- (*Viendo su reloj.*) ¡Qué tarde es, Dios mío! Mi pobre marido debe estar preocupado.

Madame B.- (*Entre dientes, a Robert.*) Es precisamente la temporada.

Madame D.- (*Que vuelve, a Madame C.*) ¿También usted se va? ¡Es toda una desbandada!

Cortesía, sonrisas, Madame C se va, escoltada por la señora de la casa.

Madame B.- (*Adelantándose a la conversación.*) Lo he esperado durante dos días en vano. ¿No tiene nada qué decirme?

Robert.- (*Implacable en su afán de reunirse con Alice al otro lado.*) ¿Perdón? ¡Ah sí! Si tuviera algo que decirle, le enviaría una notita.

Madame B.- ¡Otra vez!

Por fin, se libera. Madame D se reúne con Madame B y platican, pero su conversación no nos ofrece nada interesante. Mientras, Robert saluda y busca apartarse con Alice. Todavía se habla de la moda.

Alice.- Me parece que todo lo que se dice acerca de nuestros vestidos no es más que literatura. ¿Por qué hablar de eso? Basta con que los vestidos estén bien hechos y sean bien llevados, lo demás no es importante.

Monsieur T.- ¡Pero precisamente, precisamente, señora! Hace falta hablar porque todavía todos estamos ahogados en una democracia abominable. Hay que hablarle a las mujeres de todo el mundo de los vestidos bien hechos y bien llevados, como se habla de los héroes, de los artistas: no para que todo el mundo haga lo mismo, sino para mostrar que no todo el mundo puede hacer lo mismo.

Monsieur H.- Muy cierto, muy cierto.

Madame H.- Monsieur Denris publicó recientemente un artículo encantador acerca de la moda.

Monsieur R.- Paradójico, muy paradójico.

Alice.- Sí, él es así; para él, la moda es la cosa más antigua del mundo.

Robert.- No exactamente, pero en fin, es la primera novedad de la tierra.

Monsieur H.- Desde entonces, ha gustado mucho. ¿Eh?

El Gramático.- Usted puede decir, que ha gustado mucho, señor.

Monsieur R.- ¡Cómo, a veces, las palabras nos atacan! Casi tan brutalmente como los males.

El Gramático.- Ahora usted se ve atacado.

Monsieur R.- Sí, ya nunca está uno seguro, ni siquiera en su propia torre.

Se ponen completamente tontos y se entusiasman con ese juego, como si fueran niños. Robert aprovecha el momento para alejarse un poco con Alice.

Robert.- Acabé por adivinar que la encontraría aquí. ¡Me provocó momentos de inquietud y de angustia!

Alice.- ¿De qué tiene miedo, entonces? No me voy a suicidar.

Robert.- ¡Pero, vamos Alice! Hay que terminar con estos juegos. Se arriesgan demasiado ustedes dos, ayer se lo dije a Georges y ahora se lo digo a usted.

Alice.- (*Viendo la punta de su nariz como una niñita.*) Hace dos días que Georges me sigue por todos lados. ¡Es divertido! Esta noche me le perdí, lo vi de lejos, desconcertado, indeciso. ¡Tenía una expresión terriblemente seria!

Robert.- Adoro su juventud, pero a veces me gustaría verla vieja; a él también.¹²

Alice.- Allá hay una mujer que nos mira demasiado. ¿Es porque ella lo ama o porque me odia?

Robert.- En resumen, usted no quiere que le hable de eso. Ya lo sé, no estoy enterado, el turista que recorre sus sentimientos por curiosidad.

Alice.- No, Robert. Usted es un gran amigo, de esos cuya amistad da un poco de miedo.

Madame D.- (*Interviniendo.*) Ayer hablábamos de su nuevo libro, monsieur Denris. Usted no tiene idea de mi impaciencia por conocerlo.

¹² «lui aussi». La frase es ambigua. Puede ser que Robert quiera ver viejos a Alice y a Georges, o que Robert y Georges quieran ver vieja a Alice.

Robert.- Preferiría lo contrario, madame, me gustaría más que tuviera paciencia.

Madame B.- (*Acercándose.*) ¡Huy qué vanidoso! Se alababa mucho ese libro.

Robert.- (*Decidido a bombardear a estas señoras con literatura.*) Entonces, no hay que creerle mucho a los periódicos, madame. Hablan de los libros antes de que estos aparezcan, y los hacen desaparecer mediante trampas de silencio cuando se publican. Los críticos hablan de los libros que están por publicarse como de enfermedades que hay que exterminar en cuanto aparezcan; para prevenirnos en contra de ellos.

Madame B.- Lo que no impide que sus heroínas sean las mujeres más bellas del mundo.

Robert.- ¡Y de qué mundo! No son más que espejos, madame, espejos.

Un rotundo éxito parece inevitable para Robert. Pero en ese momento

El Sirviente.- (*Anuncia.*) Monsieur Revel.

Y todo el mundo corre hacia Georges quien entra, siempre él mismo.

Madame D.- ¡Ah, querido maestro, qué bonita sorpresa! ¡Y su mujer que no me ha dicho nada!

Georges.- ¡Precisamente, querida madame, si ella hubiera dicho algo, usted no se habría sorprendido! Le aconsejé absoluto silencio. ¿Está usted bien?

Madame D.- (*Recatada.*) No completamente, pero escucho sus discos, a falta de sus conciertos. ¡Oh, monsieur G! ¿Conoce usted al maestro?

Monsieur G.- De lejos, madame. De lejos, como hay que conocer a los astros, mi querida colega.

Madame D.- Monsieur G pronto nos va a ofrecer una ópera, ¿lo sabía usted?

Georges.- (*Ensordecedor.*) Usted no lo merece.

Monsieur G.- Precisamente iba a ejecutar una pieza. Su opinión me será muy valiosa, mi querido colega.

Georges.- ¡Hay que creer en la fuerza de la publicidad! ¿Sin duda se ha dicho en algún diario que yo cultivo coles?

Monsieur G.- (*Estupefacto, pero todavía incrédulo, el pobre hombre.*) ¿Gusta?

Madame D.- (*En tono de señora de casa.*) ¿Y a madame H, la conoce usted, querido maestro? Monsieur H, monsieur R... No le presento a monsieur Denris, usted ya lo conoce...

Georges.- (*Con aire burlón, sin reír.*) Uno nunca conoce bastante a sus amigos, querida madame.

Madame D.- ¡Encantador!

Robert.- ¡Ah! Tú en sociedad, también conocido como “todo para el encanto”.

Georges.- ¿Estás bien?

Madame D.- Ya está... ¿Conoce usted a su mujer, querido maestro?

Georges.- ¡Tan poco, señora, tan poco!

Monsieur R.- (*Al Gramático.*) Tiene espíritu de novelista.

El Gramático.- ¡Pero no es novelista! Si también los músicos se ponen a escribir, ¿a dónde vamos a parar?

Monsieur R.- Como un novelista que no escribiera novelas.

Monsieur H.- Pero es un gran músico.

Monsieur R.- ¡Sí, lo reconocemos con su firma, como a los falsos Corots!

Monsieur G.- (*Todavía frustrado.*) ¡Qué sutil! ¡Ah! Bien decía Maurice hablando de él: “El único parecido conmigo es la diferencia de una letra entre nuestros nombres.”

Monsieur H.- ¿Maurice?

Monsieur G.- Sí ¡Maurice Ravel!

Madame D.- (*Todavía en éxtasis, ella nació para ser aficionada a la ópera.*) *La Critique Musicale* publicó una entrevista impresionante, querido maestro.

Georges.- En efecto, señora una magnífica entrevista. Y con razón, ya que el periodista ni siquiera me vio.

Madame D.- Pero es verdad lo que él dice, ¿esa obra maestra...?

Georges.- No del todo, madame.

Monsieur G.- (*Al borde de la venganza.*) ¿No es una obra maestra?

Georges.- Es LA obra maestra, querido... colega, ¿no es cierto?

Madame D.- ¿Cuántas cucharadas de azúcar, querido maestro?

Georges.- Gracias, no tomo azúcar. Fue en el Oriente donde aprendí a beber té, entonces, querida madame...

Monsieur H.- (*Desde el fondo de su corazón.*) Es verdad que ahí, en el Oriente, se vive en una miseria atroz... (*A su mujer.*) ¿Qué quieres?

Madame H.- (*Él la pellizcó. Ella lo pellizca con la más exquisita discreción.*)
¿Qué hora es?

Monsieur H.- Las seis y media.

Madame H.- (*En voz baja, una encantadora sonrisa aflorando a sus labios.*)
Sin mí, tú nunca sabrías a qué hora dices tonterías.

Monsieur T.- (*A Georges.*) Hablábamos de sus conciertos en Nueva York
¿No es verdad?

Georges.- Para nada, querido amigo. El público americano está como los rusos, en la metafísica musical. Eso no me interesa, porque a mí me gustan las matemáticas. Entonces, yo no soy de su agrado.

Monsieur T.- Pero los rusos...

Georges.- Sí, por ahí hay buenas cosas, eso es todo.

Monsieur R.- (*Al Gramático.*) Escuchen cómo habla de los rusos. ¡Qué presunción!

El Gramático.- Lo entiendo, la gramática rusa es muy complicada, y el alfabeto, incluso, reducido...

Los demás se pierden, disimulados por las risas de las señoras.

Madame D.- ¡Qué cínico es usted, estimado amigo! No respeta ni a la música.

Monsieur T.- El deber de un cínico es no respetar nada, ni el cinismo. Pregúnteles a los artistas quienes no respetan otra cosa más que el arte.

Georges.- En el arte, como en todo, hay que respetar o poseer.

Monsieur G.- (*A Monsieur R.*) Mírenlo lanzando frases bellas.

Madame H.- A propósito de música, ¿sabe usted que la princesa ha regresado?

Madame D.- ¿También su violinista?

Madame H.- También su violinista. Es increíble la fidelidad de los falsos matrimonios.

Monsieur T.- ¿La princesa y su violinista? ¡Pero no son un falso matrimonio!

Monsieur H.- ¿Se casaron?

Monsieur T.- No, pero hay una receta para todo. Después de veinte años, el falso matrimonio está prescrito y actualmente son algo así como un matrimonio visto de espaldas.

El Gramático.- ¡Espiritual!

Georges se acerca a Alice, deseoso de hablarle, pero sin que se note. Se acerca a ella como lo haría con cualquier otra mujer bonita.

Georges.- ¿Entonces, estás bien?

Alice.- Lo sabes tan bien como yo, mi sombra. ¿No me vas a negar que me has estado siguiendo?

Georges.- Tengo la costumbre de negar lo que sea. Algunas veces, pasando por la calle, escuché un fonógrafo o a un ejecutante anónimo tocar mi música. Seguí su ejecución, le hice notar sus errores, incluso tuve algunos desacuerdos, pero siempre he visto a mi obra salvarse a sí misma.

Alice.- Eso es muy interesante.

Georges.- (*Seramente.*) Gracias. En efecto, lo es. Te he seguido, como a mi música. Tú vas a tientas, cometes errores, pero te salvas; es lo que he hecho de ti, es sano porque es mi obra.

Alice.- Robert ha sido muy amable conmigo todos estos días.

Georges.- Lo sé. No pensé que fuera mi amigo a tal grado.

Alice.- Si te sientes forzado a ser ingenioso porque estás en un salón... (*A Robert.*) ¿A qué hora es la exposición, Robert?

Robert no lo escucha, finalmente atrapado en las redes de Madame B.

Georges.- Déjalo. Se disculpa con su amante porque no se ocupó de ella durante dos días seguidos.

Alice.- Hizo mal.

Madame D.- Ah, querido maestro, por fin, tendrá que firmarme su retrato para mi salón de música.

Georges.- Con mucho gusto, madame.

Madame D.- Usted es de lo más amable, se lo traeré.

Monsieur G.- (*A Monsieur R.*) Parece un actor de cine. Se detiene para dar su autógrafo hasta en la calle.

Madame H.- Todo gran hombre es una gran vedette.

Monsieur T.- Una gran chica, las cosas por su nombre.

Robert.- (*A Madame B.*) Pero se lo aseguro...

Madame B.- (*Sonriendo a los demás.*) Usted me expone a la burla de mis amigos. Tan sólo hablan de eso.

Robert.- Pero Madame Revel está fuera de toda sospecha, querida amiga.

Madame B.- Entonces, algún día dejará de estarlo, la gente cambia. ¡Qué desgraciado es usted!

Robert.- En lo absoluto. Todavía le estoy agradecido.

Madame B.- No es eso lo que pido.

Robert.- ¡Pues bien! Entonces, no lo estoy.

Se alejan un poco, al fondo.

Madame H.- (*A Monsieur R.*) He aquí una ruptura a la vista. Y todo por una mujer ingeniosa. ¡Pobre Madame B!

Monsieur T.- Tengámosle miedo a las mujeres honestas.

Madame H.- ¡Usted es terrible, estimado monsieur!

Monsieur T.- Son las mujeres honestas las que lo dicen, querida madame.

Ella se incorpora.

Madame D.- Vaya, querido maestro (*Mientras firma su retrato, ella platica, platica, platica.*) Mi marido y yo queremos dar una fiesta. Ahí se tocará su música, querido maestro. ¿Vendrá usted, no es así, madame? ¡Ah! ¡Usted tiene una mujer encantadora, querido maestro! (*Ella retoma el retrato y va a exhibirlo bajo las sonrisas medio corteses, medio irónicas de los demás.*)

Georges.- (*A Alice.*) En resumen, ¿vas a viajar?

Alice.- Sí.

Georges.- ¿De qué lado?

Alice.- Del lado de los hombres.

Georges.- No es muy pintoresco, te lo aseguro. Nosotros somos unas criaturas decepcionantes, pobres cosas. Hablo del género.

Alice.- Pero siempre hay que ir a algún lugar. Así que voy a los hombres.

Georges.- Puedes bien no volver.

Alice.- Me da lo mismo. (*Él la mira, curioso. Ella echa un ojo a su reloj de pulsera.*) ¡Ya es tarde! Tengo muchas compras que hacer.

Georges.- ¿Te acompaño?

Alice.- No gracias. ¿A qué hora es la exposición, Robert?

Robert.- Estamos a tiempo. ¿La acompaño?

Alice.- (*Mirando a Georges.*) No, gracias. Busco la aventura, el imprevisto, lo desconocido. Querida madame, monsieur, madame, monsieur...

Reparte algunas sonrisas y sale, conducida por Madame D.

Monsieur T.- (*De repente, melancólico.*) Es encantadora.

Georges.- (*Una sonrisa.*) Encantadora.

Monsieur T.- (*A Monsieur R.*) Me había olvidado del marido.

Y cae el TELÓN

TERCERA ESCENA

Una boîte de nuit de mala muerte. Solamente vemos un rincón, lo demás no nos interesa. Es el rincón extremo de la sala grande, decorada con colores más bien chillantes que vivos con una intención más bien barroca que moderna. Abundan el azul, el amarillo, el rojo y el gris. Nuestra perspectiva no nos deja ver más que dos mesas: la que está colocada a la derecha está vacía. Tres jóvenes Estudiantes del Conservatorio se encuentran sentados en la otra, más cerca del rincón. De vez en cuando, una pareja de bailarines se aparece por algunos segundos. Todavía se puede oír jazz sin dar descanso. Se escucha la música a lo lejos, lo que no impide la conversación entre los Estudiantes, lo cual nos permite suponer que la orquesta se encuentra en el rincón del otro extremo, a unos veinte metros de ellos. Los Estudiantes visten trajes comunes y corrientes de colores oscuros, pero no según las estrictas reglas de la etiqueta. Esto nos hace pensar que las exigencias de esta "boîte" nocturna son más bien modestas. Pero, en fin, siempre se ha creído que la felicidad no reside en los palacios.

Primer Estudiante.- Te aseguro que el jazz no se entiende lo suficiente.

Segundo Estudiante.- ¿El jazz tiene algo de entendible? Es como si me dijeras que uno no comprende suficientemente a las mujeres.

Tercer Estudiante.- Las mujeres y el jazz no fueron hechos para ser comprendidos, esto está claro.

Segundo Estudiante.- Déjame terminar mis frases. Tienes la manía de su-
brayar todo lo que no dices.

Tercer Estudiante.- Yo completo lo que tú dices.

Segundo Estudiante.- Gracias, pero la verdad prefiero que no lo hagas. ¡Y
menos tú! El jazz es vacío.

Primer Estudiante.- Eres tú quien lo dice.

Segundo Estudiante.- Pruébame lo contrario.

Primer Estudiante.- No creo que tengas oído, pero te voy a dar un consejo:
escucha de preferencia a Gershwin.

Segundo Estudiante.- ¡Ah! ¡Yo no vengo de provincia, yo nací en la ciudad!
Tu Gershwin, con su uso de trompetas... ¡Justo como si se compusieran
escenas de la vida diaria empleando cacerolas! Es decir...

Tercer Estudiante.- Es decir que no habría selección.

Segundo Estudiante.- ¡Ay contigo! ¡No sé qué sería de mí sin ti! ¡Podría
hablar solo!

Primer Estudiante.- Recuerda esto: el jazz forma sentimientos nuevos a
través de viejas sensaciones que rejuvenecen y se renuevan. Tiene una
melancolía...

Segundo Estudiante.- ¡Ah! ¡Qué rígido! Las trompetas melancólicas.

Tercer Estudiante.- Es decir...

Segundo Estudiante.- ¡Cállate o te golpeo! En cuanto a ti, parece que hablas
con otra persona, viejo.

Primer Estudiante.- Pero perfectamente, niños, perfectamente. El jazz es
melancólico puesto que la raza negra es una raza débil y dominada por
la blanca. Y ahí está, como quien diría, el microbio, el prelude de otras
decadencias occidentales. Entonces, nos gusta el jazz porque nos hace
sufrir tocando nuestros sentidos, proyectándonos hacia un nuevo orden
de belleza y de tristeza física, y recordándonos que el sexo es todavía el
único refugio de la humanidad.

Segundo Estudiante.- Tú, tú no eres músico, eres un demagogo. Tú no
entiendes a los alemanes, a los rusos... ¡Mira! Serás editor, profesor, todo
lo que tú quieras, menos creador.

Tercer Estudiante.- Deberías más bien escribir novelas.

Segundo Estudiante.- Sí: tú lo has dicho. ¡Gracias!

Primer Estudiante.- Ustedes no entienden. Sueño con ello...

Segundo Estudiante.- ¡Ah, no! Estás loco, es tu problema, y después mierda. ¡Ya basta de discusión!

Tercer Estudiante.- Estás nervioso.

Segundo Estudiante.- Tengo porqué. Hay una mujer que me dice: “¡A las diez, querido!”.

Primer Estudiante.- Vaya, es bastante agradable.

Segundo Estudiante.- Vaya que sí. Ya es medianoche y ella no llega.

Primer Estudiante.- Vas a tocar a Debussy dentro de cincuenta años, y a los rusos. No sueñas lo suficiente con tu música. Si crees que la música se hace con mujeres.

Segundo Estudiante.- ¡Ya!

Tercer Estudiante.- Es verdad que uno se ve humillado cuando una mujer te deja plantado. Recuerdo un día...

Segundo Estudiante.- Podrías hablar de otra cosa, tú también. En el fondo, me importa poco, ella puede venir o quedarse donde esté, me da lo mismo. ¡Oiga, joven!

El Mesero.- ¿Señor?

Segundo Estudiante.- Espero a una dama, cuando llegue la hace venir para acá inmediatamente (*Al Tercer Estudiante.*) Es para guardar las formas, ¿sabes?

El Mesero.- No sé si es por las formas. Pero para guardar las formas, es la vigésima vez que usted lo dice.

Tercer Estudiante.- ¡Ja, ja! ¡Mírate tal cual eres!

Primer Estudiante.- Tráiganos más whisky, joven. Ahora me toca a mí ¿no?

Segundo Estudiante.- Dicen que nada se compara con una borrachera a sorbitos. Me gustaría constatarlo. Pero... (*Mira su reloj.*)

Tercer Estudiante.- Sí que estas *boîtes* pueden ser tristes, ¿eh? ¿Alcanzas a ver a esa chica que baila al fondo?

Segundo Estudiante.- Sí ¿qué tiene?

Tercer Estudiante.- Qué es lo que no tiene, podrías decir. Mírala, está muy excitada, ha tomado mucho.

Segundo Estudiante.- Me pregunto ¿y, qué más le da al señor?

Tercer Estudiante.- Nada, sólo la observo. Me hace recordar a una chica con la que me querían casar en mi pueblo. Hice mal en rehusarme.

Segundo Estudiante.- Bien, puedes tomar a ésta mientras esperas. Quizá es la misma, ¿no llegaste tú a la ciudad? Además, los moralistas pretenden

que las chicas honradas están hechas para funcionar mal con el fin de remplazar a las pecadoras que funcionan bien.

Tercer Estudiante.- ¡Estás furioso, no puedes soportar la desdicha!

Segundo Estudiante.- ¡Si fuera la desdicha! todo el mundo sería desdichado. Pero no hay más que un pequeño detalle, un pequeño detalle desagradable, chocante; tres cuartas partes de la gente se muere de eso.

Continúan bebiendo whisky mientras intercambian sus bromas, el Primer Estudiante bebe en silencio, los ojos fijos sobre los bailarines invisibles, como en un sueño. Sus ojos tienen la candidez y la frescura de unos ojos que han visto mucho con interés. Son penetrantes e inquietos a la vez.

Primer Estudiante.- ¿Nos vamos después de este trago? Me aburro. Además, tengo que preparar mis clases.

Tercer Estudiante.- De acuerdo. Pero éste se va a quedar.

Segundo Estudiante.- ¿Quién? ¿Yo? ¿Para qué? Ya no espero más, saben. ¡Crees que me enrolló con las mujeres! (*Al Primer Estudiante.*) Unas llegan, otras, no, es todo. Tendría más de qué quejarme si ésta llegara.

Primer Estudiante.- Conocemos bien tu filosofía en caliente.

Segundo Estudiante.- ¡De veras! En el fondo, las mujeres nunca están hechas a la medida: o son muy estrechas, o demasiado anchas. Si ellas no te quieren —demasiado anchas— es difícil. Si ellas te adoran —demasiado estrechas— es peor. (*Al Mesero que pasa.*) ¡No lo olvide!

Tercer Estudiante.- ¡Ya basta! Si una dama pregunta por monsieur, le dice que ya se fue.

Segundo Estudiante.- ¡Pero para nada, hombre!

Tercer Estudiante.- Ah, esto cala ¿eh?

Segundo Estudiante.- ¡Estúpido!

Tercer Estudiante.- Mira, no estoy hecho para este tipo de mujeres citadinas. Cuando termine mis estudios, una buena campesina, agradable...

Primer Estudiante.- Sí, como músico, vas a producir cosechas, guisados.

Tercer Estudiante.- Tú siempre tan ocurrente, siempre me cachas. ¡La cosecha sería una bonita música!

Primer Estudiante.- Se dejan llevar por las mujeres, les hace falta el látigo para vivir y para crear. El arte puro es un país al cual ustedes no irán. Yo...

Segundo Estudiante.- ¡A otros! ¡Conocemos tu abstinencia! Tú quieres un ideal, la mujer ideal, el doble látigo, el garrote perfecto. Eres monstruoso, como todos los idealistas.

Primer Estudiante.- ¡Mediocridad, la diosa de las cien colas!

Tercer Estudiante.- Qué triste está esto. Mira esas caras de cansancio, de aburrimiento...

Segundo Estudiante.- No venimos aquí para estar alegres, jovencito.

Tercer Estudiante.- ¿Entonces?

Segundo Estudiante.- Para hacerle al tonto. Aquí no somos más que tontos completamente desnudos, tenemos la impresión de ser más inteligentes en otro lado, donde no somos más que imbéciles vestidos.

Primer Estudiante.- Si se fijaran más en el efecto del jazz sobre esos cuerpos vivos, en lugar de estar esperando a cualquier mujer o de soñar con la vida saludable en el campo, dirían menos estupideces.

Segundo Estudiante.- Déjanos en paz. La próxima vez me harás el favor de dejar tu inteligencia en el guardarropa. Aquí sale sobrando.

Primer Estudiante.- A ti no te gusta tu trabajo. Me pasa lo que a los dibujantes: no pueden ver un rostro sin pensar en la caricatura que le harían. Yo a todo le pongo música.

Segundo Estudiante.- Excepto a los acreedores. Pero quizás ellos no la merezcan.

Primer Estudiante.- ¡Animal!

Tercer Estudiante.- (*Al primero.*) Creo que tienes razón. El jazz es melancólico.

Primer Estudiante.- El jazz es triste como la carne. Vámonos.

Tercer Estudiante.- ¡Vámonos!

Segundo Estudiante.- Yo, francamente...

Primer Estudiante.- Tú te quedas. Eres la educación en persona, ya se sabe. ¡Qué mal te verías si ella no te encuentra por aquí! Vas a seguir gastando dinero, bebiendo y mañana vas a faltar a clase. Y todo por una mujer que... ¡Mira! ¡Vean, qué mujer!

Tercer Estudiante.- ¡Qué elegante, eh!

Segundo Estudiante.- ¡Uf! ¡Esto no se ve mucho por aquí!

Aparece Alice lleva un vestido blanco, muy sencillo. Su cabeza al descubierto y no trae más que un broche de piedra de luna que fija a sus hombros un

abrigo gris y plata. Sus ojos son vivarachos e inciertos. Sabe que su presencia ha producido un singular efecto en ese lugar, y las miradas la acarician insolentemente, pero no lo descubrirá sino más tarde. Se detiene por un momento. Sus ojos efimeros giran alrededor de las lámparas cubistas y se fijan al fin en la mesa vacía. Ella va hacia esa mesa, pero el Segundo Estudiante le impide el paso.

Segundo Estudiante.- ¡Madame!

Lo mira estupefacta, el primer y tercer Estudiantes también se acercan a ella.

Primer Estudiante.- (Al segundo.) ¿Qué haces tú ahí?

Segundo Estudiante.- (Los guantes.) ¿Quiere hacernos el honor de sentarse en nuestra mesa?

Tercer Estudiante.- Aquí, madame...

Casi la arrastran. Se sorprende sentada en medio de ellos dos, mientras que el Primer Estudiante permanece de pie frente a ella, iluminándola con sus ojos muy abiertos bajo la sombra de su silenciosa boca.

Segundo Estudiante.- ¡La esperábamos! Es decir, yo, porque estos dos ya se iban.

Tercer Estudiante.- Este, es decir que...

Segundo Estudiante.- ¡La casa está transfigurada, madame!

Tercer Estudiante.- Qué simpático es esto, ¿no es así?

Segundo Estudiante.- ¡Qué guapa es usted! Me pregunto si usted puede mirarse fríamente al espejo sin gritar ¡Qué belleza!

Alice ríe, más confundida que contenta, pero sabe a que ha venido, y sabe lo qué está buscando.

Alice.- ¡Gracias, gracias! Tomaré algo, tengo la garganta seca.

Tercer Estudiante.- ¡Eh, joven!

El Mesero llega.

Segundo Estudiante.- ¡Una botella de *Pommery*!¹³

El Mesero.- Sí, monsieur. Entonces, no se me olvida. Si llega esa madame, le voy a decir que usted la espera aquí.

Segundo Estudiante.- ¡No, no! ¡Este hombre está loco! ¡No espero a nadie!

Tercer Estudiante.- ¡Claro! Dígaselo a esta mujer.

Segundo Estudiante.- ¡Le digo que no!

El Mesero.- Pero...

Segundo Estudiante.- ¡Váyase!

Tercer Estudiante.- ¡Pero es cierto! Sólo yo la esperaba, madame.

Segundo Estudiante.- ¡Qué estúpido es! Como si alguien esperara a una mujer como usted. ¡Yo, a usted, la buscaba!

Tercer Estudiante.- Vamos, acuérdate...

Segundo Estudiante.- ¡No lo escuche!

Alice.- Qué divertidos son ustedes. Hablan al mismo tiempo. Excepto usted (*Al Primer Estudiante.*) Usted no dice nada.

Segundo Estudiante.- No, es un idealista. Las mujeres no le interesan.

Primer Estudiante.- Es la mujer la que me interesa.

Bajo su mirada, Alice siente una especie de inquietud.

Alice.- ¿Quieren decirme algo?

Primer Estudiante.- (*Suavemente.*) ¿Está usted a gusto, madame?

Alice.- (*Inquieta.*) Sí, gracias.

Se sienta frente a ella. El Mesero trae el champaña, que el Segundo Estudiante descorcha.

Segundo Estudiante.- ¡El espumoso! ¡Eh! Salud. Por la más bella.

Tercer Estudiante.- (*Confidencial.*) Justo hablaba de campesinas, no la conocía a usted.

Este mundo tan raro la hace reír. Las frases banales de estos hombres se resbalan por su cuerpo, a través de ese vaso de champaña, como una sabia

¹³ Marca de champaña francés.

caricia. ¿Por qué no se equivocaría ella también, esta heroína a la que queremos, usted y yo?

Alice.- (*Riéndose.*) ¿Entonces, soy una sorpresa?

Segundo Estudiante.- Tú... Usted lo puede decir.

Alice.- Oh, me puedes tutear, eso me gusta. ¡Deme más champaña!

Segundo Estudiante.- ¿Quieres bailar?

Alice.- Me gustaría bailar.

Tercer Estudiante.- ¿Y yo?

Segundo Estudiante.- Tú, tú sigue criticando viejo, como de costumbre.

Esta mujercita es para mí.¹⁴

Alice.- (*Al Primer Estudiante.*) ¿Por qué todo el tiempo me mira así? ¿No le gusta? ¿No quiere bailar?

Finalmente, ella no se equivocó. Comienza a distinguir a éste de los demás. Está a salvo.

Segundo Estudiante.- ¡Déjala en paz! Viene aquí para observar el efecto del jazz en los rostros de los bailarines.

Alice.- ¿Es usted psicólogo?

Segundo Estudiante.- Para nada. ¡Ven a bailar, pues!

Primer Estudiante.- Yo ya me voy.

Alice.- ¡Qué malo! Llegará su turno.

Segundo Estudiante.- ¡Sí, sí, Dios! Mientras esperas, te observará bajo el jazz. ¡Ven!

Alice.- ¿De veras? ¿No quiere bailar conmigo?

Segundo Estudiante.- ¡Mierda!

Tercer Estudiante.- ¡Mira! Ve quien está entrando. ¡Es increíble!

Segundo Estudiante.- ¿Revel aquí? ¿Está borracho?

No, no está borracho. Ha seguido a Alice. Es Georges Revel de traje. Fija sus ojos un instante en Alice, es todo. Se sienta en la mesa vacía, de manera que pueda mirar a su mujer todo el tiempo, y escoge cualquier cosa en la carta de vinos, que el Mesero se apresura a traer.

¹⁴ «[...] est pour bibi» en el original. «Bibi», sinónimo de «moi»: «para mí».

Primer Estudiante.- ¡El Gran Indiferente!

La distancia entre las dos mesas es casi el escenario entero. En suma, no hay peligro de ser escuchados.

Alice.- *(De lejos.)* ¿Lo conoce? ¿Quién es?

Segundo Estudiante.- Un compositor algo frío.

Alice.- ¿No es buena su música?

Tercer Estudiante.- ¡Puaj!

Segundo Estudiante.- ¡Eh, cuida tus modales! Es mármol puro, piedra virgen. ¡Y además duro!

Alice.- ¡Qué divertido! Y usted *(al Primer Estudiante)*, ¿qué opina?

Primer Estudiante.- *(Alzando los hombros.)* Nada. Es un hombre que no entiende la vida. Conoce la mecánica, sí, pero es inaccesible a la música. ¡El gran maestro! No dice más que estupideces cuando habla de música moderna.

Segundo Estudiante.- ¡Es pura pose! ¡Ven a bailar!

Él la toma del brazo y la acerca hacia él, ella retrocede. Revel sonríe.

Alice.- No, me gusta más platicar.

Segundo Estudiante.- ¡Mierda, mierda y remierda! La culpa es de ese tipo.

Tercer Estudiante.- Quiere hacerse el jovencito.

Alice.- ¿Jovencito?

Tercer Estudiante.- ¡Sí, como la mitad de un siglo!

Alice.- *(Riendo.)* ¡No aparenta ser tan viejo, vamos!

Segundo Estudiante.- Hasta se dice que trae un peluquín. *(Ella se echa a reír.)* Y cuando se pone a dirigir, ¡Dios! Hace pedazos, sobre todo a los rusos, Stravinski se muere de frío entre sus manos.

Primer Estudiante.- Habla del jazz como un campesino.

Segundo Estudiante.- ¡Pero y qué! ¡Es famoso y rico! Buen automóvil, bonita mujer. Es el hombre que más cuida su aspecto.

Alice.- ¿Conocen a su mujer?

Segundo Estudiante.- Yo la vi una vez de lejos, siempre bajo una montaña de pieles. La pobre mujer debe pasarse la vida temblando de frío.

Alice.- (*Siempre riendo.*) ¿Tan frío es él?

Tercer Estudiante.- ¡El Polo Norte de la música!

Segundo Estudiante.- Está condecorado, naturalmente, pero su más alta condecoración, es él mismo. Se conduce como el Vellochino de Oro.

Alice.- ¿Pero, no ha hecho algo bonito?

Segundo Estudiante.- Que él sepa, no. Nosotros, tampoco.

Primer Estudiante.- A duras penas, una página, sí, su *Soir Blanc*,¹⁵ pero temporiza, es seco, formal, vacío, estéril.

Alice.- Usted me gusta.

Segundo Estudiante.- ¡Eso no es malo, por hablar de otra cosa! ¿Entonces, estamos de más? ¿Tú lo escoges? (*Ella sacude su cabeza, risueña.*) ¡Como gustes! (*Al tercero.*) ¡Ahora, vete!

Primer Estudiante.- ¡Sí, váyanse ustedes!

Alice.- ¿Sin rencores, no es así?

Segundo Estudiante.- (*Toda la espuma del mar.*) ¡Bien podrías besarme, tú!

Tercer Estudiante.- (*Se lo lleva la ola.*) ¡Besarnos!

Alice.- ¡Qué divertidos son ustedes! ¡Pero no del todo, vamos!

Segundo Estudiante.- ¡A ver!

Él la besa en el cuello. Ella se incorpora, pero su marido está ahí, la mira, observa con interés todas sus reacciones. Entonces, ella se echa a reír.

Alice.- (*Al Tercer Estudiante.*) Entonces, tú también. (*Ella le ofrece su mejilla, que él toca con la punta de sus labios inquietos e inexpertos.*)

Primer Estudiante.- ¿Van a terminar?

Segundo Estudiante.- ¡Suertudo, va! ¡Hasta mañana! (*Los dos se alejan y se detienen un poco más lejos, cerca del extremo del escenario.*) ¿Sabes? (*al tercero*) la botella de champaña me dejó sin un centavo. ¡Ay, las mujeres! ¡Joven! (*Le paga al Mesero.*)

El Mesero.- Una madame le llama, señor.

Segundo Estudiante.- ¿Sí? ¡Pues bien! Dígale que... ¿Tienes dinero?

Tercer Estudiante.- Ya me debes bastante.

Segundo Estudiante.- (*Superior.*) Un billete,¹⁶ ¿tienes?

¹⁵ Noche blanca.

¹⁶ «Quarante balles» en el original. «Balle» es una forma coloquial de aludir a papel moneda.

Tercer Estudiante.- Sí.

Segundo Estudiante.- Trae acá. (*Al Mesero.*) Dígale a esa madame que ya me fui. ¡No, espere! Mejor se lo digo yo personalmente. Es por aquello de guardar las formas, tú sabes.

Tercer Estudiante.- Quieres decir...

Segundo Estudiante.- Oh, ¡cállate!

Todos se van. Alice y el Primer Estudiante permanecen sentados uno frente al otro. Él le da la espalda a Georges Revel, al que ella ve de frente. El Primer Estudiante sigue mirando a Alice fijamente.

Alice.- ¿Por qué me mira usted así?

Primer Estudiante.- La escucho. Usted tintinea con una pureza extraña. (*El se calla. Turbado, persigue el instante que acaba de pasar.*) ¿Es la primera vez que usted viene aquí?

Alice.- Sí, ¿y usted?

Primer Estudiante.- También, la primera.

Alice.- (*Turbada, a pesar de ella. ¿Por él o por Georges?*) Usted no parece tan contento como sus amigos.

Primer Estudiante.- Sin duda es porque soy más feliz. Cuando se es feliz, no hace falta estar alegre.

Alice.- ¿La felicidad no es alegre?

Primer Estudiante.- Sospecho que la felicidad es apacible.

Alice.- (*La obsesión regresa.*) ¿Usted ha sufrido?

Primer Estudiante.- Se pretende que los jóvenes ignoramos lo que es el sufrimiento. Entonces, siendo joven hay que sufrir doblemente para saberlo. Yo lo sé. ¿Y usted?

Alice.- Yo no

Primer Estudiante.- ¡Es usted tan rara! Hay algo como de jovencita en usted.

Alice.- (*Divertida.*) Nos estamos haciendo confidencias sin conocernos siquiera.

Primer Estudiante.- Ah, si es por eso. Me llamo...

Alice.- ¡Sólo quiero saber cómo le dicen!

¿Donde adquirió ella ese instinto?

Primer Estudiante.- Me llamo François.

Alice.- Yo me llamo Alice.

Primer Estudiante.- (*Soñador, a medida que la observa y la intuye.*) No parece que usted frecuente mucho estas *boîtes*; hay algo en usted de frescura, algo de ensueño, de un sueño de infancia.

Alice.- ¿Usted también compone? ¿Cuándo tocará para mí algo de su música? ¡Oh, no me mire así!

Primer Estudiante.- (*Marinero, ciego como todos los hombres. Hay quienes tocan tierra y hay otros que jamás abordan.*) Usted está aquí. Quiero decir: ¡por fin! La veo como si hubiera llegado a alguna parte. Es asombro e incredulidad.

Alice.- (*Trastornada. Hay que disculparse. Su inexperiencia es su mayor encanto, igual que con todas las mujeres fatales.*) ¿Quiere que bailemos?

Primer Estudiante.- No. Todavía no quiero tocarla. ¿Por qué? ¡Es absurdo! ¿Por qué me escogió a mí?

Alice.- (*Sincera.*) No lo sé.

Primer Estudiante.- Pero, entonces...

Alice.- ¿No le gusto?

Primer Estudiante.- ¡Es divertido! Usted está vestida maravillosamente y no me hace pensar, como las demás...

Alice.- ¿En qué?

Primer Estudiante.- En el dinero, en el mañana. Y además, usted no sabe porqué me prefirió a mí. Es como el amor...

Alice.- Sírvame más champaña.

Él obedece. Ella bebe disimulando, bajo la mirada de su marido, un aspecto impúdico que no está nada mal y que le sienta muy bien.

Primer Estudiante.- ¡Usted es tan diferente a usted misma cuando habla! La voy a poner en música, la voy a transformar poco a poco.

Alice.- ¿Ha conocido usted a muchas mujeres?

Primer Estudiante.- He ignorado a muchas mujeres. Es increíble, lo que tiene uno que ignorar para conocer bien alguna cosa.

Alice.- ¿Muchas mujeres como yo?

Georges le sonríe desde su mesa, como si hubiera escuchado su pregunta.

Primer Estudiante.- Si le digo que no, creería usted que la estoy adulando.

Si le digo que sí, se sentiría ofendida.

Alice.- Su amigo el que se fue, era más emprendedor.

Primer Estudiante.- Yo estoy más subyugado. ¿Lo lamenta, usted?

Alice.- No se lo puedo decir esta noche. ¿Cuándo me pondrá usted música?

Primer Estudiante.- Tampoco yo se lo puedo decir esta noche. Sus ojos, sus labios, su voz ya están. Sus manos también.

Alice.- (*El gran juego.*) ¿Cuándo me lo va a decir?

Primer Estudiante.- Mañana.

Alice.- ¡Ah! Entiendo.

Primer Estudiante.- ¡Eh, bien! no diga nada. Usted no sabe si va a quedarse o a irse por la mañana. Pero yo, dispongo de mí como si usted fuera a quedarse.

Alice.- ¿Le gusta el jazz?

Primer Estudiante.- ¡Cómo brinca de una idea a otra! ¿Ha conocido a muchos hombres?

Alice.- Quiero más champaña. ¿Le gusta el jazz?

Primer Estudiante.- (*Sirviéndole más champaña y bebiendo al mismo tiempo.*) Sí, es de ahí, de esa cosa sin forma, de esta sombra musical que voy a sacar mi música. ¿Pero, qué le sucede?

Ella se ha movido bajo la mirada inmutable de su marido.

Alice.- ¡Ah, nada! Siga hablando.

Primer Estudiante.- Hace falta que le diga todo como si fuera a quedarse.

Alice.- Hábleme de tú.

Primer Estudiante.- Como si fueras a quedarte. No te conozco, pero te adivino. Estaremos juntos, pero quizás tú vas a sufrir.

Alice.- (*Impresionada.*) ¿Por qué?

Primer Estudiante.- Porque soy pobre. Mira, esta noche no tendré más que treinta francos para darte.

Alice.- ¡Pero se han hecho fortunas con menos que eso!

Primer Estudiante.- ¡Grandes fortunas! ¡Yo voy a hacer mi fortuna contigo, mira que es inmensa!

Alice.- ¿Pero, cómo voy a sufrir? ¿Por qué?

Primer Estudiante.- Ya no más bonitos trajes.

Alice.- ¿Qué importancia tiene eso?

Primer Estudiante.- Ninguna. Los días completamente desnudos bajo el sol. ¡Hace falta que lo sepas, es necesario! Me faltan las palabras, ahora comprendo por qué mentimos en el amor, por qué usamos máscaras. Si tú callas, yo sueño; pero si tú hablas, entonces vuelvo a ver todo y por instinto cuento lo que te puedo ofrecer.

Alice.- ¿Y si me quedara tan solo esta noche?

Primer Estudiante.- Entonces... ¡Joven, otro *Pommery!* Después no me quedarán más que tus treinta francos.

Alice.- Los guardaré siempre.

Primer Estudiante.- ¿Para la felicidad?

Alice.- (*Misteriosa. Ella no puede revelar su secreto. Es para la desgracia que los guardará.*) No. Para otra cosa. ¿Bailamos?

Primer Estudiante.- No, no. Déjame verte otra vez. ¡Las mujeres desaparecen a menudo cuando uno las toca!

Alice.- ¿Vives lejos?

Primer Estudiante.- Sobre todo, vivo en lo alto. Pero yo te llevaré. ¡Qué puras son tus manos!

Alice.- ¿Te gustan?

Primer Estudiante.- Son puras como las piernas de las bailarinas. ¿De dónde vienes?

Alice.- De lejos.

Primer Estudiante.- ¿Quieres quitarte el abrigo? Quiero ver tus hombros.

Alice.- (*Ella lo hace riendo.*) ¡Mira!

Primer Estudiante.- (*Inclinándose para besar su hombro.*) Todo en ti, tiene un aspecto intacto. No, no es verdad, ¿ya ves? ¡No lo puedo creer!

Alice.- ¿Qué cosa?

Primer Estudiante.- Que tú estés aquí y que sea verdad. Y además esos estúpidos que hace rato se reían. ¡Se burlaban de mí!

Alice.- ¿Por qué?

Primer Estudiante.- ¡Porque yo buscaba la mujer ideal!

Alice.- ¡Pero yo no soy más que una mujer!

Primer Estudiante.- ¡No digas nada, sobre todo, no digas nada! Es difícil ser un ideal y saberlo.

Alice.- Yo no soy un ideal, te equivocas.

Primer Estudiante.- Si no lo fueras, y lo eres, terminarías siéndolo. Yo te forzaría. ¡La fe hace todo, incluso a los dioses!

Alice.- (*Traviesa, empujada por un vago recuerdo de literatura obscena.*) Pero yo sería todo eso para que tú me pagaras.

Primer Estudiante.- Ya me estás mintiendo. Nos tenemos que ir. Ahora tengo ganas de estrecharte contra mí, de convertirme en algo real si no lo eres. ¡Vámonos, pues!

Alice.- Hay que acabarse la botella de champaña. Quiero más. ¿Tienes en casa?

Primer Estudiante.- No. Es el comienzo de tu sufrimiento, de tus privaciones.

Alice.- (*Riéndose.*) ¡Es verdad! (*Moviendo las manos nerviosamente.*)

Primer Estudiante.- (*Envalentonado por el champaña.*) Acércate, quiero morderte el hombro.

Alice.- ¡Espera a que estemos en tu casa! (*Georges la observa todo el tiempo, su sonrisa se acentúa cada vez más. Ella reacciona.*) ¡Ten, querido, ten!

Ella se le acerca y él le ofrece sus labios. Georges se pone de pie riéndose y se dirige a su mesa. Permanece de pie, en silencio, delante de ellos.

Primer Estudiante.- (*Dándose cuenta.*) ¿Qué quiere? (*Georges no responde. Mira todo el tiempo a Alice, su mueca burlona cada vez más cruel.*) ¿Qué hace usted aquí?

Alice.- No hagas caso querido. Vámonos. ¡Primero, abrázame!

Georges.- (*Lentamente, con voz suave y potente a la vez.*) ¡Si tú supieras que bonita te ves con ese aire vulgar!

Primer Estudiante.- ¿Conoces a este hombre?

Alice.- ¿Yo? ¡No!

Primer Estudiante.- Eh, entonces, ¡váyase monsieur!

Alice.- (*Al Primer Estudiante.*) Déjalo. Sin duda, está borracho. ¿No es de él de quien hablaban hace rato tú y tus amigos?

Primer Estudiante.- (*Un poco borracho.*) Sí, sí, creo que sí. ¡Pero que se vaya!

Alice.- François...

Él tiembla de placer.

Primer Estudiante.- ¿Sí?

Alice.- (*Lenta, los ojos en los ojos de su marido.*) Vámonos a tu casa, François.

El Primer Estudiante se levanta y le ayuda a ponerse el abrigo.

Georges.- Me gustas mucho. ¿No te gustaría más pasar la noche conmigo?
Sé más del amor que este joven borracho.

Primer Estudiante.- Váyase, o... (*Titubea al levantar el puño.*)

Georges.- (*Sin verlo siquiera.*) Decide.

Alice.- Me voy con este chico. Me ha ofrecido treinta francos.

Georges.- (*Fríamente, en la cuenta.*) Yo te ofrezco cuarenta.

Primer Estudiante.- ¡Oh, usted! (*Se le va a echar encima. Ella lo detiene.*)

Alice.- Déjalo, François. No vale la pena. Acepto.

Ella toma el brazo de Georges y se dirige a la salida con él. Todo es tan rápido que el Primer Estudiante no puede hacer nada. Cuando recupera la voz, golpea la mesa a puñetazos y grita tartamudeando:

Primer Estudiante.- ¡Pero yo dispongo de todo, como si usted fuera a quedarse! ¡Para siempre! ¡Para siempre! ¡Qué imbécil, Dios mío, qué...!
¡Joven! ¡Joven!

Aparece El Mesero, insensible a los cambios en la escena como la provincia lo es a los de la ciudad.

El Mesero.- ¿Dígame, señor?

Primer Estudiante.- Váyase, ¿qué quiere? ¡No, no, joven! Deme treinta francos de whisky. ¡Treinta francos ni un centavo menos!

Llora. El jazz se vuelve distinto, más triste. No hay nada como una mujer honrada...

TELÓN

CUARTA ESCENA

La otra mitad del gabinete de trabajo de Georges Revel. Al extremo izquierdo del escenario, se ve la otra ala del balcón. En primer plano, la parte anterior del gran piano. A la derecha, un sofá y dos sillones de líneas puras, en uno de los cuales, frente al público, está sentado Robert Denris. Una mesita redonda con licores. Georges Revel entra seguido de Émile. Naturalmente, de entrada no ve a Robert. Su cabello en desorden. Vestido de traje tiene un aspecto radiante y cansado a la vez. Habla mientras se quita los guantes, todavía sin ver a Robert. Una veladora sobre el piano, ilumina el escenario.

Georges.- No quiero ver a nadie. Puede ir a acostarse, Émile.

Émile.- Aquí está monsieur Robert. ¿Salió bien el concierto, monsieur?

Georges.- Muy bien. Le dice a monsieur Robert que me disculpe, que me vea mañana, o pasado mañana, cuando guste.

Robert.- (*Apareciendo.*) ¡Eh, bien! Hoy es cuando te quiero ver, puesto que aquí estamos los dos.

Georges.- Qué encantador, Émile.

Émile.- No tuve tiempo de explicarle, monsieur.

Georges.- Muy bien. Déjenos. (*Émile sale. Georges es cortante, mientras se sirve licor.*) Te ruego que hables rápido. Necesito descansar, vengo de dirigir un concierto bastante largo.

Robert.- Te puedes sentar. Yo también vengo de ahí, fue todo un éxito.

Georges.- ¿Crees?

Robert.- Nunca te había visto dirigir así. Llorábamos, hubiéramos gritado como delante de la más alta belleza.

Georges.- (*Siempre de pie.*) ¿Quién es “hubiéramos”?

Robert.- El público, yo...

Georges.- ¿Tú también? Qué extraño. Eres el hombre más insensible a la música que conozco. ¿Al menos, aplaudiste?

Robert.- No.

Georges.- Ya ves.

Robert.- ¡Pero, hubiera sido un sacrilegio! Para aplaudir hacía falta regresar, yo estaba lejos, por tu culpa.

Georges.- Sabes, si mi público estuviera compuesto de viajeros como tú, yo tendría una ventaja. Nadie aplaudiría.

Robert.- Serías mejor comprendido.

Georges.- Y mal pagado. Afortunadamente, el público, mi público siempre aplaude. ¡Son seres vivos, pues!

Robert.- Yo pensaba rendirte un homenaje... extraño.

Georges.- (*Gesto de gran cansancio.*) ¡Error! El homenaje siempre debe ser vulgar. ¡Pero, vamos, piensa! ¡El público ofreciéndome ese extraño homenaje de un silencio universal tras mi más grande concierto! Qué sería de mí.

Robert.- Tú no eres paradójico. Eres de una ignorancia completamente... artística.

Georges.- Yo lo iba a decir. ¿Entonces?

Robert.- Entonces, ¿crees que éste ha sido tu mejor concierto?

Georges.- Sí, pero yo decía: ¿entonces, qué? ¿Qué tenías que decirme?

Robert.- (*Pensativo.*) Nosotros podríamos decir que sufrías durante el concierto, que sufrías intensamente.

Georges.- ¿Quién es “nosotros”? ¡Qué desagradable eres!

Robert.- Tú eres el desagradable.

Georges.- Tal vez.

Robert.- “Nosotros”, yo, “nosotros”, Alice, si quieres saberlo.

Georges.- Estoy cansado. No entiendes esta necesidad que tengo de estirarme todo, estrechamente apretado en un féretro de vidrio, con la cabeza hacia atrás, los ojos cerrados, sin que nada venga a turbar esta inmovilidad perfecta, ni un movimiento del cuerpo o del cerebro o del alma.

Robert.- No eres educado. Me pediste información, te la doy y después no dices nada. “Nosotros”...

Georges.- Definitivamente tú no entiendes. Más vale que te vayas, es justamente lo que deseo.

Robert.- Qué cómodo. Me quedo, es más difícil, y la amistad a veces nos pide sacrificios.

Georges.- No te conocía esta faceta ¿De cuándo acá prefieres lo difícil a lo fácil?

Robert.- No me conocías.

Georges.- Es posible. Entonces quédate, yo me voy a acostar.

Robert.- Te voy a esperar.

Georges.- ¿Hasta mañana?

Robert.- Hasta mañana. Siempre has sido de esos a los que uno espera.

Georges.- (*Cortante.*) No me gustan los héroes. Son ridículos y siempre fuera de lugar, nunca he protegido una intención heroica, en eso, soy inexorable; es caridad perdida. Te escucho, pues. Habla, y vete a acostar como el cobarde burgués que eres.

Robert.- Yo soy el que te escucha. Para eso vine. Quizá fuerzo un poco tus confidencias...

Georges.- Hace tiempo que no tengo nada que decirte.

Robert.- Es ahí donde te equivocas.

Georges.- ¿De veras? Bueno, en ese caso, escúchame. No quiero amigos para mí, hombre, sólo tengo que hacerlos. Quiero amigos por mi ingenio y para nada amigos de mi mujer. Tuve un día muy intenso, tengo los nervios de punta, necesito descansar, y de todas las formas trabajo duro para estudiarme. Todo un mundo viejo se erige frente a mí con tu presencia. Veo mis pensamientos dando vueltas y mis sentimientos bailando como un espectador ya atrapado en el juego, ya apasionado. Por otro lado, me encantaría no descansar si fuera por mi trabajo. Pero no estoy de acuerdo en que tú me impidas trabajar. En suma, me aburres.

Robert.- Continúa.

Georges.- Sigo, no sin sorprenderme, un camino completamente nuevo para mi pensamiento...

Robert.- Sí, eres el hombre de las rutas nuevas. Me dijiste algo parecido, te acuerdas, el día que Alice se fue.

Georges.- El olvido es señal de juventud. Miro, entonces, la dirección que de pronto, ha tomado mi voluntad. Cualquier distracción podría ser fatal, porque tú sabes que los caminos nuevos siempre son peligrosos. Puede haber desviaciones.

Robert.- Las hay.

Georges.- Entonces, vete. Déjame andar solo. Tú verías esas desviaciones y no me dirías nada, ya que lo que para ti sería un camino recto, para mí sería una desviación. Los peligros no están en los caminos, sino en los viajeros. Y ningún camino es seguro, pero los viajeros a veces lo son. Vete.

Robert.- No.

Georges.- ¿Por qué, pues?

Robert.- Porque yo mismo soy una desviación. Vengo a advertirte, a aclararte, para que examines bien tu conciencia.

Georges.- ¡Amigo, sinónimo de obstáculo!

Robert.- Me gusta más de “límite”.

Georges.- Como gustes. No puedes hacerme vacilar. La parte de la tierra que tú representas no me interesa. No me detendré allí ni por un instante.

Robert.- ¡Ah! ¡Sí que tienes miedo de ser un ser humano! ¡Humano! ¡Pero no tocar! Es sucio, barato, común y corriente, no puede ser bueno, hijo. ¡No ensucies tus zapatos! Vamos de visita a casa de la gloria, es una dama a la que no le gustan las cosas sucias. Ella tiene la obsesión del mármol blanco, hay que darle la ilusión para que te sonría, tienes que simular que eres de mármol. ¡Tiene que creer que estás muerto, si no, te matará para hacerte mármol de nuevo, maldita imitación!

Georges.- (*Gesto del que está escuchando una música conocida y se la dice a su vecino.*) Irónico, ¿no es así?

Robert.- (*Decididamente muy enojado esa noche.*) Perdón, es desprecio.

Georges.- (*El mismo juego, pero reconociendo finalmente al verdadero autor de la música.*) ¡Ah! ¡Qué ganas!, entonces cortemos la palabra.

Robert.- ¿Ganas? No. Yo amo, yo sufro, yo soy humano, sensible, me estremezcó demasiado. Puedo ser un héroe; me encuentro solo, a veces... Entonces, canto... o lloro.

Georges.- (*Con el interés del que descubre una miniatura.*) ¿Tú puedes hacer todo eso?

Robert.- (*Los hombres son coches tirados por caballos, que ruedan en caminos desiguales, a veces hacia arriba, a veces hacia abajo.*) Sí, tengo una estúpida sensibilidad. Es por eso que todos los premios me dan un saludo y se van a otro lado. ¿Nada de gloria? Acepto. ¿Mediocridad? ¡Aligera de tanto peso! Estoy de acuerdo. ¿Pero, la vida? Bien vale la pena, aunque se sea gris y mediocre, puesto que ella se nos da, siendo nosotros tan sucios, siendo tan poco polvo. Entonces, someto mi espíritu a una especie de gimnasia de insensibilidad. Goethe, con quien a menudo te comparas, tampoco lo hizo, no hay más que mediocres. Él subía, es bueno, no volaba; si hubiera volado, simplemente hubiera caído. En primer lugar, era la vida lo que significaba algo para él, y tenía la curiosidad por todo su maravilloso cuerpo. ¿La muerte? Jamás hablé de ella.

Georges.- (*El monsieur que marca con lápiz al margen del libro que está leyendo.*) Sí, en una ocasión, con Zelter. Continúa: tu conferencia está muy interesante.

Robert.- No te voy a responder. ¿Para qué? Te observaba esta noche, durante el concierto, con tanto interés, con tanta pasión como si tú te estuvieras observando a ti mismo. Es mi culpa, puesto que yo acepté desde hace ya mucho tiempo el precio de tu confianza y me vendí a ti. Debí haber tenido una mirada servil que te hubiera adulado. Pero lo que yo espíaba en ti, era el sufrimiento, la humanidad, la ausencia y el dolor de algo, de tu mujer. He seguido, paso a paso, tu transfiguración, y en un momento dado, me pareció ver brillar con el gesto formidable de tu batuta a un hombre enorme y total. Vi a Prometeo. Entonces, mientras que tu mármol recibía esos homenajes vulgares que te adulan, y que quemaban palabras aromáticas delante de ti, yo vine aquí a esperarte.

Georges.- Sí, el éxito es casi tan imperdonable como la desgracia. Sólo que la desgracia es un error y el éxito, un fruto.

Robert.- Esperaba tu grito, tus brazos, tus lágrimas...

Georges.- Yo no sé llorar, cuestión de costumbre.

Robert.- Tus lágrimas de orgullo por haber obtenido finalmente la victoria más difícil, haber al fin penetrado en la perfección de ser un hombre, dentro del genio del ser humano. Me encuentro con un *snob* que habla de un féretro de cristal, una soberbia estatua a la que uno debe o dejar o romper. Te dejo.

Da un paso hacia la salida. Seguro de su voz, de su inmovilidad. Georges no hace ningún gesto. Habla incluso con suavidad.

Georges.- No es justo. Acabas de ser elocuente a mis costillas, ahora me tienes que oír. Ahora es mi turno de ser elocuente, sólo que yo soy un poco más sobrio. Tan sólo te voy a decir algunas palabras, las que me digo a mí mismo. Te hago mi confidente una vez más, puesto que estás aquí.

Robert.- Te escucho.

Georges.- Sí, no estabas muy lejos de la realidad. Yo quería sufrir durante el concierto, mientras tocábamos mi sinfonía a la Alegría; lo quería con todas mis fuerzas, y lo que tú viste fue el poderoso gesto de mi voluntad que se extendía hacia el sufrimiento digamos, humano. Lo quería por

curiosidad, por celos, por alcanzar el fondo secreto de la vida que me ha sido tan querida y tan pródiga. Quise sufrir. Sólo que lo que encontré fue el vacío. No hay sufrimiento a pocos metros de altitud, confirmé mis viejas teorías: el dolor humano es la base primaria, y no puedo descender para sufrir. Ahora vuelo demasiado alto.

Se calla. Robert levanta los hombros.

Robert.- Es inútil, entonces, que ella venga.

Georges.- (*¡De tan lejos!*) ¿Ella?

Robert.- Sí, ella, “nosotros”, Alice. Me quitas toda la intención de estar serio.

Georges.- No es mi culpa que tú estés más abajo que yo. Hay gentes que no se quitan el sombrero delante del genio por miedo a pescar un resfriado.

Robert.- Sí, yo estoy abajo. Mi camino es menos servil que el tuyo, pero es por el sufrimiento que uno sube.

Georges.- Yo he subido.

Robert.- Sin sufrir.

Georges.- Sin comprar la vida con la hipocresía de mi sufrimiento. La vida es una escalera que no me va a hacer resbalar, yo fui ágil, es todo. La tomé por lo que era: una escalera y no un sótano.

Robert.- Sí, puedes vanagloriarte. La vida, como las mujeres, gusta de esas actitudes machistas, esas sonrisas, esas manos tomando sus cabellos, esos dientes que muerden, ese corazón que desprecia. Pero llega un día en que se cansa: los gestos se debilitan, las sonrisas se apagan bajo las cenizas, los puños dejan de apretar, los dientes se vuelven amarillentos y bailan, el corazón vacila. Entonces...

Georges.- (*Serio.*) Todavía no.

Robert.- Pero te harás viejo y no habrás cultivado nada en ti para seducir a la vida cuando ya no tengas más la fuerza para sujetarla como antes, y ella te engañará.

Georges.- No contigo. Gracias, reloj. Pero platicamos, platicamos a kilómetros, a millas de lo que te trajo aquí. Quiero saber cuál es el mensaje que tienes para mí.

Robert.- Ningún mensaje por ahora.

Georges.- Quiero saber. ¿Dónde está ella?

Robert.- ¿Quién?

Georges.- “Nosotros”, Alice.

Robert.- En cualquier lugar, ella estará lejos de ti; mientras más cerca, más lejos.

Georges.- ¿En dónde está?

Robert.- Muy lejos. Aquí.

Georges.- ¿Aquí?

Robert.- En la que era su recámara. Émile no sabe nada, no se da cuenta. Voy a salir con ella. Adiós.

Georges.- (*Pensativo.*) Vas a decirle que baje. Llámala y vete.

Robert.- No vendrá cuando sepa la verdad de lo que le espera.

Georges.- Eso no te importa. Llámala.

Alice entra. Trae un vestido de terciopelo negro con un diseño de camelias naturales. Hela aquí, finalmente, entera. No más velos, no más sombra virgen. Es todo lo que esperábamos de ella: es una mujer. Sus ojos son más profundos que antes, pero también más tranquilos. La curiosidad ha dado paso a la serenidad. Una nueva sonrisa, impresa hoy mismo, en este mismo instante sobre sus labios.

Alice.- No hace falta, aquí estoy. Gracias, Robert.

Georges.- Puedes darle las gracias. Tienes buenos amigos.

Alice.- Eres tú quien los tiene. Robert es tu amigo.

Georges.- El tuyo.

Robert.- Apuesto a que van a discutir sobre quién de los dos no gozará de mi amistad.

Alice.- Tu amistad es preciosa, Robert.

Robert.- Ya me voy. Mi amor la esperará, Alice.

Alice.- ¿Su amor?

Robert.- Sí, la amo. Adiós.

Georges.- Tienes la suerte de ser oportuno.

Alice.- Nunca me lo había dicho.

Robert.- Es cierto. ¿Qué quiere? Estaba muy ocupado en demostrárselo.

Alice.- ¿Sufre usted, Robert?

Georges.- Pero no se lo merece.

Robert.- Sí que pueden estar convenientemente sorprendidos, sí que pueden ser elegantes los dos. Sí, evidentemente, sufro, soy bajo y vulgar.

Georges.- (*Un destello de sinceridad.*) ¡Suertudo!

Robert.- La esperaré, pues. Adiós, Alice.

Alice.- Adiós, no, Robert, no me espere. No se trata de sufrir por mí, sino de hacerme sufrir.

Robert.- Usted ha ganado, Alice. Adiós.

Sale. Una víctima más. Pero están más preocupados por él que por el joven Estudiante. Cuando se pierde un amigo, se hunde un puente, una puerta se cierra para siempre. Les molesta haberlo perdido.

Después de un tiempo, Alice, con parsimonia, se sienta. Mira con los ojos muy abiertos una diminuta pena lejana a la que quisiera llegar.

Alice.- Lo hemos perdido.

Georges.- ¿Querías hablarme?

Alice.- Hemos perdido a Robert.

Georges.- ¿Querías hablarme?

Alice.- Ahora ya no. Ya te escuché, sé todo lo que has dicho, y lo sé para siempre. Con eso me basta, me voy.

Georges.- Como quieras, pero puedes quedarte esta noche en tu casa, si quieres. Es tarde.

Alice.- Sí, lo sé, es tarde y tú has ganado tu descanso. Es inútil, Georges. Me voy.

Georges.- ¿Quieres tomar algo?

Alice.- Sí, me haría bien. (*Toma una botella de la mesita y le sirve un pequeño vaso de licor.*) Gracias, Georges.

Georges.- Tus guantes ¿están desgastados?

Alice.- (*Mientras bebe lentamente, de pie.*) ¡Sí, imagínate! Te aplaudí como vulgar público.

Georges.- Me voy a recostar un poco aquí, ¿me permites?

Alice.- ¿Cómo? Por supuesto. (*Se recuesta sobre el sofá, abatido de fatiga y de gloria, como queriendo despertar de un sueño.*) Me sirvo otra vez.

Georges.- (*Medio levantándose.*) Déjame hacerlo yo.

Alice.- (*Sirviéndose el licor.*) Gracias. No te molestes en levantarte. (*Bebe de nuevo, con una lentitud más acentuada. Reflexiona mirando su vaso.*) Sí, lo hemos perdido.

Georges.- Es una idea fija.

Alice.- (*Con dulzura.*) Sí, es un hecho fijo.

Bajo la pantalla de la veladora, la luz ha hecho un gran círculo de oro pálido que atrae los ojos de Alice. Se hace un silencio, muy pequeño, que juega entre los dos.

Alice.- No tenemos nada nuevo que decirnos, me parece.

Georges.- (*Cerrando los ojos.*) ¡Hace tanto tiempo que no nos hemos visto!

Alice.- Tres meses. La gente dice que es mucho.

Georges.- ¿Has viajado?

Alice.- No, he ido un poco de aquí para allá, pero sin moverme de aquí. Visité cárceles, hospitales, barrios, *boîtes de nuit*.

Georges.- ¡El museo de la miseria humana abierto día y noche! Me gustaría hacer lo mismo, pero no tengo tiempo. ¿Te divertiste?

Alice.- Georges... anoche, quise morirme.

Georges.- ¿Tú?

Alice.- Sí, me hubiera quitado la vida.

Georges.- ¿Por qué?

Alice.- Georges, anoche me quise suicidar.

Georges.- (*Celoso y sombrío a la vez.*) ¿Sufriste tanto?

Alice.- ¡Es absurdo! ¡Absurdo! ¡Estaba tan contenta!

Él sonríe. Ella tampoco lo logró, nunca podría sufrir. ¡Él ha hecho tanto por ella!

Georges.- (*Lento y vencedor.*) Te entiendo. El dolor no mata, rebaja. ¡Pero la alegría! (*Él se concentra.*) Sí te entiendo, te conozco. La alegría nos lleva a un nacimiento de todo nuestro ser, nos concede un aliento gigantesco que nos puede matar. ¿Pero qué es la muerte tras esta claridad? El sentido mismo de la muerte se desvanece. Morir de alegría... (*Ella lo escucha con una curiosidad que él considera como avidez. Ante sus ojos, ella se*

encuentra renovada, y de un nuevo material de sueños y de arte, materia musical.) Morir de alegría...

Alice.- Pensé en una dulzura mortal: el gas, abrirme las venas... Pero nada resulta más dulce ni más mortal que mi propia alegría. Yo quería estar a su altura, y estaba tan alto que solo la muerte podía alcanzarla.

Georges.- (*De mármol.*) Mira.

Alice.- ¿Qué?

Georges.- Es... sí, eso es justamente. Bien decía yo que algo faltaba...

Alice.- Yo tan sólo quería morirme, Georges, morir...

Georges.- Sí, eso es. La muerte a través de la alegría, la liberación total a través de la alegría. Es lo que le hace falta a mi sinfonía.

Alice.- Yo me decía, viéndote lejos, teniéndote como una presencia muy lejana, en mi pensamiento: podrá sufrir. Yo le hubiera dado lo que ningún ser en el mundo le hubiera dado, ni siquiera él mismo. El dolor. ¡Es bueno vivir!

Georges.- (*Con todo el fuego de la inmovilidad.*) Las mujeres no ven, ellas ven muy lejos de cerca. Yo veo muy cerca de lejos. Será la obra maestra de toda una época, será para el mundo futuro la época de mi sinfonía, un *Fausto* o un *Infierno* en música. Y no había pensado en eso. ¿Por qué? Porque es un extremo. ¡La muerte a través de la alegría, es tan simple!

Alice.- Sí es tan simple morir... Así que, no lo quise.

Georges.- (*Mismo juego.*) La alegría, nacimiento y muerte de la humanidad... ¡Pero es la supresión definitiva del dolor! Entonces, la vida se convierte en una especie de carrera con luces que ascienden, ascienden. ¡Es el mundo clásico que regresa, el regreso tras la madurez de un largo viaje en el que los hombres se suceden desde siglos, y que yo concluyo! Es toda una nueva doctrina, una razón de ser estética, ¡finalmente! ¡El fin de la sombra y del dolor cristiano! ¡Y es mi creación!

¿Lo escuchó? Ella tiene una mirada por dentro, sonrío y todo el misterio del pudor la envuelve.

Alice.- Georges, dentro de algunos meses, seré madre.

Georges.- (*Quien no la escucha.*) Sí, es el día, es la juventud encontrada bajo las cenizas de la decrepitud, bajo los siglos de la noche.

¿Podrá ella escuchar el alba?

Alice.- Georges, dentro de algunos meses, seré madre.

Georges.- ¡Mujer! Me llevas a tu tierra de mujer. Pero yo no bajaré más, he aquí mi obra.

Alice.- (*La alegría.*) ¡Dentro de algunos meses, seré madre, Georges!

Él vacila un poco, la mirada alta. Por fin se agacha ligeramente como lo haría hacía un niño.

Georges.- ¿Habrías viajado a través de los hombres, viajera? Lo que querías hacer esa noche, y la noche en que habías comprado el boleto, ¿lo recuerdas?

Alice.- (*Sonriente.*) Sí, lo recuerdo. Había bebido champaña y había escuchado a unos jóvenes músicos hablar mal de ti.

El hombre en él regresa con certeza.

Georges.- ¿Es uno de ellos? Los miserables siempre son víctimas de la herencia. ¿Querías darle un poco de mi ingenio?

Alice.- Entonces, te miré durante el concierto donde algo parecía madurar en ti. Te miré sin pestañear ni una vez, para saber si estabas listo para que te lo dijera. No lo estabas, te encuentras muy lejos, pero no podía no decírtelo.

Georges.- Pues entonces, puedes irte con tu amante. ¿Tal vez quieres divorciarte?

Alice.- ¡Si supieras lo pequeño que eres, Georges! Muy pequeño ahora, más pequeño que cuando estabas en los brazos de tu madre. ¡Eres tan pequeño, Georges, tan pequeño, Dios mío! ¡Tan inmensamente pequeño en mi vientre!

Georges.- No, no me digas nada. Justo lo has calculado: es verdaderamente increíble que pudiera yo creerlo.

Alice.- Sí, esa noche, esa noche...

Georges.- Ya veo. ¿Cómo no podrías no ser una mujer? Es el regreso en forma, ahí está todo el bagaje: lo que el mundo llama la falta, junto con la mentira.

Alice.- Eres brutal.

Georges.- Porque tú eres mujer.

Alice.- ¿Entonces, piensas que he venido para quedarme?

Georges.- Lo sé.

Alice.- El asunto estaba juzgado desde antes, ¿sabes? Si hubieras sufrido esa noche, durante tu más grande concierto, y se lo hubieras confesado humildemente a nuestro amigo, me habría quedado, te hubiera ahorrado la pena de buscarme. ¡Pero subiste tan alto! Cuando te dije que yo habría querido morir, encontraste un final para tu sinfonía. Tu ingenio habló.

Georges.- ¿Recuerdas lo que te dije cuando quisiste irte?

Alice.- Sí.

Georges.- Te dije: no cambies.¹⁷ Tu ausencia no me hace daño, no ha provocado ningún conflicto en mi alma, mi cerebro no se ha vuelto menos lúcido, ni mi ingenio menos potente.

Alice.- Me voy.

Georges.- Espera.

Alice.- ¿Para qué? Quieres que no cambie. No lo haré.

Georges.- Espera.

Alice.- ¿Para qué? Tú necesitas dormir.

Georges.- Espera. Me acaba de venir una nueva idea, mi última idea sobre ti. Ese niño...

Alice.- Ya te dije: ¡Georges, eres tan pequeño, tan inmensamente pequeño! Y lo único que encontraste es una injuria. ¿Crees que he sufrido por estar lejos de ti? He visto colores con mis ojos, he escuchado sonidos con mis propios oídos, he descubierto en mí la fuerza y me he visto en posesión de órganos que pensé que sólo eran tuyos. Te amaba. Adiós.

Georges.- Espera.

Alice.- Has hablado con sinceridad. Ahora, no vas a dudar de ti mismo. Adiós.

Georges.- No, espera. Todavía es una tierra nueva que se me ofrece —la última—. Está oscuro, camino a tuestas...

Alice.- ¡Ten cuidado! Podrías chocar contigo mismo.

Georges.- Ese niño, Alice...

¹⁷ «Je te veux irréparable».

Alice.- (*Una sonrisa.*) Una noche, un hombre me quiso comprar. No tenía más que treinta francos, pero era joven, guapo. El veía toda su vida a través de una alegre noche... Llegó otro hombre, menos joven y menos guapo. Lo único que él quería era despreciarme; aumentó la apuesta hasta cuarenta francos y me llevó. Y después, se fue. ¡Pero, ahí se quedó!, ¡se quedó!

Georges.- Ahora sé lo que quería saber. Mientes, ¡ten el valor de reconocerlo!

Alice.- Hace mucho tiempo que te olvidas de tu ingenio, tu ingenio se va a enojar.

Georges.- Sí, ¡mientes! ¡Quiero la verdad por ti misma, por lo que yo he hecho de tí!

Alice.- Una noche un hombre me quiso comprar. Otro hombre llegó...

Georges.- Y te quisiste morir, un niño en tu vientre, ¡mi hijo! ¡Vaya tramposa!

Alice.- Quise morir de alegría, ya te lo dije, Georges, pero tu ingenio tiene una fuerte voz formada por mil pequeñas voces, entre ellas, la mía.

Georges.- Una última oportunidad, te doy una última oportunidad. ¿La verdad, Alice?

Alice.- Una noche un hombre me quiso comprar...

Georges.- ¡Cállate! ¡Oh, mujer, lluvia, plegaria, gota de agua, monotonía!

Alice.- ¡La verdad es tan monótona! Es por eso que a veces mentimos.

Georges.- Como en este momento.

Alice.- (*Levantándose.*) Ahora comprendes, voy a sufrir. No estoy sufriendo. No es tan sólo mi hijo, sino que tengo mil cosas más en mi vientre, que nacerán con él. Tengo todo el dolor humano, pero tú no posees nada de la alegría del mundo. Yo tengo más que tú, alegría, bastante más que tú. Tengo mi vida, Georges, ¡la vida! ¿Y tú, cómo pensabas tener la alegría sin dolor, los pies sin las piernas? Adiós.

Georges duda un segundo. Toma partido, por fin. Acepta.

Georges.- No, espera, te digo. Te creo.

Alice.- (*Midiéndolo.*) Quisieras creerme, eso es todo. Después de todo, eres un hombre, y te das cuenta que quisieras ser justo e injusto, todo y nada.

Tuviste tu día de crueldad, querías tener una noche de bondad para que no hubiera nada en el mundo que tú no hubieras experimentado.

Georges.- No, la luz, sabes, es completamente como la sombra: hay que acostumbrarse a ella para ver. Estaba tan claro en mí hace apenas un rato, que tuve que cerrar los ojos. Pero, ¡veo, veo! Quédate.

Alice.- Bueno, ¿para qué? Ya no podemos estar juntos, Georges. Hemos hecho algo espantoso, hemos violado todo para vivir sin dolor. Por lo tanto, hay un vacío, un lazo roto que no podremos anudar de nuevo. Le hemos robado la claridad a nuestras vidas, tú y yo, eliminando de ellas la obscuridad. Hace falta el dolor para que la alegría, cuando llegue, no se mezcle con él. Hace falta la sombra, un lugar secreto donde retirarse solo alguna vez, y eso es el dolor.

Georges.- Ya no entiendes más. En ese hijo que me anuncias, anticipo una música pura y, a través de él, mi ingenio me parece limpio de toda fatiga, recién nacido capaz de todo.

Alice.- Sí, yo sé.

Georges.- Entonces, ¿te quedas?

Alice.- Adiós, Georges.

Georges.- Pero, ¿por qué? Acabo de emplear palabras que me eran desconocidas, de dejarme llevar por ideas, por sentimientos, tan nuevos para mí, como si acabaran de ser creados. No me reconozco más, pero parece que la única manera de llegar al conocimiento de sí mismo es conocerse mal continuamente.

Alice.- Has hecho todo eso, pero aún recelas al hombre. Necesitaría en este momento irme o quedarme, necesitaría un hombre que supiera llorar. ¡Un hombre como Robert!

Georges.- *(Frío todavía un segundo.)* Ve a buscarlo.

Alice.- No.

Georges.- Quiero que te quedes.

Alice.- No ahora, nunca más. Nada podría unirnos. Sería siempre la lucha entre tu ingenio y yo, entre tu ingenio y tu hijo, entre tu ingenio y tú mismo.

Georges.- Tal vez. Mi ingenio...

Se calla, demasiada divinidad brilla sobre su frente.

Alice.- Solamente, recuerda la historia: una noche un hombre me compró en cuarenta francos, y se fue y se quedó.

Georges.- ¿Repites tus frases para creértelas mejor?

Alice.- Tú tienes tu música y yo tengo a mi hijo, Georges. Es un adiós.

Él no lo cree. Ella sale. Unos instantes después, él se precipita, se le escucha gritar del lado invisible del gabinete de trabajo.

Georges.- ¡Alice! ¡Alice! ¡Alice! (*Regresa pálido, el rostro cambiado, enjuto. Se sirve un vaso de licor, lo bebe, lo vuelve a llenar y sigue bebiendo. Él se acerca al piano y dice apenas tocando las teclas.*) Nunca más -Nunca más- nunca -ja- más. (*Más despacio. De la misma manera, dice otra vez.*) Mi hijo... mi... hijo... mi... hijo.

Entonces, se sienta al piano y pasa los dedos rápidamente sobre el teclado, para asegurarse de su ligereza. Va a ejecutar el Final de su Sinfonía. Lo sabemos sin que lo diga, porque el hombre ha desaparecido en sí mismo. Pero su máscara de dios cae de repente y el hombre aprieta convulsivamente los labios y presiona las sienes con las dos manos temblorosas sobre la frente arrugada. En ese momento, regresa Alice. Tal vez la esperábamos, tal vez, no. El levanta los ojos hacia ella, unos ojos cansados, haciendo guiños, sin hablar.

Alice.- Se me olvidó... No, no se me olvidó nada, Georges. Me acordé que tú me compraste, y que soy mujer. Entonces, me quedo.

Él agita una mano blanca en el aire.

Georges.- Vete. Sufro, sufro dulcemente. Vete.

Ella sale. Él permanece clavado al piano.

TELÓN.

4 roads 4

Translated by
Drew Barnes and Ramón Layera

Editorial notes by Ramón Layera

DRAMATIS PERSONAE

Georges Revel,¹ *musician*

Alice, *his wife*

Robert Denris, *the couple's friend*

Student 1

Student 2

Student 3

Monsieur G

Monsieur H

Monsieur R

[Monsieur T]²

The Grammarian

A Journalist

Émile

The Waiter

The Servant

Madame A

Madame B

Madame C

Madame D

Madame H

Madame J

(The action of the first and fourth scene takes place three months apart in Georges REVEL's study.

The second scene takes place in Madame D's house, a few days later.

The third scene takes place later in the same afternoon in a rundown boîte de nuit³)

¹ The majority of the characters' names have been kept in the original French. For this reason, especially in the second scene, "madame" and "monsieur" are used in the text.

² Monsieur T's name does not appear on the list of characters in the first edition, nor in the typewritten.

³ The original phrase in French has been kept.

4 roads 4

A play in 4 scenes (1932)

SCENE ONE

(In Georges Revel's house, the corner of the study decorated with reddish purple damask. In the back, to the right, there is a terrace, only half of which is visible. There is a door to the left. To the right, partial view of a room in the center of which there is a grand piano; only part of the piano is visible. A table, some armchairs and a small library can be seen. The decoration is sober, well defined and, in spite of its simplicity, of an exquisite taste. When the curtain rises the servant, Émile, is choosing a cigar from a box on the table. Robert Denris enters through the only visible door, on the left of the stage.)

Robert.- Well, Émile, when Monsieur Georges finds out, he will be delighted to know that you share his tastes.

Émile.- Oh sir! Monsieur Georges and I read the same papers, which employers and servants rarely do.

Robert.- That's quite a coincidence... eh! I guess you haven't really misbehaved. But I have my own opinions, which would seem much more strict to you, because I read a different paper from the one you both read. OK, so I guess I didn't really see anything. Good morning, Émile.

Émile.- Good morning, Monsieur Robert.

Robert.- And Madame Revel? Has she come downstairs today?

Émile.- Not yet, sir.

Robert.- ok.

Émile.- Is there anything else, monsieur?

Robert.- Yes, monsieur doesn't want anybody to bother him. I'll be working. Don't let anybody in this morning, Émile. You have the bad habit of letting people in, especially the annoying ones.

Émile.- Oh, sir, those poor people!

Robert.- Yeah, yeah, I know what a kind man you are. But kindness, if managed poorly, is more dangerous than a car.- it squashes everything.
Émile?

Émile.- Monsieur?

Robert.- Go on; find some place where you can enjoy your cigar. You've earned it.

Émile.- I'm embarrassed, monsieur.

(Robert, alone now, sits down at the table. He reads again the page of a manuscript and starts to write making all the deliberate gestures of a demanding writer who takes his craft seriously, who weighs his options carefully and does not rest until he has reached perfection. One minute passes, and then another... The door opens and Émile enters again, followed by the Journalist, who scans the room for a strategic site for his interview.)

Émile.- Monsieur...

Robert.- I said that I didn't want to be interrupted.

Émile.- But, monsieur, it's a journalist.

(He leaves, fully aware of what an honest man would do in this situation.)

Journalist.- Good morning, maestro.

Robert.- *(delighted)* Good morning, monsieur. There is always an open seat for a journalist, it's just that it's usually a broken one.

Journalist.- Thank you, maestro.

Robert.- Look, don't get too excited about being here with me. Just talk.

Journalist.- I'm confused. I didn't realize, maestro, that you were blond.

Robert.- *(disappointed.- it's got nothing to do with him).*- Oh, I get it. Well then, I'm blond in private, that's it.

Journalist.- Do you like it?

Robert.- This stays between you and me, when I'm Maestro Revel, I'm not blond.

Journalist.- What?

Robert.- But I am blond when I'm Robert Denris.

Journalist.- Oh, the novelist. I'm sorry... The servant made a mistake...

Robert.- Not this time. Georges Revel isn't home, but I am. Go ahead!

Journalist.- I'm sorry, I came to do an interview for *La Critique Musicale*.

Robert.- There's nothing I can do about it. I can't become a musician just to give you an interview. (*Very genuinely.*)

Journalist.- Is Maestro Revel coming back?

Robert.- I don't have the foggiest idea. I've been waiting here for a month. Why don't you try again in a couple of weeks.

Journalist.- That's impossible. My interview's going to run in the next issue.

Robert.- You mean...?

Journalist.- In three days. But you're his friend, monsieur, perhaps you could let me know...

Robert.- Impossible, I'm blond.

Journalist.- (*impassible, taking everything in*).- Is he traveling?

Robert.- He went to the beach. I'm so indiscreet.

Journalist.- Please! Is he preparing anything?

Robert.- I think so. When he prepares for a piece, he looks for noise, not on the radio but at the ocean. It's the ideal place to find noise.

Journalist.- What? He doesn't look for solitude, or silence?

Robert.- No. First he listens to all kinds of music, modern and classical, for several months. Then he tries not to listen to anything, so he can forget what he listened to.

Journalist.- (*taking notes*).- It's a very interesting system. But, does it really work?

Robert.- Of course. After the noise he shuts himself in for 15 days or a month. There's only a clavichord and a mattress in his study, and he can't hear any outside noise. During that time he only eats fruit. Then...

Journalist.- Then?

Robert.- I shouldn't be telling you this.

Journalist.- Oh, maestro, please!

Robert.- Oh! I'm not blond anymore?

Journalist.- My salvation is in your hands. Please think of us as colleagues.

Robert.- Insane Cain⁴.

Journalist.- What?

⁴ "ConCain" in the original French text. Maybe related to "copain".- companion, friend.

Robert.- Well... I'll have to pay you for having made me invent that word. And then, our esteemed maestro comes out from his study with a masterpiece in his hands.

Journalist.- And he is working on...

Robert.- But I should really stop talking about this.

Journalist.- Oh please, maestro!

Robert.- Don't waste your time trying to "please maestro"⁵ me. I couldn't possibly tell you the rest. It's something completely new, the culmination of his life's work. It's something Dionysian, something for the future.

Journalist.- But, can you tell me something about the theme...?

Robert.- It's your fault that I don't meet my obligations, and besides, you don't even like literature. Enough.

Journalist.- Even though I'm a music critic, I keep up on the latest developments in literature. I know that you're working on a new book.

Robert.- Well!

Journalist.- I can send Grossman, the critic from *La Foire Littéraire*. We're friends and, what's more, he's interested in you, just mentioned you yesterday.

Robert.- This is the "coup de grâce." I give in.

Journalist.- So, the theme of this new work...?

Robert.- It's a book about love, which makes it the most difficult kind to write. In order to write it, one should never have loved, nor should one write it in search of love.

Journalist.- I was speaking about Monsieur Revel's work. The theme...

Robert.- You go first, my friend! Come back this afternoon with Grossman. I only betray for cash.

Journalist.- But I give you my word! In the mean time, what would it cost you to give me such an insignificant piece of information?

Robert.- It would cost me a good bit of trust if you don't return and I don't have much to spare. You could ruin me.

Journalist.- It's just that I have to turn this interview in to my boss at two.

Robert.- Then it's not my...

Journalist.- I promise I'll bring Jules Rigaud from the Academy, if you're interested in mummies.

⁵ "Chermaîtriser" is the verb that Usigli uses in the original.

Robert.- Rigaud? You win.

Journalist.- Ok, the theme...

Robert.- It's happiness. Human happiness, and he's an expert. His early music is like a painting, right? Now he's going to make sculptures, marble and terra-cotta everywhere. And the poses! Raised arms, prominent foreheads, legs in the air, chests in the sun, hands that move gracefully, shining teeth, floating hair, the pure lines of an eternal youth, suns that hang over meadows, the union of lights... now you've got your hands full. Go and save yourself, then come back this afternoon.

Journalist.- I'm amazed. You're so kind, sir. Amazing!

Robert.- Oh, Come back this afternoon and you'll see what I have to say about my book.

Journalist.- Right. So long, sir.

(The Journalist exits leaving Robert behind, a monument to self-satisfaction. The statue breaks the spell of its own perfection in order to light a cigarette. With his newfound inspiration, he immediately sits and begins to write. He is The Writer ("What is it that I'm writing?") A few moments later Georges Revel enters fretfully through a door that is on the unseen side of the room and walks around the piano. Advancing slowly, he shoots daggers with his glare at Robert from across the room, without ever saying a word. He takes a cigar from the box on the table, cuts it and lights, still without having said a word to Robert.)

Robert.- You have manners. The least you could do is say hello!

Georges.- Well if it's so important to you. "Hello"

Robert.- What's bothering you this morning?

Georges.- I went to bed last night with the best intentions...

Robert.- And you woke up this morning with the worst feelings.

Georges.- That's it.

Robert.- It happens. And vice versa as well.

Georges.- *(pause)*.- Does it?

Robert.- You know what? A journalist just left.

Georges.- Lucky guy. I just got here and I already want to imitate him.

Robert.- I shamelessly sold you to him. I told him about your symphony.

Georges.- I bet the whole thing was one of your literary creations. We don't talk about music. We play it.

Robert.- Thanks. And the sea?

Georges.- It's still so young. It's incredible.

Robert.- That's what celebrities do. Someone else came around to look for you while you were gone.

Georges.- Who?

Robert.- Well... someone.

Georges.- I imagine. Don't you know anything else?

Robert.- It was your wife.

Georges.- And I wasn't here! I regret it infinitely.

Robert.- You don't appear to.

Georges.- Oh God! If only we could always look how we feel...

Robert.- I think you would, undoubtedly, like to feel sorry, really feel sorry, but you can't.

Georges.- Yep, I feel bad, really, really bad.

Robert.- Well, then...

Georges.- Understand? I don't like to inconvenience others. My wife came and I wasn't here, and because of that she had to leave again.

Robert.- That's what you think.

Georges.- What?

Robert.- She's still here.

Georges.- I regret that even more.

Robert.- This time, Old man, you appear to be telling the truth.

Georges.- You get on my nerves.

Robert.- Not exactly, I observe you.

Georges.- Damn your observation! I finally thought she was far away. What does she want from me?

Robert.- I ask myself the same thing.

Georges.- You should have asked her.

Robert.- Well, I... You already know! Your marriage interests me as much as a game of chess.

Georges.- About which you know nothing.

Robert.- The things that one knows are no longer interesting.

Georges.- They are boring. Tell me. When did she arrive?

Robert.- Yesterday. Since you weren't here, she planned on leaving this afternoon.

Georges.- The only thing that I lack in life is the ability to arrive on time.

Robert.- Get out of here.

Georges.- I can't flee. Flight is a science of habit and I hate habits.

Robert.- Yeah, even the good ones.

Georges.- There aren't good habits. (*Pause.*) When you informed her of my absence, what did she say?

Robert.- She said, "Ah!"

Georges.- Oh, hell!!

Robert.- Are you laughing?

Georges.- So I won't cry. It's just an expression, I really don't know how to cry. Deep down, all of this is very serious, you know? It's a hidden feeling, like a grave illness that has been affecting us for a long time. It's something miserable and it's difficult that we woke up one day and found it with us and hid it deep within ourselves out of cowardice and an unacceptable ambition.

Robert.- Are you being sincere?

Georges.- Completely, oh, completely! (*Sitting down, his head appears very tense but his eyes move about animatedly. Meanwhile his mouth, with a cold purity, continues speaking.*) I always thought that pain was the most shameful and servile price that we, as human beings, have to pay here on earth. We both believed that. Over a long period of time I wanted to be white and insensitive like marble. And, because I wanted it, she wanted it too. We wanted to be insensitive; while we watched how men argued over pain, as if they were fighting over death, as if that was all they could have. Because, as it is with love, money, and hope, there's always someone willing to kill so as to have what someone else has, because there will always be men that have many things and others that have nothing. (*Robert listens to him incredulously. The marble face speaks, pure and precise.*) We fled from pain as one flees countries that are punished by disasters, countries of mist and silence, of rain, twilight, hunger. And, above all, to escape from suffering, we would take the next train, the next boat, and we ran a constant, stupendous and horrible race that was triumphant and desperate all at the same time. Are you listening to me?

Robert.- (*slowly*) I'm dreaming. I'm dreaming about you and about her.

Georges.- In the end we won. It was a night in Singapore when we were able to tell each other: we haven't suffered. Our marriage's secret pact was complete; since then a vague rancor has lived between us. We flee as we used to flee not long ago from the universe of pain, and for quite sometime now, we have without knowing it suffered a little bit so as not to feel the pain. Her more than me. (*Pause.*) Don't you have anything to say to me? You're right.

Robert.- I don't think you work enough. Writing, you know, can be good for you because it keeps you from thinking. It's good even for writers.

Georges.- I don't know if you're joking because of our friendship or out of fear. Your better animal instincts are telling you that suffering is abject, but your base animal instincts tell you to be scared. You're like everyone else on the inside: an enigma. And like everyone else, you don't breach the seal out of the fear that you will find too much, or too little, inside yourself. Finding too much is bad enough, but finding too little is worse.

Robert.- Maybe I'm not as intelligent as you, Georges. But I'm more human; I have a door that always stays open. It's true that thieves can enter, but air can also enter, and so can light.

Georges.- You're still right where you started.

Robert.- Who knows? The end looks similar to the beginning! It's the journey, eternal executioner that is different. Provided that you don't wish to be a child again...

Georges.- But I'm very different from when I was young. My childhood wasn't dimmed by pain.

Robert.- Then you won't be old, or complete. Life is like two mirrors, one facing the other. There's only one thing between them.

Georges.- And what is that?

Robert.- Us.

Georges.- You're boring me. Why don't we descend from this snowy peak? Life undoes thought, like sun does to ice and thought does to man. It's going to be like that as long as ideas are loftier than man himself, not very useful for those of us who think, and useless for anyone else. As thought has its origin in us, it will only really exist when it lives in new men. It's the future that is springing from us for everyone else. Thought is a strange enemy, don't you see? I ask myself sometimes, what is behind thought, what emptiness would one find if one were to conquer it.

Robert.- God.

Georges.- Or primitive animal, your theory about childhood and old age, the two mirrors, beginning and end.

Robert.- That animal resembles the soul, like the devil resembles God. As much, but as long as we think, we walk on the same terrain, the same country in which you can sense the boundaries without really touching.

Georges.- What's happening to you? You're off somewhere, you escaped from me and my problem.

Robert.- It's your fault. You forced me to wander off when you were talking. Then I strayed into a world of thought and I was saying mysterious things that were connected to you and your problem with some threads as subtle as those in life.

Georges.- Yeah, then I'd better wake you up. By comparison, you make me feel ordinary and superficial. After you, the flood. But before you, the flood as well. We said and would say all of this because we're either young or old, geniuses or idiots.

Robert.- Your denial is as old as my faith. And there is still something invisible between the two that we can fathom without the help of our eyes. The only truth is Descartes'. Regularity?

Georges.- A habit! Thanks. (*Pause.*) Writers! Once more you have trapped me in a discussion. Let's be quiet, please!

Robert.- I'm listening.

Georges.- Wait! Let's reason like men! The demigods are creation's failure. I need to speak with my wife.

Robert.- What do you want to do?

Georges.- I have no idea. I'm barely disembarking, and I don't know what terrible and unknown processes I will face; in a new country, far from my musical universe.

Here on earth... and my wife. I want to be a man like the ones in that country. I need their truth, their errors and even their suffering.

Robert.- A man who wants to suffer, cannot. Only the man that is capable of suffering really can.

Georges.- That's what men say. Then, I've had enough of myself, genius. Life is like women: one doesn't go to bed with them to sleep.

Robert.- That's what men say. You're going to become a pervert, Martian.

Georges.- Oh, I'm a good tourist. And what's more, danger is a good security blanket.

Robert.- Paradoxes!

Georges.- You occupy yourself very nicely with paradoxes.

Robert.- It's because of that.

Georges.- We're still young!

Robert.- You're not being modest. We're old youngsters, like the sea.

Georges.- Leave me alone. I'll call you. Get out of here.

Robert.- If you need me, I'll be in my room, with my wife.

Georges.- Your wife?

Robert.- My manuscript.

Georges.- What fools, always needing to laugh. Human laughter is the signal, a herald, of fear and of death. Please go away. (*Robert leaves. Georges stays a moment, deep in thought. He looks at his piano, with a look of a lover, a boss, a king or a god. Then he opens the door and screams.*) Alice! Alice!

(Alice arrives after a few seconds. How can you describe a woman from a play to women? Each actress is going to give her her own personal vision. But this woman, if she appears like anything it would be an undoubtedly authentic statue that awaits its unveiling.)

Alice (*with a rich and ever changing voice*).- What? You're here?

Georges.- As you see me. Good morning.

Alice.- Good morning, Georges. I was going to leave today.

Georges.- I know. I just got back this morning.

Alice.- Right on time.

Georges.- Yes. A bit strange, especially when you don't put too much stock on fate. When one arrives opportunely, one has the feeling of being an absolute fool, of having been directed, manipulated, and thrown like a package from a train.

Alice.- Is that how you feel?

Georges.- Yes.

Alice.- Too bad. I wanted our conversation to be serious, but beautiful, harmonious and pure. I'm leaving, Georges.

Georges.- Where are you going? It's not even two days since you arrived from your last trip. I understand you, but traveling is like anything else: one has to know how to do it.

Alice.- You didn't understand, Georges.

Georges.- One should never understand a woman, as it would mean losing her.

Alice.- Nonetheless, you lost me. I'm going to leave you.

Georges.- Ah! Where are you going, Alice?

Alice.- I don't know. (*Pause.*)

Georges.- When one leaves one's home country, it's to go to another, for better or worse. Have you found it?

Alice.- What?

Georges.- Whatever or whomever you were looking for.

Alice.- No.

Georges.- So?

Alice.- I was looking for you. You didn't know. You never wanted to know.

Georges.- What good would it do to know these things? It's like death. You need to realize it exists and only really learn to know it on the deathbed. Otherwise you'd get the wrong idea about death. And death isn't that vital but the idea of death is terrible.

Alice.- Is that what you're thinking now that I'm leaving you?

Georges.- You can stay here if you'd like.

Alice.- Staying here with you is silence. You exclude words, words the rest of us use to live by. I'd have to say, when you were speaking about death you were thinking about love. You should have told me about it.

Georges.- To what end? All you had to do is guess. But, don't worry about it; the idea of love, the very spirit of love is what we had.

(Georges smiles as from high above like somebody that has won and is rising like the sun. But she has her own shadow, her own distracted look, like that of attentive people that focus on one single idea.)

Alice.- You're lying.

Georges.- What you call a lie is what I call the truth.

Alice.- You're lying. You smiled like that one night in Singapore when I told you, "I'm suffering, Georges."

Georges.- That's not true.

Alice.- It wasn't true. You knew I wanted to suffer and your smile robbed me of my ability to suffer, the first spark of a new wish. A smile was enough, and I won't thank you for it.

Georges.- Even though you had asked for it.

Alice.- You should never give a woman exactly what she wants. I was afraid of suffering, just like when a child is afraid of the dark. When I was little, everyone around me feared and despised pain. I saw my father avoid his widowed friends, his orphaned friends and his failed friends. One day my mother hurt my wrist when she pulled me as we hurried past a dirty woman that was crying in the street. Everything was done in a rush in my house, even death: suffering was put to asleep and was disguised like a rotten tooth. Then, you came and said, "Pain is inhuman, pain is bad and pain is dirty." And, after fear, curiosity woke up inside me. I am curious about pain the way a sterile woman is curious about pregnancy.

Georges.- You wanted it that way.

Alice.- Oh! It's as if I had forced you to promise to respect me in a secret tryst. I should have asked you for that, but you didn't have to do it. Now that I'm distancing myself from you, I feel like I beginning to live for the first time.

Georges.- There is nothing about you that isn't mine.

Alice.- You, male chauvinist!

Georges.- I gave you what you're imagining now, what tormented you during your vacation nights, just like that marvelous laughter you enjoyed in the old days, all that came from me. I gave you everything based on an ideal that I had perfected in my head, something that I refined with my own sensitivity. You followed me thinking that you were guiding me and you were so egotistical as to believe that everything came from you, and that I was unaware of it. But it was me that made you what you are! It's just that, as a woman, you resolved the elements of life that I studied as an artist. You're the one that couldn't understand, Alice.

Alice.- Is it my fault? When it comes to love there is only one person that loves unconditionally. All the other one has to do is simply understand. And, of the two of us, you were the person that understood.

Georges.- Maybe. So what.

Alice.- What? I live like a cripple, I feel incomplete, failed and poor. We flee from pain, and it feels like we don't have our own shadow. I have seen love in others and it is their pain that seduces them, it is their suffering that attracts them to each other; their own unconditional submission to each other is what rules their life. And I want to be like everyone else. Let me go, Georges!

Georges.- I'm not keeping you. You're not going to go far. It's exhilarating to observe how every generation of men chooses and prepares their type of women, fat or skinny, spiritual or stupid. It's exciting to see how those men construct the life of the women that surround them, how they guide those inferior beings through their thoughts and actions.

Alice.- You don't love me.

Georges.- In our love relationship, I understood you. If you weren't here, would I love you? I walk slowly through an opaque world, without ever considering if it's day or night. Go away.

Alice.- You don't love me.

Georges.- You would say the same if I asked you to stay. You're the same thing for me that I am for you, the only key to this huge door. I'm letting you go to see if I suffer as much as other men when a woman leaves them.

Alice.- You don't love me.

Georges.- It's just that there's a condition: you would never be able to return. There's no turning around.

Alice.- And if you look for me later?

Georges.- I won't look for you.

Alice.- Why would you say that if you know you'll look for me?

Georges.- Woman! I want to suffer. Me, too. I want to know what pain is, or if it exists. It's a journey like any other, except with the goal of discovering something instead of merely imagining it.

Alice.- Good bye, Georges.

Georges.- Good bye, Alice.

Alice.- Are you suffering?

Georges.- No, not yet. You?

Alice.- Good bye.

(Alice leaves, her veil is partly covering her face. But she drags it and it still fits. He feverishly lights a cigarette with the appearance of a player enjoying a perfect game. He shouts,)

Georges.- Robert! Robert!

(Robert arrives. Was he nearby or far away? One never knows with friends.)

Robert.- What do you want?

Georges.- Go outside to the terrace. There.

Robert (he obeys and opens the visible portion of the terrace door that is supposed to be in the middle of the wall).- I should warn you that I have a lot of work to do. My characters have just gone their separate ways, and I still don't know why. It's weird the way these two fools just slip away from our hands without warning. In any case, if you want me to be honest, I feared this. They loved each other too much.

Georges.- Too much is just as bad as too little. What do you see in the street?

Robert.- Wait. That coat... Your wife! No one walks like her, um...

Georges.- Come on! What's she doing?

Robert.- She is flagging a taxi and she's getting on. Nope, she's getting off, she's walking away. She has a marvelous walk. She turned around at the corner...

Georges.- Is she alone?

Robert.- She's alone.

Georges.- That's it, thanks.

CURTAIN

(It wavers a moment. Why? It descends, as if against its will.)

SCENE TWO

(A drawing room. There the high society has found the ideal place to tell jokes, flirt and have fun. Two reddish brocade covered curtains fall vertically in the foreground and two more just behind them. These last two give way

to a panoramic window that goes from the ceiling to the floor and which, probably, lead onto a terrace. This window is covered by light cream-colored curtains. In front of the window there is a black pedestal with a large statue of a naked woman. In between the two sets of curtains and in front of a sofa there are two armchairs. In front of these, to the right there is a low square table with a tea set; to the left there is a similar low round table. All of the modern furniture is red. The visitors will enter indifferently from the left and from the right of the window, while the curtains rise. In between these curtains one can speak of everything. Two groups of men and women are there, chatting. The lady of the house, Madame D, honors her enthusiastic audience to the left while the group assembled to the right hang on Madame D's every word.)

Madame A.- And, my esteemed friend?

Madame B.- And nothing, dear. You can obviously tell that the husband stayed.

Madame A.- But it was the wife that stayed.

Madame B.- Basically, it was the two of them.

Madame A.- I would never have pardoned my husband.

Madame B.- One always says that, dear. You're still very naïve about marriage, you're in first grade when it comes to that.

Madame A.- But, in my opinion, it's horrible and humiliating.

Madame B.- You can express your opinion, child, once you've been married for two years.

Madame A.- Don't you have anything to say, Monsieur T?

Monsieur T.- I'm listening to you with a smile, or better yet, I'm smiling without listening to you.

Madame B.- But what's your opinion?

Madame C.- Doesn't it seem incredible to you, sir?

Monsieur T.- To tell the truth, madam, I share the opinion of these ladies. Adultery is the test of marriage, the true final test of a long race. One can believe in a husband or wife's fidelity after adultery but not before. Before, you always expect that adultery will appear. In this case, as with many others, the act isn't what's terrible, but its absence is, because it could always happen.

Madame C.- But, that's inconceivable, sir!

Monsieur T.- Unfortunately, the world is inconceivable, madam! Why ask women more than they can give? Just like capitalists they give what they can.

Madame A.- Do you pretend to love women?

Monsieur T.- I can't not love them. All of my failed rebellions have made me love them in my own way.

Madame B.- You're a schism, dear friend.

Monsieur T.- I have firm ideas, dear lady, and I create my ideas so that the facts of life match them. That's why I think that Job's disgrace is the symbol of a man without a wife.

Madame A.- That's flattering and biblical.

Monsieur T.- But I also believe that Job's patience is symbolic of a man with a wife.

Madame B.- That's biblical and impertinent.

Madame C.- But those ideas are atrocious. In my opinion, you're repugnant, sir. Can I tell you that? Repugnant! I receive guests in my house the second and last Tuesdays of the month.

Monsieur T.- I'm honored by your invitation, madam. A young marriage is exactly like a young man: delightful to help develop.

Madame B (*under her breath*).- You could say that he has all of stupidity's charm.

Monsieur T (*in the same manner*).- I would never dare, my dear friend.

Madame B (*in the same manner*).- You did dare. My husband and I were so stupid!

Monsieur T.- Charming! Charming! You were charming!

Madame C (*in the same manner, to Madame A*).- In my opinion, this gentleman is very interesting.

Madame A.- I don't advise it, child. He was too partial last spring. Now I think he'll be very appropriate for fall; but in any case it's better to let summer pass.

Madame B.- To get back to what we were saying . . . , in truth, he's a bit rigid. You have to admit that they are quite a couple. To see people, and to do so as if for a party!

Monsieur T.- It must be the fashion, without a doubt, and it's so new: an infidelity party⁶.

(Madame D has just guessed what was being said on this side; she comes over to her guests. One should not be surprised by her clairvoyance. Monsieur D had said to her at lunch: Oh what they will say. She's not confused by him, or by anybody, she's a woman that insists on being understood. She had responded to her husband at lunch: It's better to talk about it. Until now, it has not been a concern of ours.)

Monsieur T (*the call to order*).- And the trip, my dear madame?

Madame D.- Everything was perfect, dear friend. A real honeymoon!

Monsieur T.- If one were wise, one would always do the same. In my opinion, honeymoons are premature. They should be the reward for a long and successful marriage, but instead they are usually rewarded by a rotten marriage.

Madame A.- How spiritual and awful of you!

Madame B.- He's spiritual enough.

Madame D.- Awful will do. There isn't a single man that resists that epithet.

Monsieur T.- We're sincere. Women, on the contrary, do not surrender until you proclaim that they are good.⁷

(A Servant, raising the curtain, announces.-)

Servant.- Madame Revel.

(Alice enters. She's wearing a gray-blue dress that is both sporty and suggestive. She's still covered and virginal like the dawn. She doesn't become opaque while automatically going through the movements necessary in social life.)

Madame D.- Well then, you've come back, Madame? How wonderful!

⁶ "cocuage-party" in the original.

⁷ This may be a pun. The word "bonnes" in the original French can be either "good" or "servant".

Alice.- Thank you.

Madame D.- When did you return?

Alice.- About a week ago, dear.

Madame D.- I'm not going to introduce you. Everyone knows and loves you.

Alice.- You're so kind, Madame.

Madame D.- And your darling husband? He doesn't show himself very often.

Monsieur.- He works a lot. Is everything ok, Madame?

Alice.- Excellent, thanks.

Madame A.- His last concert was unforgettable. I have all of his music at home, all of his records! And how he plays, my dear!

Madame D.- A cup of tea, Madame Revel? And how he directs! And composes!

Alice.- Thank you very much.

Madame D.- You're probably madly in love with him. How many sugar cubes?

Alice.- Madly! Two please, thanks.

Monsieur T.- Madly in love? Oh, this need for adjectives and adverbs! I would gladly do away with them.

(At this time an unassuming gentleman, a Grammarian who was seated on the other side of the room, comes over. He has the aspect that is fitting to his sex. Or shall we say gender?)

The Grammarian.- You're right, monsieur. If everyone did the same thing, language would be saved.

Monsieur T.- Or it would save itself. But I'm not speaking about language. I'm speaking about morality. To love madly! Doesn't this seem to be a dangerous redundancy? *(The women laugh.)*

The Grammarian *(haughtily)*.- During the rare times that men are right, they rarely question it. Language is lost.

Monsieur T.- But morality is saved.

Madame A *(delicately)*.- If that's the correct way to say it!

(The women are quite amused by Alice's jewelry and general appearance. And they find it hard to hide their enthusiasm.)

Madame H.- Look at the suit that Alice Revel is wearing. It's beginning to look like we're in New York.

Monsieur H *(the only husband who dares to appear in society with his wife)*.- I like it.

Madame J.- Your wife's right, we have our own style.

Monsieur R *(while moving to Madame H's side to be poetic. Everyone knows what that means)*.- These women are completely right. Fashion is women.

Monsieur H.- I heard the same thing yesterday, said differently, from one of your colleague's mouths, sir. The poet X, who, to his friends' astonishment, is getting married, said, "Does anybody doubt it? Women are fashion!"

Madame J.- But her suit isn't the problem, my dear. It's what she does! She travels alone like in the movies. Whatever it is, it isn't fashionable at all!

Madame H.- I feel sorry for her husband. Imagine, deceiving such a renowned man!

Madame J.- Is she cheating on him?

Madame H.- Look. How could she not?

Monsieur H *(could anyone say it more honestly?)*.- It's effectively the sad privilege of famous men. Celebrity has its own dangers.

Madame J *(why?)*.- But who on earth is safe from danger, my esteemed friend?

Madame H *(why?)*.- They say that God doesn't forget his creatures. How's your husband dear?

Monsieur H *(still opportune)*.- Yes, it's true. Isn't it? I saw him yesterday at the club.

Madame J *(attack is its own reward)*.- Do you realize what splendid health our husbands have, my dear?

Monsieur H.- We are effectively the only ones in our generation.

Madame H.- Wouldn't this be at the expense of our health, honey? Would you like to sit down here, darling? *(To Alice, who, bored, moves over a bit closer. Monsieur T is at her heels.)*

Alice.- Thanks a lot.

Madame J.- I'm not running away from you, madam, but I have to go home. Good night.

Madame D.- What!?! You're leaving?

Madame J.- Yes, you know today's the day we eat at my in-laws' house.

(The two women part company.)

Madame H.- One would have to believe, they are such charming parents! She never fails to see them.

Monsieur H *(to Alice)*.- You're wearing a lovely suit, Madame.

Monsieur T.- I had just said that to her. There are many women who dress to fit-in in a salon, or to match a precious stone or a man, but apart from this, they aren't dressed, they carry clothes. You, madam, dress for yourself.

Madame H *(stiff, to Monsieur R)*.- Don't you have anything to say?

Monsieur R *(what to do?)*.- I agree with you, dear. Madame Revel looks like a dream, like a cloud.

Madame H.- Always a poet!

Monsieur T.- As for the rest of it, I think this style, classic or ultra-modern, of matching makeup with dress color is delightful. The fact of the matter is that we men are such ingrates. Is there anything that women won't do for us?

Madame H.- For themselves, you meant to say.

Monsieur T.- For us, for us! But rarely do we have the courage to recognize it.

Madame H.- What modesty!

Monsieur T.- Can you tell me, ladies, what is modesty? I believe that you're lost when you believe in the selfishness of the sexes. You should leave women in two circumstances: when they love themselves too much to love us, and when they love us too much to love themselves.

(On the other side of the room)

Madame A *(to Madame C)*.- Don't worry, darling. This Monsieur T, by following Madame Revel, has shown us what he is capable of. His is a demonstration of well-reasoned infidelity.

Madame C (*drinking milk*).- Do you really think so? In that case, is he interested in me?

Madame A.- Oh! I'm not very observant. But Madame B will be able to tell you.

Madame B.- Me? Monsieur T goes from one topic to the next, that's all. As far as I'm concerned, Madame Revel is untouchable.

Madame A.- You think so?

Madame C (*naively entering the gossip circle*).- Many have spoken of a novelist, a friend of her husband.

Madame B.- Yes, I know who you're talking about, but you're wrong.

Madame A.- You're so kind to defend her.

Madame B.- It's not her I'm defending. It's him. This novelist is sweetly bound to a friend of mine. And what's more, there's nothing in his books about this and you all know how they are. They look, even in love, for a slice of life.

Madame A.- Oh! I lack the experience. But his last book, dear, was about an impossible love.

Madame B (*unfortunately on cue*).- The literati make actual love seem impossible.

Madame C.- Bad luck for Alice, then.

Madame B (*even more to the point*).- I wasn't speaking about her. She's cold; we already knew that, she's rejected even the best that were in love with her this season.

Madame A.- She's a good soul that's looking for the safety of love's security box.

Madame C.- Do you like her dress?

Madame A.- Not at all. It's too straight, and it gives you the wrong impression.⁸

Madame B.- Even worse, darling, it smells like 5 o'clock tea in some cheap hotel. What do you think, sir? (*To The Grammarian.*)

The Grammarian.- If the human body is the noun, Madame, the clothes that you wear are like adjectives and adverbs. There's nothing more dangerous than when you wear them carelessly. But there are also superlative

⁸ The original in French reads.- "[...] et sent trop le pont." Literally, the dress smells like a bridge, according to Madame A, because prostitutes conduct their business on the local bridges.

dresses. For me, the lady, of whom you all are speaking, is very well described by her adjectives. But evidently, not by you all.

Madame B (*disconcerted*).- It's true that men know nothing about fashion. (*Madame D moves closer. To her surprise nobody is talking about her anymore. In her absence only general topics have been covered.*) You're my witness, darling.

Madame D.- To what?

Madame A.- To Alice Revel's dress.

Madame D.- Oh no! What do you want? There's a limit! She's very nice, attractive, truly pretty, but she dresses like a typist in an American movie.

(*The Servant reappears to announce:*)

The Servant.- Monsieur Denris, Monsieur G.

(*Monsieur G, a mediocre composer, is a frequent visitor in the house. He's the one that sits down at the piano to remind visitors who don't want to leave that they have obligations in other places. On the contrary, Robert only comes sometimes and is a very friendly surprise.*)

Madame D (*to Robert*).- We haven't seen you in ages, sir. (*A little less friendly to Monsieur G.*) Is everything well with you, dear friend? (*To Robert.*) Haven't seen you since the inauguration, remember? You were in fine form, simply terrible; you didn't miss one! Do you know everyone?

Robert (*confused*).- Certainly, Madame, thank you very much. (*He spots Alice and starts towards her, but...*)

Madame B.- Have you received your invitation, Monsieur Denris? (*He kisses her hand.*)

Robert.- Yes, thank you very much.

Madame B.- You're not going to leave us, are you? We were talking about you just a little while ago, you know? About your latest book.

Madame A (*the pinnacle occasion*).- There's a very moving sincerity in the story of the impossible love that you painted with such lively colors.

Robert (*without malice*).- It's a question of interpretation, madam. Deep down in every book there is pure matter, a type of sandy layer from which the colors that change the surface originate, but which nobody but

the author can see at the moment of creation. We will always be sincere in literature as long as we don't try to preach.

Madame B (*who is a fan of slippery ground*).- Maybe that's why we said that behind that impossible love there was a realized love.

Robert (*looking at Alice*).- Every love is in itself an accomplishment, darling. If you'll excuse me, I'm going to say hello to the others.

Madame A.- I'm leaving.

Madame D.- Already, dear?

Madame A.- I have three more obligations to attend to and I'm in a hurry. It's too bad that there are only seven days in a week because they're all packed. Monsieur Denris, it was a pleasure. Darling, child... (*She leaves.*)

Madame C (*without malice*).- She's so lively, and never shies from conversation.

Madame B.- That's right. (*She looks at Robert reproachfully.*) She excels at choosing the right subject from all those that are presented to her.

Robert.- The beautiful people offer an inexhaustible supply.

Madame C (*looking at her watch*).- Look at the time, my goodness! My poor husband must be so worried.

Madame B (*through her teeth to Robert*).- It's just that time.

Madame D (*returning to Madame C*).- Are you leaving too? This is quite a stampede.

(*Courtesy, smiles. Madame C leaves, accompanied by the lady of the house.*)

Madame B (*taking advantage of the conversation*).- I waited two days in vain for you. Don't you have something to say to me?

Robert (*pitiless and in a hurry to join Alice on the other side of the room*).- I'm sorry? Ah, yes! If I'd had something to tell you, darling, I would have sent a card.

Madame B.- Again!

(*Finally he frees himself. Madame D joins Madame B and they chat, but their conversation isn't important to us. During this time Robert distributes his salutations and looks for a moment alone with Alice. They're still speaking of fashion.*)

Alice.- I think that all anyone can say about our dresses is nothing more than literature. Why speak about dresses? It's enough that they are made well and worn well, nothing else is important.

Monsieur T.- But, precisely, precisely, madam! You have to talk about it because we once again find ourselves suffocating in a stifling democracy. You have to talk with women all over the world about dresses that are made well and worn well, just like you have to talk to them about heroes and artists: not so that people will think that they, too, can do a great thing, but to show them that they cannot.

Monsieur H.- That's true, very true.

Madame H.- Monsieur Denris recently published a delightful article about fashion.

Monsieur R.- Quite the paradox.

Alice.- Yes, it's true; for him, fashion is the oldest thing on earth.

Robert.- Not exactly, but the gist was that it's the world's first novelty.

Monsieur H.- People liked it, didn't they, huh?

The Grammarian.- You could say that they did, sir.

Monsieur R.- Oh, how words hurt us sometimes, with nearly the same brutality as deeds.

The Grammarian.- Like right now. You are under attack.

Monsieur R.- That's right, you're never safe, not even in your own castle.

(Acting sillier by the minute they begin to enjoy this game like children. Robert takes advantage of the situation to pull Alice aside.)

Robert.- I ended up guessing that I'd find you here. You gave me a few moments of concern, and worry!

Alice.- What are you afraid of? I'm not going to kill myself.

Robert.- Look Alice, you have to quit playing games. You and Georges take too many risks. I told him the same thing yesterday.

Alice *(looking at the point of her nose, like a child).*- Georges has been following me everywhere for the last two days. It was funny! Tonight he lost track of me, and I could see from afar that he was disconcerted and at a loss. He had a very serious expression on his face.

Robert.- I love your youthful spirit but sometimes I'd like to see you act like a more mature person.- him too.⁹

Alice.- There's a woman there that's watching us too closely. Is it because she loves you or hates me?

Robert.- Basically, you don't want me to talk to you about this. I know, but I don't get it, I'm only the tourist who looks at your feelings out of curiosity.

Alice.- No, Robert. You're a great friend, the kind of friend whose friendship is a little scary.

Madame D (*intervening*).- We were talking about your new book yesterday, Monsieur Denris. You have no idea how impatient I am to read it.

Robert.- Madam, I would rather you were patient, instead.

Madame B (*moving closer*).- Oh how vain! Everyone is saying such wonderful things about the book.

Robert (*determined to overwhelm these women with more literature*).- Well, you don't have to believe what they write in the papers, madam. They speak about books before they even appear and then they ignore them once they're released. Critics talk about soon-to-be published books as if they were diseases that have to be eradicated the moment they appear: they are there ready to warn us against them.

Madame B.- This doesn't keep your heroines from being the most beautiful women in the world.

Robert.- In what world? They're no more than mirrors, madam, mirrors.

(Great success seems inevitable for Robert. But at this moment...)

The Servant (*announces*).- Monsieur Revel.

(And everyone rushes to see Georges who comes in, very much himself.)

Madame D.- Oh, maestro, my dear, what a pleasant surprise! And your wife that doesn't tell me anything!

⁹ In French "lui aussi". The phrase is ambiguous. It could mean that Robert wants to see Georges and Alice act as more mature persons, or that Robert and Georges would both like to see Alice when she is older.

Georges.- Precisely, madam, if she had said anything you wouldn't have been surprised! I encouraged her to maintain absolute silence. How are you?

Madame D (*veiled*).- Oh, I could be better. I listen to your records, since we don't hear enough of you in concert. Oh, Monsieur G.! Do you know the maestro?

Monsieur G.- From afar, madam. From afar, as one has to know the stars.

Madame D.- Monsieur G. is soon to give us a great opera. Did you know that?

Georges (*deafening*).- You don't deserve it.

Monsieur G.- Precisely, I was going to play a piece. Your opinion would be very valuable to me, my esteemed colleague.

Georges.- You have to trust in the power of publicity! Undoubtedly they've mentioned it in a magazine that I grow cabbage.

Monsieur G (*stupefied, but still incredulous, poor guy*).- Do you like it?

Madame D (*playing the hostess*).- And Madame H., do you know her sir? Monsieur H., Monsieur R... I didn't introduce you to Monsieur Denis, you already know him...

Georges (*with a hint of humor, but without laughing*).- One never knows one's friends too well, dear Madame.

Madame D.- You're a charmer!

Robert.- Ah, you in society, otherwise known as "all for charm"!

Georges.- Are you ok?

Madame D.- There he is! Do you know his wife, sir?

Georges.- Not very well, Madame, not very well!

Monsieur R (*to The Grammarian*).- He has a novelist's soul.

The Grammarian.- But he's not a novelist! If musicians start to write as well, where will it end?

Monsieur R.- Like a novelist who can't write novels.

Monsieur H.- But he's a great musician.

Monsieur R.- Yes, you can recognize his signature, like a fake Corot.

Monsieur G (*still frustrated*).- Very subtle! Oh! Maurice said it best when speaking about Georges, "The only similarity between us is the difference of a letter in our names."

Monsieur H.- Maurice?

Monsieur G.- Yes, Maurice Ravel!

Madame D (*still in ecstasy.- she was born to be an opera fan*).- *La Critique Musicale* published an impressive interview, monsieur.

Georges.- In effect, madam, it was an impressive interview. Especially in view of the fact that the reporter never even saw me.

Madame D.- But is it true, what he said, about your masterpiece...?

Georges.- Not entirely, madam.

Madame G (*on the verge of retaliation*).- It isn't a masterpiece?

Georges.- It's THE masterpiece my esteemed... colleague. Isn't it true?

Madame D.- How many sugar cubes, maestro?

Georges.- Thank you but I never take sugar cubes. I learned to drink tea in the Orient, madam, and therefore...

Monsieur H (*from the bottom of his heart*).- It's true that they live in terrible misery there in the Orient... (*To his wife*.) What do you want?

Madame H (*he pinched her. She pinches him in return with the nicest possible discretion*).- What time is it?

Monsieur H.- It's 6.-30

Madame H. (*under her breath with an enchanting smile on her lips*).- Without me you'd never know what time it was when you said such silly things.

Monsieur T (*to Georges*).- We were speaking about your concerts in New York, right?

Georges.- You can say that, my friend. The American public is like the Russians, in musical metaphysics. I don't concern myself with that because I like mathematics. So they aren't comfortable with me.

Monsieur T.- But the Russians...

Georges.- Yes, they do have a few good things, but that's all.

Monsieur R (*to The Grammarian*).- Listen to him talk about the Russians. How presumptuous!

The Grammarian.- I know what he means, Russian grammar is very complicated, and the alphabet, even in it's abridged form...

(*Not understanding what is going on the others hide behind the women's laughter.*)

Madame D.- How cynical of you, dear sir! You don't even respect music!

Monsieur T.- It's the responsibility of a cynic not to respect anything, except cynicism. Ask musicians if they respect anything other than their music.

Georges.- In art as in anything else, it is absolutely essential to respect or to own.

Monsieur G (*to Monsieur R*).- There he goes, spouting beautiful phrases.

Madame H.- Speaking of music, did you know that the princess has returned?

Madame D.- Her violinist too?

Madame H.- Her violinist too. The fidelity of false marriages is incredible.

Monsieur T.- The princess and her violinist? But they don't have a false marriage!

Monsieur H.- Are they married?

Monsieur T.- No, but there's a treatment for everything. After 20 years, a false marriage is predictable, and for the time being they are something of a married couple as seen from behind.

The Grammarian.- That's spiritual!

(Georges approaches Alice, wishing to speak to her but without showing it. He approaches her as he would any beautiful woman.)

Georges.- You're ok, then?

Alice.- You already knew that, my shadow. Aren't you going to deny that you've been following me?

Georges.- It's my custom to deny everything. Every once in a while, while walking down a street, I'd listen to a record player or an anonymous musician play one of my compositions. I would listen carefully identifying the mistakes, disagreeing perhaps, with the interpretation, but always confident that my work can take care of itself.

Alice.- That's very interesting.

Georges (*seriously*).- Thank you. Yes, it is. So I followed you, like my music. You wavered, made mistakes, but ultimately you redeemed yourself; it's because of what I've made of you, because you are my creation.

Alice.- Robert has been very friendly these days.

Georges.- I know. I didn't realize the extent to which he was my friend.

Alice.- If you feel forced to be ingenious because you're in somebody's drawing room... (*To Robert.*) What time is the exhibition, Robert?

(Robert can't hear her, because he's trapped in Madame B.'s coils.)

Georges.- Leave him be. He's apologizing to his lover because he didn't attend to her for two days.

Alice.- Not a nice thing to do.

Madame D.- Ah, my dear sir, I'd like it if you'd finally sign your portrait, for my music room.

Georges.- It'd be a pleasure, Madame.

Madame D.- You're so kind; I'll bring it to you.

Monsieur G (To Monsieur R).- He acts like a movie star. He stops to sign autographs, even in the street.

Madame H.- Every great man is a diva.

Monsieur T.- A celebrity; let's call him by his proper name.

Robert (to Madame B).- But I assure you...

Madame B (smiling at everyone).- You're exposing me to my friends' mockery. That's all they talk about.

Robert.- But Madame Revel is above suspicion, darling.

Madame B.- So, some day she's going to change that, people change. What an ingrate you are!

Robert.- Not at all. I'm still thanking you.

Madame B.- That's not what I want.

Robert.- Fine, then I'm not.

(They part a little way towards the back.)

Madame H (to Monsieur R).- Here we have a breakup for everyone to see and all because of a clever wife. Poor Madame B!

Monsieur T.- We must fear honest women!

Madame H.- Monsieur, you're terrible!

Monsieur T.- It's honest women who say that, Madame.

(She straightens up.)

Madame D.- Here, maestro. *(While he signs her portrait, she chats and chats and chats.)* My husband and I want to throw a party. We will only play

your music, dear maestro. You'll come, won't you madam? Ah, dear maestro! You have a charming wife! (*She takes the portrait back and shows it to the half courteous and half ironic smiles of her guests.*)

Georges (to Alice).- So, are you going to travel?

Alice.- Yes

Georges.- Where?

Alice.- Where men are.

Georges.- I assure you, it's not going to be much fun. We're deceitful creatures, the worst kind. I'm talking about our gender.

Alice.- But you have to go somewhere. That's why I'm going with men.

Georges.- It's possible that you might not return.

Alice.- It doesn't matter to me. (*He looks at her curiously. She looks at her wristwatch.*) It's really late! I have a thousand things to do.

Georges.- I'll come with you.

Alice.- No, thanks. What time is the exhibition, Robert?

Robert.- It's time. I'll go with you.

Alice (looking at Georges).- No, thanks. I'm looking for adventure, something unexpected, unknown. Madame, Monsieur, Madame, Monsieur...

(She distributes smiles and leaves accompanied by Madame D.)

Monsieur T (suddenly melancholy).- She is charming.

Georges (with a smile).- Charming.

Monsieur T (to Monsieur R).- I had forgotten about the husband.

CURTAIN

SCENE THREE

(A rundown discotheque. We can't see any more than a corner, the rest isn't important to us. It's the extreme corner of a large hall, decorated with colors that are more dull than lively, applied with baroque intention rather modern. Blues, yellows, reds and grays are very much in evidence. Our perspective only allows us to see two tables: the one on the right is empty. Three young

students from the Conservatory are sitting at the one near the corner. From time to time a couple of dancers appear for a few moments. A continuous stream of jazz can be heard. It can be heard from far, without interfering with the conversation, and allowing the audience to suppose that the band is playing in the opposite corner, a good distance from the students. The young men are wearing ordinary, dark suits, but are not dressed up to the high standards of social etiquette. This allows us to assume that the discotheque's dress code is pretty lenient. But in the end, we have to remember what they say: happiness doesn't live in palaces.)

Student 1.- I am convinced that no one sufficiently understands jazz.

Student 2.- Is there anything to understand? You might as well have said that no one sufficiently understands women.

Student 3.- It's obvious that there's nothing to understand about women or jazz.

Student 2.- Let me finish my sentence. You have an obsession with underlining everything that someone else is saying!

Student 3.- I complete what you're saying.

Student 2.- Thanks, but I'd rather you didn't. Especially you! Jazz is meaningless, that's all there's to it.

Student 1.- That's what you say.

Student 2.- Prove the contrary.

Student 1.- I don't think you have the ear for these things, but I suggest that you to listen to Gershwin.

Student 2.- Listen, I'm no country hick. I'm from the city! Your Gershwin with his use of horns... It's as if he tried to capture the essence of domestic life by using pots and pans! It's like...

Student 3.- It's like there wasn't some kind of choice.

Student 2.- Ah! I don't know what I'd do without you! I could even speak to myself!

Student 1.- Remember this: jazz forms new feelings with old sensations that renew and rejuvenate. They have a melancholy...

Student 2.- Ah! How rigid! The melancholy horns...

Student 3.- It's like...

Student 2.- Shut up before I smack you! When it comes to you, it's like one was talking with someone else, old man.

Student 1.- But it's perfect, boys, perfect. Jazz is melancholy because black people are a weak race dominated by white people. And that's where, as one would say, lies the embryo, the prologue to other forms of western decadence. So, we like jazz because it makes us suffer touching our emotions, transporting us to a new level of beauty and physical sadness, and reminding us that sexuality is humanity's only refuge.

Student 2.- You're not a musician, you're a demagogue. You don't understand the Germans or the Russians... Listen. You may be an editor, a professor, whatever you want, but a creative artist you are not.

Student 3.- Better yet, you should write novels.

Student 2.- Yes, I couldn't have said it better myself. Thanks!

Student 1.- You guys don't understand me. My dreams...

Student 2.- Oh no! You've gone crazy, and that's your problem; never mind what comes after. But enough arguing!

Student 3.- You're nervous.

Student 2.- And there's a reason. There's a woman that told me, "See you at 10, dear!"

Student 1.- That's very friendly.

Student 2.- But now it's 12 and she still hasn't arrived.

Student 1.- At this rate you're going to be playing Debussy in about 50 years, and then some of the Russians. You don't spend enough time thinking about your music. If you think that women will bring you music...

Student 2.- Enough!

Student 3.- It's true that one feels humiliated when a woman stands you up. I remember one day...

Student 2.- You could talk about other things; you too. Deep down I couldn't care less, she can come or she can stay where she is, I don't care. Waiter!

Waiter.- Sir?

Student 2.- I'm expecting a lady, could you please tell her to come here directly? (*To Student 3*) It's to keep form, you know.

Waiter.- I don't know if you're keeping form. But to keep form, that's the twentieth time that you've said it.

Student 3.- Ha! Finally, we're seeing you for what you are!

Student 1.- If you could bring us more whiskey! Waiter! It's my turn, isn't it?

Student 2.- They say that there's nothing like getting drunk by small sips. I'd like to prove that. But... (*He looks at his watch.*)

Student 3.- These discos can be so sad. Don't you think? Do you see that girl dancing over there?

Student 2.- Yes, what's the matter with her?

Student 3.- Nothing's the matter with her. Look at her, she's really having a good time, she's had a lot to drink.

Student 2.- And what else is bothering you?

Student 3.- Nothing, I'm just watching her. She reminds me of a girl that my family wanted me to marry back home. I think I made a mistake.

Student 2.- You can enjoy this one while you wait. Maybe she's the same girl. Aren't you also from the countryside? Don't forget that moralists delude themselves into believing that honest girls are meant to fail at sinning so that they can replace those bad girls who are successful sinners.

Student 3.- You're mad. You can't handle suffering!

Student 2.- If only it was suffering, all of humanity would live with that. But you forget that there's one important detail, a very unpleasant, frustrating detail; two thirds of the world's population die from that.

(While they tell jokes and sip whiskey Student 1 drinks in silence, his eyes fixed upon the invisible dancers as in a dream. His eyes are those of a child who has seen everything with fresh and keen interest. They are sharp and restless at the same time.)

Student 1.- Do you guys want to leave after this drink? I'm bored. Anyway, I have to get ready for my classes.

Student 3.- I do. He's going to stay.

Student 2.- Who? Me? To do what? I'm not waiting for anyone, you guys know that. If you think that I let women lead me by the nose! *(To Student 1.)* Some come, others don't, that's it. I would have more to regret if this one came!

Student 1.- We already know your philosophy.

Student 2.- But it's true! We all know that women are never meant to fit; they're either too thin or too wide. If they don't love you – too wide – it's hard. If they adore you – too thin – then it's worse. *(To the passing Waiter.)* Please don't forget!

Student 3.- Enough! If a lady asks for monsieur you can tell her that he already left.

Student 2.- No way.

Student 3.- Ah, this stings, eh?

Student 2.- You're an idiot!

Student 3.- You know what? I'm not made for these city women. Once my studies are finished, a nice country girl, friendly...

Student 1.- Yep, as a musician you're going to yield plentiful crops and country stews...

Student 3.- You are always so clever, especially when you're pulling my leg. The harvest would be beautiful music.

Student 1.- All of you let women lead you by the nose; you can't function without a straight jacket in your lives and in your art. Pure, unfettered art is a world you'll never know. As for me...

Student 2.- Tell that to someone else. We know about your abstinence! You want an ideal, the ideal woman, the whip multiplied by ten, the perfect cage. You're monstrous, like all idealists.

Student 1.- Mediocrity, the goddess with 100 tails.

Student 3.- This place is so sad! Look at those faces...

Student 2.- One doesn't come here to be happy, buddy.

Student 3.- To do what, then?

Student 2.- To play the fool. Because here we are nothing but naked fools. We may think that in other places we can pass for smart people, but all we are there are nothing more than fully dressed fools.

Student 1.- If you could pay more attention to the effect that jazz music has on the people around you, instead of waiting for some woman or dreaming of life in the country, you'd speak less nonsense.

Student 2.- Ah, leave us alone. The next time do me the favor of checking your intelligence at the door. There's no place for it here.

Student 1.- You don't like your work. The same thing happens to me as to all caricaturists: they can't see a face without thinking about the caricature they would make of it. I put everything to music.

Student 2.- Except the creditors, yes. But maybe they don't deserve it.

Student 1.- You animal.

Student 3 (to Student 1).- I think you're right. Jazz is melancholy.

Student 1.- Jazz is sad like the flesh. Let's go.

Student 3.- Let's go!

Student 2.- Frankly, I...

Student 1.- You're going to stay, you hear?. You are politeness itself, we already know that. It would look bad if she didn't find you here! So you're going to keep on spending money, drinking and you're not going to make it to class tomorrow. And all for a woman that... Look at that woman!

Student 3.- She's smart looking, eh?!

Student 2.- Pfffff! You don't see that every day!

(Alice appears. She's wearing a very simple white dress. Her head is uncovered and she isn't wearing anything except a moonstone broach that holds a short gold and gray cape on her shoulders. Her eyes are smart and searching. She realizes that she's produced a singular effect in the place and the stares tickle her insolently, but she's going to discover the stings later. She stops for a moment. Her eyes, looking around at the cubist lamps, finally come to rest on an empty table. She starts walking towards the table but Student 2 steps into her path.)

Student 2.- Madame!

(Blocked, she looks at him. Student 1 and Student 3 also approach her.)

Student 1 (to Student 2).- What are you doing?

Student 2 (the gloves).- Would you do us the honor of sitting at our table?

Student 3.- Here, Madame...

(They almost drag her over. Surprised, she ends up seated between the two of them while Student 1 stands in front of her, illuminating her with his large eyes, without saying a word.)

Student 2.- We were waiting for you! I mean, I was, these two were going to leave.

Student 3.- He means that...

Student 2.- The house is mesmerized, Madame!

Student 3.- This is a great place, isn't it?

Student 2.- And you are so beautiful! I wonder if you are even able to look in the mirror coldly, without shouting, "What beauty!"

(Alice laughs. She's more bewildered than pleased, but she knows that she has arrived and what she's looking for.)

Alice.- Thank you, thank you! I'd like to drink something, my throat's dry.

Student 3.- Waiter!

(The Waiter arrives.)

Student 2.- Waiter, a Pommèry.¹⁰

Waiter.- Very well, Monsieur. So I won't forget it. If the lady arrives, I'll tell her that you're expecting her here.

Student 2.- But no, no! This man is crazy! I'm not expecting anybody!

Student 3.- Oh yes! You are supposed to tell this lady!

Student 2.- No way!

Waiter.- But...

Student 2.- Get out of here!

Student 3.- But it's true! I was the only one that expected you, Madame.

Student 2.- You're such a fool! As if anyone could possibly be waiting for a woman like you. Me? I was searching for you!

Student 3.- Come on, try to remember...

Student 2.- Don't even try to listen to what he's saying!

Alice.- You guys are fun, all speaking at the same time. Except for you (*To Student 1.*), you don't say anything.

Student 2.- No, he's an idealist. Women don't interest him.

Student 1.- A woman is what interests me.

(Alice experiences a sense of unease under his gaze.)

Alice.- Would anyone like to tell me something?

Student 1 (*softly*).- Are you comfortable, Madame?

Alice (*flustered*).- Yes, thank you.

¹⁰ A brand of French champagne.

(He sits down in front of her. The Waiter brings a bottle of champagne, which Student 2 opens.)

Student 2.- Here's the bubble! Hop! Cheers to the most beautiful of women.

Student 3.- *(confidential)*.- I was just speaking about women from the countryside. I hadn't met you yet.

(Such a strange world makes her laugh. These men's banal phrases caress her body like the knowing hands of the bubbly champagne. Could it be that the heroine that you and I love has also erred?)

Alice *(laughing)*.- So I'm a surprise?

Student 2.- You... You, madam, could say that.

Alice.- Oh, you can speak to me informally! I like it a lot. I want more champagne!

Student 2.- Would you like to dance?

Alice.- That would be great, dancing.

Student 3.- And with me?

Student 2.- You're going to get it through your head, old man. This girl is for me.¹¹

Alice *(to Student 1)*.- Why do you keep looking at me like that? Don't you like me? Don't you want to dance?

(In the end, she's right. She begins to distinguish between him and the others. She's safe.)

Student 2.- Oh, don't mind him! He only comes here to observe the effect of jazz on the dancers' faces.

Alice.- Are you a psychologist?

Student 2.- Not even. Ok, let's dance.

Student 1.- I'm leaving.

Alice.- How stingy! It'll be your turn soon.

¹¹ “[...] est pour bibi” in the original in French. “Bibi”, a synonym of “moi” translates as “for me”.

Student 2.- Goodness! In the meantime he's going to observe you under the effect of jazz. Come on!

Alice.- So it's true? You don't want to dance with me?

Student 2.- Damn!

Student 3.- Wow! Look who's here! It's incredible!

Student 2.- Revel, here? Is he drunk?

(No, he's not drunk. He followed Alice. It's Georges Revel, in a suit. He takes a quick glance at Alice. He sits down at the free table, so that he can continue to watch his wife, and he chooses something at random from the wine list that the Waiter hastens to bring to him.)

Student 1.- The great dispassionate!

(The tables are on opposite sides of the stage. So there's no danger of being heard.)

Alice (from afar).- You know him? Who is he?

Student 2.- A composer. He's a bit cold.

Alice.- Isn't his music good?

Student 3.- Ha!

Student 2.- There's no reason to be discourteous! He's pure marble or virgin stone. And he's hard.

Alice.- This is fun! And you *(to Student 1)*, what do you think?

Student 1.- *(with the universal movement of the shoulders)*.- Nothing. He's a man that doesn't understand life. He knows the mechanics, sure, but he's immune to music. The great maestro! He only talks nonsense when he has anything to say about modern music.

Student 2.- He's just a showoff! Come on! Let's dance!

(He takes her by the arm, but she pulls away. Revel smiles.)

Alice.- No, I'd rather talk.

Student 2.- Oh, damn you! And damn you! Shit! It's this guy's fault.

Student 3.- He pretends to be very young.

Alice.- Very young?

Student 3.- As young as a half a century.

Alice (*laughing*).- Come on, he doesn't look that old!

Student 2.- They say that he even wears a wig. (*She starts to laugh immediately.*) And when he conducts, my God, he rips the Russians apart more than anything, Stravinsky freezes to death in his hands.

Student 1.- He talks about jazz like a bumpkin.

Student 2.- But he's famous! And rich! Fancy car, beautiful wife. He's a man that cares about his image.

Alice.- Do you know his wife?

Student 2.- I saw her from far away; she was buried under a pile of furs. The poor woman probably spends her entire life shivering at home.

Alice (*still laughing*).- Is he that cold?

Student 3.- Music's North Pole.

Student 2.- He's won many awards, naturally, but his most important award is himself. He behaves like the Golden Fleece.

Alice.- But hasn't he done anything nice?

Student 2.- None that he knows. Us either.

Student 1.- Hardly a page, perhaps, his *Soir Blanc*, but it drags on, it's dry, shallow, empty and sterile.

Alice.- You, I like you.

Student 2.- It's not as bad, to talk about something else. So, we're just taking up space? You choose him? (*She shakes her head, laughing.*) Suit yourself. (*To Student 3.*) Now, get going!

Student 1.- Yes, you should leave!

Alice.- Without resentment, right?

Student 2.- (*in the heat of the moment*).- You could at least give me a kiss!

Student 3.- (*getting carried away*).- Give us all a kiss!

Alice.- You guys are funny. To a point, though.

Student 2.- Come on.

(*He gives her a kiss on her neck. She sits up, her husband watching all of her reactions with interest. Then she starts to laugh.*)

Alice (*to Student 3*).- Well, what about you? (*She turns her cheek towards him, and he brushes it with his inexperienced, clumsy lips.*)

Student 1.- Are you two done?

Student 2.- See you tomorrow! You lucky ducky. (*The two walk away and stop farther up, close to the edge of the stage.*) You know what? (*To Student 3.*) The bottle of champagne has left me without a cent. Women! Waiter! (*He pays the Waiter.*)

Waiter.- A lady asked for you, Monsieur.

Student 2.- What? Then, you can tell her that... Do you have any money?

Student 3.- You owe me a lot already.

Student 2 (superior).- Give me money, do you have any?

Student 3.- Yes I do.

Student 2.- Give it to me! (*To the Waiter.*) Tell the lady that I already left. No, wait! I prefer to tell her myself. To keep form, you know.

Student 3.- You mean...

Student 2.- Oh, shut up!

(*They all leave. Alice and Student 1 stay on opposite sides of the table. He turns his back on Georges Revel, who she's still facing. Student 1 continues to look at Alice intently.*)

Alice.- Why do you look at me like that?

Student 1.- I'm listening to you. Your voice rings to me with a strange purity. (*He stops. Deeply touched, he tries to capture the moment.*) Is it the first time you've come here?

Alice.- Yes, and you?

Student 1.- The first time also.

Alice (agitated in spite of herself. Is it because of him or Georges?).- You don't seem to be as cheerful as your friends.

Student 1.- Without a doubt it's because I'm happier. When you're happy you don't need to be cheerful.

Alice.- Happiness isn't joyful?

Student 1.- I have the feeling that happiness is tranquil.

Alice (the obsession returns).- Have you ever suffered?

Student 1.- People think that youth doesn't know what suffering is. So, as I am young, I have to suffer twice as much to know it. I know it, and you?

Alice.- Not really.

Student 1.- You're so strange. There's something youthful about you.

Alice (amused).- Here we are telling secrets and we don't know each other.

Student 1.- If that's the case. My name's...

Alice.- I only want to know what they call you!

(Where did she get this instinct?)

Student 1.- My name's François.

Alice.- My name's Alice.

Student 1 *(the dreamer, he sizes her up as he tries to figure her out).*- You don't look like you come to these discos a lot; there's something very fresh about you, something enchanting like a childhood dream.

Alice.- Are you a composer too? When are you going to play some of your music for me? Oh, don't look at me like that!

Student 1 *(a blind sailor like all men. There are some that reach their destination and others that never set sail).*- You're here. I mean: finally! I'm looking at you as if I had arrived to my destination. It's astonishing, it's beyond belief.

Alice *(flustered. She has to apologize. Her inexperience is her greatest charm, the same as with all femme fatales).*- Do you want to dance?

Student 1.- No. I don't dare touch you. Why? This is absurd. Why did you choose me?

Alice *(sincere).*- I don't know.

Student 1.- But then...

Alice.- Don't you like me?

Student 1.- It's curious. You're dressed marvelously and yet, you don't make me think like other women...

Alice.- About what?

Student 1.- About money, about tomorrow. And besides you don't even know why you chose me. It's like love...

Alice.- I want more champagne.

(He does as she says. She drinks and, under the gaze of her husband, simulates an air of shamelessness that suits her very well.)

Student 1.- You seem to be so different from the way you talk! I want to put you to music, transpose you little by little...

Alice.- Have you known a lot of women?

Student 1.- I've ignored a lot of women. It's incredible, what one has to ignore to know something else very well.

Alice.- A lot of women like me?

(Georges smiles from his table, as if he heard her question.)

Student 1.- If I said that I hadn't, you'd think I was saying it to flatter you. If I said that I had, you'd be offended.

Alice.- That friend of yours that left was more enterprising.

Student 1.- I'm not as liberated. Does it make you sad?

Alice.- I can't tell you tonight. When are you going to put me to music?

Student 1.- I can't tell you that tonight either. Your eyes, your lips, your voice are already music. Your hands, too.

Alice (the great game).- When can you tell me?

Student 1.- Tomorrow.

Alice.- Ah! I understand.

Student 1.- Good. You don't have to say anything. You don't know if you're going to stay or leave in the morning. But I'm working under the assumption that you'll stay.

Alice.- Do you like jazz?

Student 1.- You jump from idea to idea! Have you known many men?

Alice.- I want more champagne. Do you like jazz?

Student 1 (serving her more champagne and drinking at the same time).- Yes, it's from that, from that formless entity, from that musical shadow that I will draw my musical inspiration. What's the matter?

(She has moved nervously under her husband's unswerving stare.)

Alice.- Nothing! Go on.

Student 1.- Yes, I have to tell you everything, as if you're going to stay.

Alice.- I'd like you to be less formal.

Student 1.- As if you are going to stay. I don't know you but I've figured you out. We're going to be together, but it's possible that you might suffer.

Alice (dazzled).- Why?

Student 1.- Because I'm poor. Look, tonight the only thing I have for you is thirty francs.

Alice.- But some fortunes have been made with less.

Student 1.- Large fortunes! I'll make my fortune with you. Look, it has no end!

Alice.- But how am I going to suffer? Why?

Student 1.- No more fancy dresses.

Alice.- It doesn't matter to me.

Student 1.- It shouldn't. We'll spend every day naked under the sun. You have to know that, it's essential! I can't think of the words, and I understand now why people lie for love, why we wear masks. When you don't say anything, I start dreaming; but when you talk I can see everything more clearly, and I feel the urge to tell you about everything that I can offer you.

Alice.- And if I stayed only tonight?

Student 1.- Then... Another Pommèry, waiter! After this I'm not going to have anything except your 30 francs.

Alice.- I'll keep them forever.

Student 1.- To buy happiness?

Alice (*mysteriously, she can't reveal her secret. She'll keep them for bad luck*).- No, for something else. Shall we dance?

Student 1.- No, no. Let me look at you a little more. Women often disappear when you touch them!

Alice.- Do you live far from here?

Student 1.- I live tall, that's what's important. But I'll take you. Your hands are so innocent!

Alice.- Do you like them?

Student 1.- They're innocent like the legs of ballerinas. Where are you from?

Alice.- Far away...

Student 1.- Do you want to take off your cape? I want to see your shoulders.

Alice (*laughing, she does it*).- There!

Student 1 (*leaning in to kiss her shoulder*).- Everything about you appears to be untouched, unspoiled. No, it can't be true, see, I can't believe it!

Alice.- Believe what?

Student 1.- That you are here, and that you are real. And they laughed at me, fools! They laughed at me!

Alice.- Why?

Student 1.- Because I was looking for the ideal woman!

Alice.- But I'm nothing more than a woman!

Student 1.- Don't say anything, above all else, don't say anything! It must be difficult to be an ideal, and to know it.

Alice.- You're wrong, I'm not an ideal.

Student 1.- If you weren't, and you are, you would end up being it. I would force you. Faith makes everything real, even gods!

Alice (*mischievous, driven by the faint memory of a risqué literary text*).- But I would be all that so that you would pay me.

Student 1.- Now you're lying. We have to go. Now I want to hold you, to make you real if you aren't already. Let's go!

Alice.- We have to finish the bottle of champagne. I want more. Do you have champagne in your house?

Student 1.- No. It'll be the start of your life of privation and suffering.

Alice (*laughing*).- That's right! (*She moves her hands nervously.*)

Student 1.- (*more daring, because of the champagne*).- Come here, I want to bite your shoulder.

Alice.- Wait until we go to your house! (*Georges continues to observe her, his smile is more and more apparent. She reacts.*).- Take it, dear, take it!

(She moves closer to him, and he offers her his lips. Georges gets up smiling and walks toward their table. He remains standing, silent, in front of them.)

Student 1.- (*noticing him*).- What do you want? (*Georges doesn't reply. He continues to watch Alice, his mocking smile becoming crueler*).- What are you doing here?

Alice.- Don't pay any attention, dear. Let's go. Hold me first!

Georges (*slowly, with a voice that is delicate and strong at the same time.*).- If only you knew how much vulgarity becomes you!

Student 1.- Do you know this guy?

Alice.- Me? No.

Student 1.- Ok, so, Monsieur, get out of here!

Alice (*to Student 1*).- Leave him alone. He's, undoubtedly, drunk. Isn't he the same guy you and your friends were talking about?

Student 1 (*a little drunk*).- Yes, yeah, I think so. But I want him out of here!

Alice.- François...

(Shuddering with impending pleasure.)

Student 1.- Yes?

Alice (*slowly, with her eyes on her husband's*).- Let's go to your house, François.

(Student 1 gets up and helps her put on her cape.)

Georges.- I like you a lot. Wouldn't you rather come home with me? I know more about love than this little drunkard.

Student 1.- Get out of here, or I... (*He totters upon lifting his fist.*)

Georges (*ignoring him*).- Decide.

Alice.- I'm leaving with this lad. He offered me 30 francs.

Georges (*coldly*).- I'll give you 40.

Student 1.- Oh, you! (*He's going to jump all over Georges, but she stops him.*)

Alice.- Leave him alone François. It's not worth it. I accept.

(She takes Georges by the arm and she walks with him to the door. Everything happens so quickly that Student 1 can't do a thing. When he finds his voice again, he blurts out with a stammer while pounding the table a few times.-)

Student 1.- But I have everything to give you, as if you were going to stay! Forever! Forever! What an idiot, oh my God, what...! Waiter! Waiter!

(The Waiter comes in, unaware of what has happened on the stage, the same way the countryside remains oblivious to the changes that occur in the city.)

Waiter.- Monsieur?

Student 1.- Get out of here, what do you want from me? No, no, waiter! I want 30 francs worth of whiskey, not a penny less!

(He weeps. The jazz that can be heard becomes different, sadder. There's nothing like an honest woman...)

CURTAIN

SCENE FOUR

(The other half of Georges Revel's office. To the extreme left of the scene, the other door to the balcony is visible. In the foreground, the front side of the grand piano. To the right, a couch and some armchairs. Robert Denris is sitting in one of them, facing the audience. There's a small round table with some bottles of liquor. Georges Revel enters, followed by Émile. Naturally, he doesn't see Robert at first sight. His hair is messed up. He's wearing a suit and his air is radiant and tired at the same time. He speaks while he takes off his gloves, still without having seen Robert. The lamp on the piano lights the stage.)

Georges.- I don't want to see anybody. You can go to bed Émile.

Émile.- Monsieur Robert has arrived. How was the concert, Monsieur?

Georges.- It was fine. Ask Monsieur Robert to excuse me tonight and to see me tomorrow, or the day after, whenever he wants.

Robert *(standing up)*.- Great! I want to see you today since both of us are here.

Georges.- You're a charmer, Émile.

Émile.- I didn't have the chance to explain, Monsieur.

Georges.- It's alright. *(Émile leaves. Georges speaks dryly while he pours himself a drink.)* Please make it short. I need to rest; I just conducted a very long concert.

Robert.- You can sit down. I, too, just got back from the concert, it was absolutely smashing.

Georges.- Do you think so?

Robert.- You've never directed like that. It was touching, one could have screamed like one does before pure beauty.

Georges *(still on his feet)*.- One who?

Robert.- The audience, me...

Georges.- You, of all people? That's strange. You're the most insensitive man to music that I know. Did you at least applaud?

Robert.- No

Georges.- Well.

Robert.- But it would have been sacrilegious! To applaud it was necessary to come back to earth. I was far away, and it was your fault.

Georges.- You know, if my audience was composed of travelers like you, they'd have the advantage. Nobody would applaud.

Robert.- You'd be better understood.

Georges.- And poorly paid. Fortunately, the public, my audience always applauds. They're living beings, then.

Robert.- I thought I'd pay you a... strange tribute.

Georges (*with a gesture of great fatigue*).- Wrong! Tributes always have to be vulgar. No, but think then! The audience offering me the rare tribute of universal silence after my best concert!

Robert.- Ah! You're not paradoxical. Your ignorance is completely... artistic.

Georges.- I was going to say it. So?

Robert.- So, do you think this was your best concert?

Georges.- Yes, but I said it. So what do you want? What did you want to tell me?

Robert (*thoughtful*).- One had the impression that you were suffering during the concert, suffering intensely.

Georges.- One who? You're provocative.

Robert.- It's you who is provoked.

Georges.- Maybe.

Robert.- One, me, one, Alice, if you want to know.

Georges.- I'm tired. You could never understand this need I have to lie down in a glass coffin, my head back, my eyes closed, without the slightest disturbance or movement, my body, my brain, my soul perfectly still.

Robert.- You're not very polite. You asked me for a report, I gave it to you and then you didn't say anything. "One"...

Georges.- Obviously, you don't understand. It's better that you leave, and this is exactly what I want.

Robert.- Too easy. I'm staying, it's more difficult, and friendship requires sacrifices sometimes.

Georges.- I didn't know you were like that. Since when do you choose what's difficult over what's easy?

Robert.- You didn't know me.

Georges.- That's possible. So stay. I'm going to bed.

Robert.- I'll wait for you.

Georges.- Until tomorrow?

Robert.- Until tomorrow. You've always been someone that people wait for.

Georges (*with a lot of interest.*)- I don't like heroes. They're ridiculous and they are never satisfied. I've never had a heroic intention, that's irrevocable in me; it's wasted charity. So I'm listening to you. Speak, and go to bed like the bourgeois coward you are.

Robert.- I'm listening to you. I've come to do just that. Maybe I've forced your confidence a little bit.

Georges.- It's been a while since I had anything to say to you.

Robert.- You're wrong about that.

Georges.- Is that so? Well, in that case, listen to me. I don't want friends for myself, man, all I care for is friendship. I want my own friends, not my wife's friends. I had a really rough day, I have tense nerves, I need to rest, and to work harder at understanding myself all the while. Your presence evokes nothing but a tired old world. I witness my own thoughts and feelings as a spectator who is both a player caught mindlessly in the game and a willing passionate participant in it. I would rather not rest, if that's good for my work. But I'm not going to allow that you keep me from my work. You bore me, in short.

Robert.- Go on.

Georges.- I follow, not without astonishment, a complete new path for my thought...

Robert.- Yes, you're the man of the new paths. You have told me something similar, remember, the day that Alice left.

Georges.- Forgetfulness is a sign of youth. I watch, then, the direction that my will has suddenly taken. A distraction could be fatal for me because you know that those new paths are always dangerous. I might find unexpected detours.

Robert.- That's possible.

Georges.- Leave, then. Let me find my own path. You would see these unexpected detours and you wouldn't tell me anything, because what would be a detour for me would be a direct path for you. Danger doesn't lie on the road but rather in the travelers themselves, and there isn't a path that's completely safe, but travelers sometimes can be. Get out of here.

Robert.- No

Georges.- Why?

Robert.- Because I, myself, am one of those unexpected detours. I've come to warn you, to enlighten you, so that look deeply into your conscience.

Georges.- Friend, a synonym for obstacle!

Robert.- I prefer, "for barrier." To keep form, you know.

Georges.- Whatever you want. You can't make me hesitate now. The part of the world that you represent doesn't matter to me; I won't stop there even for a moment.

Robert.- Ah! You can be so afraid of being human. Human! Don't touch that! It's dirty, it's cheap, it's common, and it won't lead to anything good, my son. Don't dirty your shoes! We're going to pay a visit to glory, a lady who doesn't like dirty things. She has an obsession with white marble; you have to give her the illusion so that she can smile on you. You must pretend that you're marble. It's necessary for her to believe you're dead to receive you or she'll kill you to remake your image in marble. Damn imitation!

Georges (*with the gesture of someone who recognizes a well-known tune, and points it out to his neighbor*).- Too much irony, isn't it?

Robert (*obviously too annoyed tonight*).- I'm sorry, but it's contempt.

Georges (*same game, but finally recognizing the true author of the tune*).- Ah! Envy, so, let's scratch the word.

Robert.- Envy? No. I love, suffer, I'm human, sensitive, I tremble perhaps too much. I can be a hero, I find myself alone sometimes... So I sing... or cry.

Georges (*with the interest of someone who has discovered something significantly small*).- You can do that?

Robert (*men are stagecoaches that bounce aimlessly up and down poorly paved roads*).- Yes, I have an idiot's sensitivity. That's why all the major awards give me a wave and go to someone else. Without glory? I subscribe to it. Mediocrity? A relief from all the pressure. I agree. But life?

It's well worth it, despite its gray and mediocre moments, and because it is given to us even though we are only dirty little specks of dust. So, I submit my ingenuity to some kind of gymnastics of insensibility. Goethe, with whom you've compared yourself so often, didn't do it either; you see, it isn't only mediocre people. He soared, he didn't fly; if he had flown, he simply would have fallen. First, life meant something to him and he had curiosity written all over his entire marvelous body. Death? Never talked about it.

Georges (*the fellow who writes stuff in the margins of the books he reads*).- Yes he did, once, in Zetler. Go on: your lecture is very interesting.

Robert.- I'm not going to reply to you. What good would that do? I observed you tonight, during the concert, with great interest, with so much passion it was as if you were watching yourself. It's my fault, since you sold your trust to me at a cheap price, and I feel beholden to you. I should have had a servile look that flattered you. But what I was looking for in you was your suffering, your humanity, the painful absence of something, of your wife. I've observed, little by little, your transfiguration and, in one moment, behind the flash of your baton, I thought I saw an enormous and complete man appear. I saw Prometheus. Then, while your marble ego was lavished with cheap, inflated praise, and aromatic empty words were burnt at your feet, I came here to wait for you.

Georges.- Yes, success is nearly as unpardonable as disgrace. Except that disgrace is seen as a defect and success is seen as bounty.

Robert.- I waited for your shout, your arms, your tears...

Georges.- I can't cry, it's a habit.

Robert.- Your tears of pride for having, finally, obtained the most difficult victory, for having, finally, broken through into the perfection of being a man, into the genius of being a human being. Instead, I find a snob that speaks about a glass coffin, and a splendid statue that one has to leave or destroy. I'm leaving.

(He takes a step towards the exit. Sure of his voice and his immobility, Georges doesn't make a single gesture. He even speaks softly.)

Georges.- It's unfair. You were just so eloquent at my expense and now you need to listen to me. It's my turn to be eloquent, only that, I'm more

sober. I'll say nothing more to you than a few of words, the same thing that I say to myself. And I make you my confidant only because you're still here.

Robert.- I'm listening.

Georges.- Yes, you weren't that far off. I wanted to suffer during the concert while my symphony dedicated to happiness was being played. I wanted it with all my heart and what you saw was the powerful gesture of my will that tipped towards that suffering called human. I wanted it out of curiosity, or envy, to find the secret of this life that has been so friendly and prodigal to me. I wanted to suffer, but all I found was a void. There isn't suffering a few feet off the ground, my old theories are confirmed: human pain is base and primitive and I can't lower myself to suffer now. I'm soaring too high right now.

(He stops talking. Robert shrugs his shoulders.)

Robert.- It's pointless, then, for her to come.

Georges *(from far away!)*.- Her?

Robert.- Yes, her, "one", Alice. You've robbed me of my desire to speak seriously.

Georges.- It's not my fault if you're beneath me. There are people who don't take their hats off in front of genius for fear of catching a cold.

Robert.- Yes, I'm despicable. My path is more servile than yours, but it is through suffering that one becomes better.

Georges.- I've become better.

Robert.- Without suffering.

Georges.- Without acquiring a life with the hypocrisy of suffering. Life was a staircase that tried to make me slip, but couldn't. I was nimble, and that's it. I took it for what it was: a staircase, not a cellar.

Robert.- Yes, you can praise yourself. Life, like women, wants macho gestures, laughter, hands that pull hair, teeth that bite, a heart that hates. But the day comes when life gets tired of all that: the gestures weaken, laughter dies down, fists loosen their grip, teeth grow yellow and rot, the heart falters. Then...

Georges *(serious)*.- Not yet.

Robert.- But you'll be old and you won't have cultivated anything in yourself with which to seduce life, and you won't be able to take hold of it like you could before and it will deceive you.

Georges.- Not with you. Thanks, clock. But we talk, talk and what we say takes us kilometers, miles away from what brought you here. I want to know what message you have for me.

Robert.- No message now.

Georges.- I want to know. Where is she?

Robert.- Who?

Georges.- "One", Alice.

Robert.- Wherever she may be, she's far away from you; the nearest, the furthest.

Georges.- Where is she?

Robert.- Very far. Right here.

Georges.- Here?

Robert.- In her old room. Émile doesn't know anything about it, don't be too hard on him. I'm going out with her, bye.

Georges (*pensive*).- You're gonna tell her to come down here and then you're going to leave.

Robert.- She's not going to come down when she figures out what awaits her.

Georges.- That's not a concern of yours. Call her.

(Alice enters. She's wearing a black velvet dress with natural flowers. She arrives complete, finally. Without veils, without virgin shadows. It's everything we expected from her: she's a woman. Her eyes are deeper than ever, but they're also more calm. Curiosity has made way for serenity. A new smile, from today, from this very instant, on her lips.)

Alice.- That's not necessary, I'm already here. Thanks, Robert.

Georges.- You can thank him. You have good friends.

Alice.- You're the one with good friends. Robert's your friend.

Georges.- He's yours.

Robert.- I bet you guys are going to argue about who doesn't get to enjoy my friendship.

Alice.- Your friendship is precious, Robert.

Robert.- Well, I'm leaving. My love will wait for you, Alice.

Alice.- Your love?

Robert.- Yes, I love you.

Georges.- You have the gift of being opportune.

Alice.- You never told me anything.

Robert.- That's right. What do you want? I was too busy trying to show it to you.

Alice.- Are you suffering, Robert?

Georges.- But he doesn't deserve it.

Robert.- Yes, you can both be conveniently surprised, and to do it with class Yes, evidently, I suffer in my own low and vulgar way.

Georges (*with a flash of sincerity*).- Lucky you!

Robert.- I'll for wait for you then. Bye, Alice.

Alice.- No, bye, Robert, don't wait for me. It is not about suffering for me, but of making me suffer.

Robert.- You've won, Alice, good-bye.

(He leaves. One more victim. But they're more concerned about him than they were about the young student. When one loses a friend, a bridge collapses, a door closes forever. They are upset for having lost his friendship. After a few moments Alice slowly sits down. She is lost in a reverie, she looks with her large, wide open eyes in the distance at a tiny sorrow, one that she wishes that she could grasp.)

Alice.- Now we've lost him.

Georges.- Did you want to talk to me?

Alice.- We've lost Robert.

Georges.- Did you want to talk to me?

Alice.- Not now. I listened to you, I grasped the meaning of what you were saying and I'm going to carry it with me forever. That's enough for me. I'm leaving.

Georges.- As you wish, but you can stay at home tonight, if you want. It's late.

Alice.- Yes, I know, it's late and you've earned your rest. It's useless, Georges. I'm leaving.

Georges.- Do you want a drink?

Alice.- Yes, why not? (*He takes a bottle from the small table and pours her a small glass of liquor.*) Thanks, Georges.

Georges.- Are your gloves torn?

Alice (*while drinking slowly, standing up*).- Yes, I did. Just imagine it, me applauding for you surrounded by a vulgar crowd.

Georges.- I'm going to lie down for a little bit here. Is that ok?

Alice.- Please. (*He lies down on the sofa, squashed by fatigue and all that glory, as if he wished he could wake up from a dream.*) I'm going to pour myself another drink.

Georges (*halfway out of his seat*).- Let me do it.

Alice (*she pours herself another drink*).- Thanks. It's not worth you getting up. (*She drinks again, even slower. She thinks while looking at her glass.*) Yep, we've lost him.

Georges.- It's a fixed idea.

Alice (*sweetly*).- It's permanent.

(Beneath the lampshade the light makes a large pale golden circle that catches the eye of Alice. There's a silence that plays between the two of them.)

Alice.- It looks like we have nothing new to say to each other.

Georges (*closing his eyes*).- It's been such a long time that we haven't seen each other.

Alice.- Three months. People say that's too long.

Georges.- Did you travel?

Alice.- No, I went here and there, but not too far. I visited jails, hospitals, neighborhoods and discos.

Georges.- The museum of human misery is open day and night! I'd like to do all of that but I don't have time. Did it go well?

Alice.- Georges... last night I wanted to die.

Georges.- You?

Alice.- Yes, I would have killed myself.

Georges.- Why?

Alice.- Georges, last night I tried to kill myself.

Georges (*suddenly jealous and dark*).- Were you in such pain?

Alice.- No, no ... It's absurd, but I was very happy! Absurd!

(He smiles. Like him, she was unable to experience suffering. She could never suffer. He's done so much for her.)

Georges *(slowly and triumphantly)*.- I understand what you're saying. Pain doesn't kill, it demeans. But happiness! *(He concentrates.)* Yes, I understand you, I know you. Happiness takes us to the source of our being, it breathes on us so powerfully that it can kill us. But what is death after such clarity? The sense of death itself disappears. To die from happiness... *(She listens to him with a curiosity that he reads as anxiety. In his eyes, she has found her new self, and she is once again the stuff of dreams and of art, the stuff of music.)* Dying from happiness...

Alice.- I thought about mortal sweetness: gas, slicing my wrists... But nothing was deadlier than my own happiness. I wanted to be at its level but it was so high that only death could reach it.

Georges *(like marble)*.- Look...

Alice.- What?

Georges.- It's... Yes, that's it. I knew that something was missing.

Alice.- I only want to die, Georges, die...

Georges.- Yes, that's it. Death from happiness; absolute liberation through happiness. That's what my symphony lacks.

Alice.- Seeing you from afar, when you were a distant presence, in my thoughts, I said to myself: He'll be able to suffer. I could have given him something that nobody else would have given him, not even himself. Pain. Life is good!

Georges *(with all the fire of immobility)*.- Women don't really see, all they can see is distance from very close. I see very close from afar. It's going to be this age's masterpiece, this century will bear my symphony's name, it'll be to music what *Faust* or *Inferno* are to literature. I hadn't given it much thought. Why? Because death evokes such finality. But, death from happiness. So simple!

Alice.- Yes, dying is so simple ... , which is why I chose not to die.

Georges *(same game)*.- Happiness, humanity's birth and death... But it's the ultimate suppression of pain! Life then becomes a kind of lighted path that climbs up and up. It's the classical world that returns, a return from a long journey, in which humanity has progressed through the centuries, until it reaches me, me! It's a completely new doctrine, an aesthetic view

of life, finally! The end of darkness and of Christian pain! And it's my work!

(Did she understand? She is looking within herself, smiling, and all of shyness' mystery surrounds her.)

Alice.- Georges, in a few months I'll have a baby.

Georges *(he's not listening.)*.- Yes, it's the break of dawn, it's youth recovered from under the ashes of decrepit old age, from under centuries of night.

(Will she be able to hear the dawn?)

Alice.- Georges, in a few months I'll have a baby.

Georges.- Woman! You're forcing me to go back to your woman's world. But I won't go there. My work is done, and it's here.

Alice *(happiness)*.- In a few months I'll have a baby, Georges!

(He wavers, looking into the distance. Finally he leans forward, as if to address a child.)

Georges.- Did you travel among men, woman? You wanted to do it that night, and you did when you bought the ticket, remember?

Alice *(smiling)*.- Yes, I remember. I had had a lot of champagne and I had listened to some young students say bad things about you...

(The man in him returns with certainty.)

Georges.- Was it one of them? The miserable ones are always the victims of heredity. Did you try to share a little of my genius with him?

Alice.- Well, I watched you during the concert and something appeared to mature in you. I watched you without blinking once, to see if you were ready for what I'm telling you. You weren't then, you're far from being ready now, but I couldn't not tell you.

Georges.- Well, you can leave with your lover. Maybe you want a divorce?

Alice.- If only you knew how little you are, Georges! Very small now, smaller than when you were in your mother's arms. You're so small, Georges, so small. Oh my God! As small as the thing in my belly!

Georges.- No, don't tell me anything! You've guessed right: it's so incredible that I could believe it.

Alice.- Yes, that night, that night...

Georges.- Now I see. How could you not be a woman? You've come back in style, with all the baggage: what the world calls guilt, and a lie or two as well.

Alice.- You're brutal.

Georges.- Because you're a woman.

Alice.- So you think I've come to stay?

Georges.- I know it.

Alice.- The thing had been decided earlier, don't you see? If you had suffered tonight, during your best concert, and if you had humbly confessed that to our friend, I would be staying, I would be saving you the embarrassment of having to look for me. But you've risen to such a height! When I told you that I wanted to die, you found closure for your symphony. Your genius spoke.

Georges.- Do you remember what I told you when you tried to leave?

Alice.- Yes.

Georges.- I said I want you irreparable. Your absence hasn't done anything to me, it hasn't provoked any pain in my soul, my mind hasn't become less lucid nor has my genius become less potent.

Alice.- I'm leaving.

Georges.- Wait.

Alice.- Why? You want me irreparable. I won't do it.

Georges.- Wait.

Alice.- Why? You need to sleep.

Georges.- Wait. I have another idea about my idea about you. This child...

Alice.- I told you.- Georges, you're so small, so very small! And all that you've come up with is an insult. So do you think that I've suffered by being far away from you? I saw colors with my eyes, I listened to sounds with my own ears, I discovered strength in myself and I found out that I had organs that I thought were yours. I loved you. Good bye.

Georges.- Wait.

Alice.- You've spoken sincerely. Now you won't doubt yourself. Good bye.

Georges.- No, wait. This is another new world that offers itself to me – perhaps the last one. It's very dark on that world; I can't see where I'm going.

Alice.- Be careful! You could run into yourself.

Georges.- This child, Alice...

Alice (*a smile*).- One night, a man wanted to buy me. He only had thirty francs, but he was young and handsome. He saw his entire life through one happy night. Another man came, less young and less handsome. He only wanted to show contempt for me; he offered forty francs and took me home. And he left a little while later. But he stayed! He stayed!

Georges.- Now I know what I wanted to know. You're lying, have the courage to confess it!

Alice.- Of late you've forgotten about your genius, it's going to get angry.

Georges.- Yes, you're lying! I want the truth from you, for what I've done for you!

Alice.- One night a man tried to buy me. Another man came over...

Georges.- And you wanted to die, with a baby in your womb, my child! What a cheat!

Alice.- I wanted to die from happiness, I already told you, Georges, but your genius has a strong voice composed of a thousand small voices and mine is only one of them.

Georges.- One last chance, I'm giving you one last chance. The truth, Alice?

Alice.- One night a man tried to buy me...

Georges.- Shut up! Oh, woman, rain, prayer, drop of water, monotony!

Alice.- Truth is very monotonous! That's why one lies sometimes.

Georges.- Like now.

Alice (*getting up*).- Now you understand, I'm going to suffer. No, I'm already suffering. It's not just my child, I have a thousand other things in my womb that will be born at the same time. I have human suffering, but you have none of the world's happiness. I have more than you, happiness, much more than you. I have my life, Georges, life! And you, how did you plan to have happiness without pain, feet without legs? Good bye.

(Georges wavers for a moment. Finally, he takes sides. He accepts.)

Georges.- No, wait, I'm telling you. I believe you.

Alice (*sizing him up*).- You would like to believe, that's it. You're a man, after all, and you think that you would like to be fair and unfair, everything and nothing. You've walked a path of cruelty; you'd like to have a night of goodness so that there isn't anything left on earth that you haven't experienced.

Georges.- No, but light, you see, is like darkness: you have to get used to it to be able to see. Everything was so clear to me a little while ago that I had to close my eyes. But I see, I see! Stay here.

Alice.- Fine, but why? We can't be together anymore, Georges. We've done something horrible; we've transgressed everything to live without pain. So, there's emptiness, a broken bond that we can't tie. We've robbed clarity from our lives, you and me, thus eliminating darkness from them. Pain is necessary so that happiness stays unaffected when it arrives. Shadows are necessary, a secret place where you can withdraw by yourself sometimes, and that's pain.

Georges.- You don't understand now. I see pure music in the child that you've announced to me now. And through him I see my genius reappear full of vitality, newborn and capable of anything.

Alice.- Yes, I know.

Georges.- So are you going to stay?

Alice.- Good bye, Georges.

Georges.- But what is happening to me? I just used words that were unknown to me. I gave myself over to ideas, to feelings so new to me; it's as if they were just created. I don't recognize myself, but it seems that the only way to get to an understanding of ourselves is to inquire about ourselves in the wrong places, continuously.

Alice.- You've done all that, but you're still unable to trust humanity. Right now all I would have to do is leave or stay; all I would need is a man with the ability to cry. A man like Robert!

Georges (*cold one more time*).- Go find him.

Alice.- No.

Georges.- I want you to stay.

Alice.- Not now, not ever. Nothing could bring us together again. There would always be a fight between your genius and me, between your genius and your child, between your genius and you.

Georges.- Maybe. My genius...

(He stops talking, too much divine light on his face.)

Alice.- Just remember the story: one night a man bought me for forty francs, and he left and he stayed.

Georges.- Are you repeating those sentences to yourself so that you can really believe them?

Alice.- You have your music and I have my child, Georges. That's good bye.

(He doesn't believe it. She leaves. A few moments later, he staggers out; we can hear him scream from the side of the office that isn't visible.)

Georges.- Alice! Alice! Alice! *(He returns; he's grown pale, his appearance has changed, he's empty. He takes a glass of liquor and drinks it, fills it again and continues to drink. He goes over to the piano and touches the keys).* Never again – never again – never – again. *(Slower, in the same way, he keeps on saying it.)* My child... my... child... my... child.

(Then he sits down at the piano and passes his fingers over the keys to assure himself of their lightness. He's going to play The End of his Symphony. We know it without his saying so because the man has disappeared in him. But his god-like mask suddenly falls and the man tightens his lips convulsively and presses his temples with trembling hands in his wrinkled forehead. In this moment Alice returns. Maybe we were expecting her, maybe not. He raises his tired and intermittent eyes to her without speaking.)

Alice.- I forgot... No, I didn't forget anything, Georges. I remembered that you bought me, and that I'm a woman. So I'm staying.

(He waves her off.)

Georges.- Get out. I'm suffering, suffering sweetly... Get out.

(She leaves. He stays fixed to the piano.)

CURTAIN.

La vía

Nicole Usigli

Si le hubieran preguntado a mi padre cómo era de joven, hubiera contestado, con una sonrisa: “Tenía pelo”. Yo nací diez años después de *4 chemins 4*, cuando ya era bastante calvo. Sin embargo, me encuentro, releendo *Voces*, que en 1932 anduvo rapado y con boina, después de una enfermedad. ¿Tifoidea? Ya, mientras trazaba su vía, se parecía a la imagen del que conocemos.

En esa época estaba ya establecido el personaje de Usigli. Un intelectual, una figura que se movía con la misma facilidad en cualquier círculo, literario o mundano. Como artista, consideraba a todo creador, de cualquier medio de expresión artística, de cualquier nacionalidad, idioma o creencia, como a su igual, y si nadie lo presentaba, se presentaba él, entablaba conversación, y en muchos casos originaba una amistad durable. Diez años antes, en la Escuela Popular Nocturna de Música y Declamación, había aprendido a posar su voz, que tenía un timbre muy masculino. Articulaba con gran claridad. Tenía grandes facultades de escucha y de observación, y sobre todo, de memoria, sin hablar de cierto encanto que apreciaban no sólo las mujeres, y estaba al tanto de todo, de literatura, de teatro, de pintura, de música, de política y de chismes. Era tan diferente de otros jóvenes sin talento que, aun a esa edad, la gente consideraba valiosa su opinión. Vestía bien, siempre como los ingleses, usaba boquilla y bastón, y siguió usando el sombrero aun después de que pasó de moda. Xavier Villaurrutia lo llamaba el Caballero Usigli, por la elegancia y la formalidad, aunque también decía que el Caballero Usigli era neurasténico ya que era italiano. Hablaba inglés, sin acento, ya que, como tantos niños en México, tuvo que trabajar en cuanto terminó la escuela primaria, en ese momento la única obligatoria, y lo aprendió trabajando en compañías americanas. Pero el comercio no era su vía, aunque hizo estudios comerciales. El francés, que conocía un poco desde siempre ya que su madre lo hablaba, lo aprendió en la Alianza Francesa, también lo hablaba sin acento, y lo practicaba

con los mismos maestros, de quien hizo sus amigos, con franceses que pasaban por México, y con diplomáticos franceses por quienes accedió a la Legación de Francia, y a su primera cena diplomática, en la misma época en la que estaba escribiendo lo que él llamaba su comedia en francés.

Había decidido ser escritor a los siete años. A los veinte, que dedicaría su vida al teatro. Había escrito ya la historia del teatro en México, y una comedia en español, *El apóstol*. ¿Porqué escribir en francés? A mí me dijo que porque no quería escribir en español. Quizá, como escritor, quería medirse no sólo con los autores clásicos, sus maestros, sino también con los modernos. En esa época él tenía dudas, y sueños. A veces pensaba en irse de México, y en un momento dado pensó en enviar su comedia a Francia para publicarla allá. ¿Por qué en francés y en Francia?

Sus padres se conocieron en Marsella. Ella, Carlota Wainer, había llegado allá, a casa de una tía, después de pasar unos años en Viena en casa de otra tía. Había dejado su pueblo natal, en Polonia, en esa época parte del Imperio Austro-Húngaro. Su madre, que era alemana, se volvió a casar cuando murió su padre polaco, y su padrastro no la dejaba ir a la escuela. Eso explica quizá porqué no se volvió a casar, encargándose de sus tres hijos y de mi padre, que estaba en camino cuando se quedó viuda de Alberto Usigli. Él le enseñó a leer y a escribir, y lo adoraba. Él nació en Alejandría en Egipto. En Marsella se casaron y ahí nació su primera hija, Claire, que vivió quince días. La hermana de Alberto era cantante de ópera, y él era su empresario, y la acompañaron a una gira por América, empezando por los Estados Unidos. Cuando llegaron a México les gustó y se quedaron, y mi padre ahí nació “por casualidad”.

Esta es la historia que me contó mi padre. Si sus padres se hubieran quedado en Marsella, él hubiera sido francés. Con tan diversos orígenes, era normal que pensara que, extranjero de tipo como era y siempre fue en México y con sus idiomas —herencia polaca— podía desarrollarse mejor en otro país. Los Estados Unidos no lo atraían, Europa sí. La verdad es que ya tenía veintisiete años, era mexicano —no italiano como oficialmente aparecía en el Registro de Extranjeros—, tuvo que naturalizarse como todos los mexicanos de padre extranjero y renunciar a su nacionalidad italiana, y durante la guerra hacer servicio militar con otros extranjeros naturalizados, con León Felipe como parte de la compañía. Había vivido la Revolución de niño, y le escandalizaba ver a los mexicanos amenazados con armas en las urnas y obligados a votar por un candidato elegido por otros. Conocía tan bien la historia de México

que de muy joven la enseñaba en la Escuela de Medicina Veterinaria. Pero él no era político. Ni periodista. Conocía las virtudes y los defectos de los mexicanos, y adoptó, deliberadamente, hasta asimilarlas, ciertas actitudes y tipos de conducta típicamente mexicanos, aunque algunos le eran extranjeros y se los reprochaba, para integrarse mejor a la sociedad mexicana y para que ésta lo aceptara. Decía, por ejemplo, que criticaba para parecerse más a los mexicanos, que critican todo. Los franceses también critican todo, por costumbre, pero también por libertad de expresión y de prensa. Quería darle a México el teatro que no tenía, un teatro con temas mexicanos, y a través de éste abrirle los ojos al público para que iniciara reformas. Esta idea, y la de crear un teatro al alcance de un público no acostumbrado a ir al teatro, ya germinaban en su mente.

Pero también, cuando escribió *4 chemins 4* mi padre era un joven que quería divertirse y gozar de la vida. Finalmente lo habían operado varias veces, y lo operarían por última vez en París. Se había pasado muchos años acomplejado, y bastante aislado, por su estrabismo. No era como John Malkovich, que exhibe su ojo bizco, quizá por diferencia de época, quizá de temperamento. De niño sus compañeros le pusieron el “Visconde”, siempre se sintió, por su intelecto, superior a ellos. Por ese ostracismo y esa timidez, se refugió en la lectura. No sólo leía a una velocidad prodigiosa, sino que asimilaba cada palabra. Leyó el Quijote de niño, y una vez al año, durante toda su vida, se reservaba tres o cuatro días para volver a leerlo. Decía que siempre encontraba algo nuevo. Se volvió, desde muy niño, el intelectual puro. Nunca aprendió a nadar, ni a andar en bicicleta, y menos a manejar. Tenía una gran disciplina, y era muy puntual. No podía vivir sin música. Su madre cantaba no sólo en francés, sino también en alemán, y él también, y pensaba que entre sus muchos talentos podía escoger ser músico o cantante. Le pusieron Rodolfo, a sugerencia de una de sus hermanas, por una canción que estaba de moda cuando nació. ¿Cuánta gente conocía el jazz y el blues en 1932? Además de que conocía a todos los compositores e intérpretes y a todas las músicas, clásicas, revolucionarias y modernas. Iba a todos los conciertos, al teatro, por supuesto, y mucho al cine.

Y, al mismo tiempo que se divertía, tenía dudas, sueños y luchas. Dudas sobre la religión católica, que rechazó, y sobre todo acerca de lo que él podía hacer. Soñaba con viajar, con ver el mar, con el amor, aunque parece que haya leído a San Agustín y a los hermanos Goncourt, considerados entre los

escritores más misóginos de la lengua francesa. Soñaba con escribir un diario, una crónica social como ellos, por eso empezó *Voces*, su diario personal. Soñaba con ser actor, y a la gente que conocía les parecía extraño ese sueño, “¿Usigli cómico?”, decían, y director de teatro. Pero no resultó ser un buen actor, a mí me dijo que le daban nervios. Director de teatro tampoco era su vía, aunque también exploró ese camino. Había, si no teatro mexicano, directores en México. Soñaba, sobre todo, en tener éxito como autor de teatro.

Y en todos estos sueños, ¿cómo vivía? Como viven los intelectuales, y como siguió viviendo toda su vida, agregando más tarde a estos medios la diplomacia. Tenía, desde siempre, el apoyo de su madre, a quien adoraba. A veces no tenía trabajo, y tenía deudas, pero no quería nunca más ser pobre como cuando era niño. Trataba de hacer contactos para conseguir trabajo, daba clases, escribía críticas y artículos, hacía cosas que no le gustaban, hizo, por ejemplo, con León Felipe, teatro por radio, lo que al principio le parecía ridículo, hacía traducciones. Las traducciones le enseñaban no sólo la búsqueda del sentido del original inglés, o francés, en ese momento J. M. Barrie, y Paul Valéry, sino la maestría del español y del uso de la prosa por el cual se hizo famoso. También se familiarizaba con problemas literarios y editoriales, cuando terminó la traducción de Valéry resultó que no tenían la autorización del autor. Luchaba, como todo escritor. Tenía una energía prodigiosa, pero leía y escribía en la noche con luz de vela, porque de día salía y estaba siempre ocupado. Caminaba mucho, y si tomaba el tranvía leía. No le alcanzaba el tiempo, ni tampoco esa energía prodigiosa, y se enfermaba, y leía en la cama, y estaba obsesionado por la idea de que iba a morir joven y todos los días se preguntaba cuánto tiempo le quedaba.

No sé cuándo finalmente encontró el título para su comedia en francés. Se tardó en terminarla —tenía entonces varios proyectos de piezas que nunca escribió—. Al principio pensó en ponerle *Blancheur*, “Blancura”, e inclusive cuando la leyó en público y no encontró la aclamación que él esperaba, no tenía título. Entre una docena pensó en *Le bateau est parti sans nous*, “Se fue el barco sin nosotros”. En español, la expresión cuatro caminos representa una encrucijada. ¿Cuál de los cuatro? En francés es una negación. No iré por cuatro caminos. Iré directamente a la meta. De las dos maneras representa este título la vía de mi padre.

Usigli, teórico del teatro

Daniel Meyran

Director del Centre de Recherches Ibériques et Latino-Américaines de l'Université de Perpignan (CRILAUP), Université de Perpignan – Via Domitia

La teoría del teatro es sencilla. Consiste en cambiar el orden rutinario y, en vez de decir: “Es teatro lo que yo soy”, decir: “Lo que yo soy es teatro”. Ahora que la sociedad de *Los Fugitivos* se mezcla en los salones y en las crónicas y columnas sociales con la descendencia de los de *Las Madres*; ahora que los nietos de Porfirio Díaz se hombrean con los de Calles [...] es el momento de comprender que *yo no soy más que teatro*. Pero no en un sentido figurativo, halagüeño o irónico, no como una apariencia sino como una realidad.¹

La vida de Rodolfo Usigli fue una vida dedicada enteramente al teatro, una vida hecha teatro, la de un «devorador de sueños», como solía llamarse, en este «soñar conjunto» que es el teatro. Considero a Usigli como el primer teatrólogo del teatro mexicano moderno, ya que son pocos los dramaturgos que acompañan su obra con una reflexión sobre ella, que contemplan su obra desde la otra ribera, que asumen «la función de la teoría en la formación teatral», retomando una bella fórmula de José Ramón Alcántara,² ya que para Usigli, como para Shakespeare o Aristóteles:

La ecuación es fácil: Teatro = Hombre. Si no es hombre, no es teatro [...] Puede agregarse que, como en el caso de la tesis que toda obra maestra contiene, sólo *a posteriori* y como resultado, no punto de partida, en toda gran pieza, hay un símbolo *derivado de la humanidad* del carácter o personaje. Basta citar a Hamlet [...],³

¹ Rodolfo Usigli, *Teatro completo. III*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pp. 671-672. El subrayado es mío.

² José Ramón Alcántara, «La función de la teoría en la formación teatral», *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, Universidad Iberoamericana, México, 2002, pp. 28-42.

³ Usigli, *ib.*, p. 843.

quien dice, en la escena II del acto III, que el propósito de la representación «[...] al principio, igual que ahora, fue y es presentar como quien dice un espejo de la naturaleza; mostrar la verdadera fisonomía de la virtud, del vicio la propia imagen y de cada edad y generación su aspecto y sello característico.»⁴

Así la teoría, que es observación y contemplación del mundo de las acciones humanas en el mundo, acompaña al dramaturgo en su itinerario y, desde un principio, acompañó el de Usigli, fusionando con la práctica, como un comentario, sus ensayos: *México en el teatro* (1932), *Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática* (1938), *Caminos del teatro en México* (1933), *Anatomía del teatro* (1939), *Itinerario del autor dramático* (1940), *Primer ensayo hacia una tragedia mexicana* (1950), o en sus prólogos, epílogos, agenda, notas, gacetas, carátulas, apostillas y seminarios de cultura mexicana:

Yo he confesado que mis prólogos y demás ensayos de igual intención, escritos a menudo antes o después de terminar mis piezas y comedias, constituyeron hasta hoy para mí, terrenos de planteación y aun de plantación a fin de seleccionar, estudiar y disponer en forma no dramática los elementos ideológicos, de acción y de carácter, y de situarlos dentro de la obra depurados de lastres antiteatrales, adelgazados de toda retórica [...] de todo simbolismo, en formas estrictamente humanas, en términos dramáticos o de acción.⁵

El sitio que ocupa Usigli en la teatrología universal, no se puede negar.⁶ Propongo, ahora, hacer un breve recorrido «vital» de la teoría usigliana del

⁴ William Shakespeare, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, trad. y notas de María Enriqueta González Padilla, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, p. 169.

⁵ Usigli, *ib.*, p. 774.

⁶ Sus textos teóricos han sido recogidos y estudiados, entre otros por Sergio Jiménez y Edgar Ceballos quienes extraen la sección titulada «Los estilos» de *Itinerario del autor dramático* y la publican en *Teoría y praxis del teatro en México*, Gaceta, México, 1982, pp. 23-93; Gerardo Luzuriaga coloca a Usigli al lado de las reflexiones de Leónidas Barletta, Enrique Buenaventura, Santiago García, Augusto Boal y Eduardo Pavlovsky en *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1990; Armando Partida Tayzán revisa la teoría usigliana del teatro en su *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004. Además, se pueden consultar las importantes contribuciones sobre el tema de: Eunice J. Gates, «Usigli as seen in his prefaces and epilogues», *Hispania*, núm. 373, abril 1954, pp. 432-439; Solomon

teatro; «vital» como lo fue la propia existencia de Rodolfo Usigli, desde sus primeros apuntes sobre el teatro hasta su intuición de una estética de la recepción pasando por su teoría del teatro, el arte de «recordar con ayuda de la imaginación».⁷

Además de las obras dedicadas por Usigli específicamente a la reflexión sobre el teatro, sus ideas sobre la producción y la representación teatrales se confirman de manera más radical en los prólogos y epílogos que enmarcan sus obras. A menudo, prólogos, epílogos, adenda o «noticias» constituyen apuntes teóricos esenciales para comprender la escritura dramática, no sólo la usigliana, sino la de cualquier dramaturgo del pasado, del presente e incluso del futuro de la dramaturgia. ¿Por qué? Porque, precisamente, el uso del «prólogo» le permite expresar mejor su mirada de la obra, su comentario sobre ella:

El objeto de mis propios pre y posfacios no es comercial. Sirven a una necesidad respiratoria, y más de una vez me han ayudado a consolidar una pieza en términos estrictamente dramáticos, sin cargar a los personajes, ni demorar el curso de la acción, con un bagage antidramático.⁸

Ello, le permite valorar las inquietantes semejanzas entre la vida social y la práctica teatral, entre la vida colectiva y la representación dramática, alrededor de la tres dimensiones del teatro: el autor, el actor y el espectador: «No me he extraviado de mí propósito [es decir el deseo de construir, con cualquier tema y sobre cualquiera base, piezas de teatro], ya que no he hecho

T. Tilles, «Rodolfo Usigli's, Concept of Dramatic Art», *Latin American Theatre Review*, núm. 3, febrero 1970, pp. 31-38; Ronald Vance Savage, «Rodolfo Usigli's, Idea of Mexican Theatre», *Latin American Theatre Review*, núm. 4, febrero 1971, pp. 13-20; Peter Beardsell, *A Theatre for Cannibals. Rodolfo Usigli and the Mexican Stage*, Associated University Press, Londres, 1992 [edición en español en traducción de Alejandro Usigli: Peter Beardsell, *Teatro para caníbales. Rodolfo Usigli y el teatro mexicano*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2002]; Daniel Meyran, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli: del signo al discurso*, trad. de Manuel Meléndez, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli - Instituto Nacional de Bellas Artes - Instituto Francés de América Latina, México, 1993 y Guillermo Schmidhuber, *Apología de Rodolfo Usigli*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2005.

⁷ Usigli, *ib.*, p. 608.

⁸ *Ib.*, p. 651.

sino analizar en voz alta los materiales dramáticos que la vida de México pone a mi alcance».⁹

Así, Usigli en «Tres comedias y una pieza a tientas» —ensayo elaborado en México en 1951 y revisado en Oslo entre 1962 y 1963— se vuelve hacia sus primeras obras.¹⁰ Ahí re-visita *El apóstol* (1931) «comedia elemental en tres actos», *Falso drama* (1932) a partir de la cual señala que «La pieza o comedia en un acto constituye un buen ejercicio de principio, si se sigue la fórmula que, por experiencia, aconsejo siempre a los estudiantes de composición dramática [...]»;¹¹ *4 chemins 4* (1932), comedia escrita en francés, «[...] porque uno de los idiomas que mi madre recordó hasta el fin de sus días fue, precisamente, el francés»,¹² y porque «[...] me salvó para siempre de escribir comedias francesas en español»;¹³ y *Alcestes* (1936) que

[...] contiene todos los elementos primarios de *El gesticulador* [1938] [...] Representa todavía, en cierto modo, un experimento de orden libresco [...] [y] Constituye el último obstáculo entre un teatro puramente mexicano y yo, y la estación fronteriza con *Medio tono* [1937].¹⁴

Estas «tres comedias y una pieza a tientas», nunca estrenadas pero sí publicadas, revelan el itinerario vital de Rodolfo Usigli en su afán de dramaturgo. Con ellas, Usigli desea mostrar que siempre «[...] existe una unidad que va desde sus primeros titubeos [de escritor] hasta la aparición de su maestría»,¹⁵ y enfatiza, sobre todo, que: «La técnica dramática, como el sentido de penetración de los problemas del hombre, son fruto de una experiencia humana y social».¹⁶

La teoría del teatro que construye Rodolfo Usigli parte de la relación entre el hombre y el mundo como idea de representación y de cooperación

⁹ *Ib.*, p. 406.

¹⁰ *Ib.*, pp. 279-297.

¹¹ *Ib.*, p. 286.

¹² *Ib.*, p. 287.

¹³ *Ib.*, p. 293.

¹⁴ *Ib.*, p. 295.

¹⁵ *Ib.*, p. 279.

¹⁶ *Ib.*, p. 297.

para « [...] analizar en voz alta los materiales dramáticos que la vida de México pone a mi alcance». ¹⁷

Y, en ese mundo, « [...] son las profesiones y los intereses de los hombres, incorporados a la vida común, adictos a los agentes de su realización, de su premio y de su castigo, lo que constituye la materia teatral y el espíritu mismo del teatro [...]» ¹⁸ ¿Por qué? Porque

El público aspira a verse en el teatro, dignificado o caricatural, y aunque nunca hay que darle gusto totalmente, es innegable que es él quien señala los temas al dramaturgo; pero si el dramaturgo tiene que ser ese instrumento servil del público, el poeta lo rescata y lo eleva. Mientras no se logre esta unión perfecta, no se hará el teatro mexicano. ¹⁹

Por ello, Usigli insiste en la reivindicación teórica de un teatro «realista» porque, a pesar de no interesarle, le parece « [...] la única solución al mal del teatro en México» ²⁰ y añade, en su comentario a *Medio tono*, «El drama realista me aparece como el señuelo comercial y artístico a la vez, para llevar a la mayoría a los teatros. Pero ese realismo debe ser nacional para subsistir y para crear la costumbre del teatro en el público». ²¹ Un público en germen a quien nunca olvida Rodolfo Usigli, público que lo empuja a enfocar el melodrama con *Otra primavera*, *Mientras amemos*, *Aguas estancadas*, *El niño y la niebla*, *La familia cena en casa*, *Jano es una muchacha*:

Abordé el problema [del melodrama] especialmente por considerar que el estreno frecuente de melodramas de autores mexicanos podía empezar a atraer al público a las salas y prepararlo para aceptar cosas más nobles o más pretenciosas para el futuro. ²²

¹⁷ *Ib.*, p. 406.

¹⁸ *Ib.*, p. 409.

¹⁹ *Ib.*, p. 410-411.

²⁰ *Ib.*, p. 439.

²¹ *Ib.*, p. 445-446.

²² *Ib.*, p. 448.

En esta perspectiva, va a conceptualizar, en *Anatomía del teatro* (1939),²³ una estética del espejo, «[...] un teatro visto *por el ojo de la cerradura*».²⁴

Hay que hacer algo por este mexicano que espía incómodamente su propia vida en los demás por el ojo de una cerradura. Hay que acercarle un sillón confortable, invitarlo a sentarse, apagar la luz en torno a él y encenderla sobre su imagen reflejada en otro.²⁵

Pero, como ya lo apuntó Usigli antes en «*Medio tono*, Discurso por un teatro realista», no se trata tampoco de recomendar el estilo naturalista

[...] sino de un teatro realista que corresponda a la realidad de México, que permita al mexicano mirarse al espejo dejándole, hasta donde sea posible, la ilusión de que ve a su vecino. Hacer pasar las cosas al otro lado, adentro del espejo».²⁶

Queda claro que, para un teatro que busca reflejar la realidad, los interpretantes requeridos estarán determinados por el encuentro entre la experiencia teatral del espectador y su experiencia social.

Antes localizado, esencialmente, en un papel de receptor, el espectador, ahora, desempeña un papel activo en la representación. Es un «actor», lo mismo que el «comediante», lo mismo que el objeto escénico, que el director y que el propio autor. Está presente en la mente del dramaturgo, del director de escena que no pierde de vista el contexto ideológico y cultural de sus contemporáneos, así como está presente en la mente del «comediante» en su trabajo de «representante». Lo muestra presente y activo en la función, los ejemplos son numerosos: El hombre del paraguas en *Vacaciones I*, El Desconocido en *La última puerta*, Erasmo Ramírez en *Corona de sombra*, etcétera: «Considera [el autor, escribe Usigli] que una representación teatral es una invitación al juego, juego en el que el público debe tomar parte activa, y que, en general, resulta tonto sin el público, aunque a veces,

²³ Rodolfo Usigli, *Anatomía del teatro* [1939], México, Ecuador O°, O', O", 1967.

²⁴ Cito de *Anatomía del teatro* en la siguiente edición: Rodolfo Usigli, *Teatro Completo*. V, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 239.

²⁵ *Ib.*

²⁶ *Ib.*, pp. 239-240.

lo resulte también con él».²⁷ Al espectador, lo representa como personaje inquebrantable en todo teatro, ya que, teóricamente, sin él no hay significación, no hay teatro: «El ejemplo del teatro reaparece porque el teatro no puede existir sin el hombre, y no me refiero al creador ni al intérprete, sino al espectador, sin el cual ninguno de aquéllos se realiza o logra la sensación de vivir».²⁸

La complejidad de la relación espectador-actor se explica si se tiene en cuenta toda la escala de posibilidades de intervención que el teatro ofrece hoy al espectador, obligándonos a revisar la actitud del receptor-público ya no en términos de fascinación sino de implicación. Usigli, siguiendo su perspectiva antropomórfica del teatro, en la metáfora de *Anatomía del teatro*, confiere al espectador el papel alegórico de los sentidos:

[...] la anatomía del teatro se asemeja a la humana y tienen sitio en la cabeza los técnicos y el crítico que piensa: los oídos, los ojos y el estómago son el público, y la nariz que olfatea, el empresario; la garganta y la lengua el actor; los pies el edificio asentado y móvil a la vez; y las manos los tramoyistas y utileros. Pero el autor es la sangre y la respiración.²⁹

Más adelante, en el epílogo de su obra *Jano es una muchacha* (1952), «Addenda después del estreno», distingue a dos tipos de espectadores, los que saben y los que sienten, oponiendo la mirada fría del crítico a la voluntad de comunión del espectador:

[...] he tenido dos clases de maestros en mi oficio: una la componen los más grandes creadores; la otra el público. Por esta razón hay sólo dos clases de espectadores que me interesan: los que saben y los que sienten. Y probablemente más los segundos.³⁰

El teatro, para existir, para merecer el nombre de «teatro», necesita la mirada especular y crítica del público, necesita la complicitad y la comunión:

²⁷ Usigli, *Teatro completo*. III, *ib.*, p. 416.

²⁸ *Ib.*, p. 747-748. Ver también Meyran, *op. cit.*, pp. 124-142.

²⁹ Usigli, *Teatro completo*. V, *ib.*, p. 242.

³⁰ Usigli, *Teatro completo*. III, *ib.*, p. 736.

Porque el teatro, para ser, necesita de la comunión o, más cínicamente dicho, de la complicidad del público. Y porque si su destino final consiste en coger al toro por los cuernos, su función consiste en poseer al público por la emoción humana». ³¹

Misa, templo, catedral, feligrés, comunión, son palabras utilizadas por Usigli, a lo largo de los años, para describir el modelo teatral como un ritual. En el «Primer prólogo a *Corona de luz*» (1965) lo confirma:

La religión y el teatro han vuelto a reunirse en ciertas grandes épocas del mundo, en las cuales el teatro ha sido considerado como una catedral. Pero digo la religión, no la iglesia, o sea el sentido religioso, verdadero padre de la poesía dramática en sus tres formas: mística, estética y ética [...] todo espectador teatral, como todo feligrés, *participa*, y participa activamente, hasta sacrificar su cuerpo en olvido de la fatiga y hasta aplaudir para subrayar esa ilusión de realidad, ese estado particular de arrebato, de desprendimiento de sí mismo [...] cuando la pieza que ha presenciado tiene ese sentido religioso, único, que puede suscitar la *comunión* [...] Y dondequiera hay comunión, hay sacrificio ritual, hay, en una sencilla palabra, *misa* [...] ³²

Pero, en este enfoque teórico novedoso, «comunión» no significa «fascinación», «implicación» no quiere decir «identificación». Usigli recomienda al espectador hacer trabajar su razón, guardar una actitud lúcida y crítica, abrir los ojos: «El teatro, pues, viene a ser un artefacto para abrir los ojos y para airear la conciencia del mundo». ³³ Para enseñar al espectador a ver, a escuchar, a poner en tela de juicio sus interpretantes, su juicio, Usigli usa procedimientos que influyen en el desarrollo de la representación y suscitan el diálogo con el espectador-contemplador. En un espacio teatral tradicional como el suyo, donde la inmovilidad está convenida, pone en escena a un testigo-espejo que inscribe una crítica radical de la mirada pasiva del espec-

³¹ Usigli, *ib.*, p. 748.

³² Rodolfo Usigli, *Corona de sombra. Corona de luz. Corona de fuego*, Porrúa, México, 1973, pp. 225-226.

³³ Usigli, *Teatro completo. III, ib.*, p. 748.

tador de la sala. Con este procedimiento Usigli trata de desacondicionar la mirada del espectador, de obligarle a una toma de conciencia, de permitirle ser el testigo crítico de su propio papel.³⁴

Tampoco olvida al director, ausente de la metáfora anatómica pero sí presente al final de *Anatomía del teatro*, porque bien sabe que «el teatro moderno es obra del director».³⁵ Diferencia a los «grandes innovadores» como Antoine o Stanislavsky de «[...] los deformadores, acróbatas o inventores de espectáculos [...] como Reinhardt, Meyerhold o Piscator»³⁶ y celebra a los directores experimentales mexicanos que «[...] han sembrado la única semilla de la ambición por un teatro consciente y expresivo para México».³⁷

La teoría usigliana del teatro está asentada en una reflexión sobre la ontología del ser mexicano, un pensamiento filosófico autodidacta que parte de la «influencia francesa», que trata, y lo consigue, de dar vitalidad a las ideas de Hegel, de Nietzsche, en busca de un «primer ensayo hacia una tragedia mexicana»,³⁸ de Molière, T. S. Eliot y George Bernard Shaw, como un injerto en el teatro mexicano, que se aparenta a Samuel Ramos y anuncia a Octavio Paz.

Por esta fecunda combinatoria, Usigli, teórico del teatro, merece toda nuestra atención. Sin embargo me detendré, en los límites de esta presentación, en un aspecto menos desarrollado de su teoría: el itinerario vital que requiere quien desea dedicarse a la profesión del teatro, ya que Usigli siempre reivindicó la necesidad de una formación teatral para todos los participantes de la representación.

³⁴ Los ejemplos son múltiples: Elena en *El gesticulador* escucha a César, su esposo, detrás de la puerta de la cocina; Erasmo y El Portero, detrás de las cortinas en *Corona de sombra*, asisten a la vuelta atrás en el tiempo de Carlota y Maximiliano; El Botones, El hombre del paraguas en *Vacaciones I*, etcétera. Usigli define una tentativa de anexarse el mundo por medio de la representación, tentativa que no es nada más que «un discurso del teatro sobre el teatro».

³⁵ Usigli, *Teatro completo*. V, *ib.*, p. 248.

³⁶ *Ib.*

³⁷ *Ib.*, p. 249.

³⁸ Rodolfo Usigli, «Primer ensayo hacia una tragedia mexicana», *Cuadernos Americanos*, núm. 52, julio/agosto 1950, pp. 102-125. También en Usigli, *Teatro completo*. V, *ib.*, pp. 253-280.

Este «itinerario-modelo de formación teatral» se apoya en la *Poética* de Aristóteles, «es una compilación, dice, limitada de las teorías esenciales existentes desde Aristóteles a la fecha» y responde a una doble necesidad:

a) Necesidad de información y de formación sobre la profesión de teatro. Es la necesidad del teórico y del practicante por la cual contribuye a la inclusión de los estudios sobre teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México;³⁹ en 1940, crea el «Teatro de Medianoche»⁴⁰ y dirige la sección teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes:

Abordar el teatro sin una técnica es como querer nadar por primera vez, atado de brazos y piernas, en la mitad del mar [...] el teatro mexicano es un teatro en ruinas. No lo ha derrumbado una decadencia de siglos, sino su mala fabricación, que no ha resistido ese viento continuo que es el público.⁴¹

A menudo el icono metafórico del constructor, del arquitecto o del albañil se asemeja con el del poeta en su definición de la profesión de dramaturgo: «Poeta, mercader y gobernante, el autor dramático es además un arquitecto y un albañil».⁴²

b) Necesidad de informar y de formar al espectador, al público, «ilustrar al público».

³⁹ En 1934, Fernando Wagner «[...] impartió el primer curso de arte dramático, y la autoridad de la UNAM le otorgó una asignatura para iniciar formalmente esta enseñanza [...]», Lech Hellwig-Górzyński (ed.) *Máscara vs. rostro. Setenta años de enseñanza del arte dramático en la UNAM*, Téxere Editores - Universidad Nacional Autónoma de México, México, [2009], p. 9. Usigli «[...] se incorporó a la Facultad de Filosofía y Letras el 7 de octubre de 1941, impartiendo un curso sobre análisis del texto teatral», Aimée Wagner, «Usigli, creador del curso de análisis y composición dramática», *Rodolfo Usigli. Ciudadano del teatro. Memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992, p. 31.

⁴⁰ Véase Guillermina Fuentes, «El Teatro de Medianoche de Rodolfo Usigli (1940)» en *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes - Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, pp. 149-192.

⁴¹ Usigli, *Teatro completo*. V, *ib.*, p. 244.

⁴² *Ib.*

Seguir este itinerario no llevará a escribir buenas obras dramáticas sino a aquellos que poseen una capacidad de síntesis y un poder de creación latentes y en espera de un estímulo o de una técnica adecuada. No bastará seguir fielmente todos sus puntos para convertirse en un dramaturgo; *pero hacerlo servirá por lo menos a fomento de un público en formación*, al que la llamada crítica profesional no ha orientado hasta ahora en México [...].⁴³

Itinerario del autor dramático es, uno de los pocos, quizá, el único, manual de composición dramática que se ha escrito en México. Después de reflexionar sobre los géneros teatrales, entre los cuales los fundamentales son la tragedia y la comedia, de su mezcla ha surgido una tercera forma: la tragi-comedia « [...] poco recomendable por su violenta tendencia al contraste».⁴⁴ Usigli, siguiendo la *Poética* de Aristóteles, revisitada por Ignacio Luzán,⁴⁵ distingue la farsa y luego la pieza «obra seria», mientras « [...] la palabra drama se usará en su estricto valor semántico que la hace aplicable a cualquier género del teatro puesto que significa acción».⁴⁶ Rodolfo Usigli aborda el texto teatral en una perspectiva teórica de texto-representación y enfatiza sobre:

a) Los elementos estructurales: situación-acción. Usigli subraya primero la necesidad, para el dramaturgo, de apoyarse sobre la fábula o anécdota que se ha de presentar como un conflicto, adecuado para engendrar la situación dramática. Será el conflicto del hombre consigo mismo, con sus pasiones, el del hombre frente a su destino, el del hombre frente a su ambiente, y por último, el conflicto provocado naturalmente por las pasiones contradictorias de los mismos personajes. La situación o las situaciones dramáticas son un elemento esencialmente dinámico cuyos factores más elementales son fuerzas.⁴⁷ La

⁴³ Rodolfo Usigli, *Itinerario del autor dramático*, La Casa de España, México, 1940, p. 9. El subrayado es mío. Editado también en Rodolfo Usigli, *Teatro completo*. V, Luis de Tavira y Alejandro Usigli (eds.), Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 31-204.

⁴⁴ Rodolfo Usigli, *Itinerario del autor dramático*, La Casa de España, México, 1940, p. 10.

⁴⁵ Véase Ignacio Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies* (ed. 1737 y 1789), Cátedra, Madrid, 1974.

⁴⁶ Usigli, *ib.*

⁴⁷ Rodolfo Usigli tiene la intuición de la teoría de los actantes y de las fuerzas que organizan todo relato evocada por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento, seguida de: Las trans-*

palabra «situación» debe ser comprendida en un sentido teatralmente amplio y como relativa a un género teatral específico, que se apoya en una distinción estricta de la tragedia o de la comedia. El drama, para Usigli, es la acción. ¿Cuáles son los elementos esenciales que determinan la creación de una obra dramática? Usigli caracteriza cinco de ellos: la anécdota, los caracteres (personajes), el tema, la situación, la tesis. De estos cinco elementos:

El menos importante es la tesis o doctrina que se pretenda sustentar, pues en principio toda buena producción dramática contiene una tesis implícita, y subordinar la acción a la tesis impedirá el libre movimiento de aquélla, falseará casi siempre los caracteres y mermará la calidad artística de la obra».⁴⁸

Nos parece pertinente notar que Usigli privilegia dos situaciones fundamentales del teatro como texto-representación: la acción y la situación dramática que, como lo subraya Souriau, son correlativas: «En el teatro y en lo esencial de lo dramático acción y situación son correlativas. La acción debe llevar a la situación y la situación debe conducir a la acción».⁴⁹

b) El lugar y el tiempo. Usigli recomienda definir el lugar de la acción y el tiempo de la acción, dotándolos de una unidad, dice:

Definirá entonces [el dramaturgo] el lugar de acción, procurando en todos los casos ajustarse a una unidad, no tanto por causa de un ciego respeto a las exigencias de los preceptistas clásicos, que así lo piden, como por la solidez misma de la arquitectura de su obra, y porque la unidad de lugar implica un problema de orden teatral que desaparece donde la variedad de los lugares de acción facilita la tarea y presta características de orden cinematográfico a lo que debe ser teatral únicamente.⁵⁰

Si el lugar de la acción, definido como lugar escénico o espacio teatral concreto, tiene límites muy estrechos,

formaciones de los cuentos maravillosos y de E. Mélétski, *El estudio estructural y tipológico del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1971, y por Etienne Souriau, *Les 200 000 Situations Dramatiques*, Flammarion, Paris, 1950.

⁴⁸ Usigli, *ib.*, p. 11.

⁴⁹ Souriau, *ib.*, p. 48. La traducción es mía.

⁵⁰ Usigli, *ib.*

una cajita, dice Souriau, de la cual uno de sus lados ha sido quitado para que se pueda ver. He ahí toda la extensión de la cual dispone el dramaturgo [...] Más allá de ese espacio todo es solamente imaginado.⁵¹

También el tiempo de la acción, la duración, tiene límites muy estrechos, aproximadamente ciento cincuenta minutos. Esta duración está organizada fatídicamente según dos condiciones: la anécdota y la evolución de los caracteres. Sobre esto escribe Usigli:

[...] dos cosas son las que principalmente condicionan el tiempo de la acción. Una es la anécdota misma con sus exigencias particulares; otra, el cambio de sentimientos o la reflexión que lo motiva en los caracteres. La habilidad del autor puede reducir el tiempo, si logra que la obra principie en el momento ya maduro de la vida de los personajes, cuando todos los antecedentes se han desarrollado fuera de la escena pudiendo comprimirse en pocas frases del primer acto, y va a tener lugar únicamente la acción decisiva.⁵²

De esa manera, cada relato llamado «relato de *Théramène*», es decir, todos los casos en que los acontecimientos esenciales tienen un lugar fuera de la escena, nombrados sólo icónicamente sobre la escena por una narración, se han de proscribir:

Los relatos hechos por personajes en la escena son difíciles de tratar. Ante todo, deben ser fundamentalmente relatos de acciones que el espectador no ha podido presenciar [...] Deben ser relatos ligados de modo racional con la trama y no añadidos o rellenos. El espectador sólo puede tolerar que un personaje refiera algo que él ha visto ya [...]⁵³

c) Los personajes. Una vez delimitados y fijados el lugar y el tiempo de la acción, el dramaturgo tendrá que interesarse en el problema de los perso-

⁵¹ Souriau, *ib.*, p. 18.

⁵² Usigli, *ib.*, p. 11-12.

⁵³ *Ib.*, p. 24.

najes. Primero tendrá que escoger y seleccionar, con rigor, a los personajes indispensables para la acción dramática:

En ninguna obra debe aparecer mayor número de personas que el estrictamente indispensable para el desarrollo del drama. Además, todos los personajes deberán aparecer entre el principio y el centro de la obra, en un orden lógico y en una progresión natural. Sólo en casos excepcionales podrán aparecer nuevos personajes al final, cuando no requieran un desenvolvimiento psicológico particular, o cuando operen como factores determinantes en la acción de los personajes centrales.⁵⁴

Posteriormente, el dramaturgo tendrá que determinar el carácter y el papel de cada uno de los personajes a fin de prever su evolución y reacción al ver la acción dramática: «Todo personaje deberá ser claramente delineado y estar sujeto a límites específicos, para evitar que incurra en inconsistencias de pensamiento o de acción [...]».⁵⁵ Para eso, el dramaturgo deberá recurrir a una tipología que el investigador debe someter a un análisis semiótico:

Hay dos medios directos a este fin: trazar los personajes como “tipos” [...] o bien, dar a cada uno una profundidad y una perspectiva de valor psicológico [...] De este modo pueden crearse *caracteres*, que es lo más difícil porque corresponden a valores humanos individuales y singulares; *tipos*, que son representativos de grupos, clases, naciones, etc., o *siluetas*, para los casos en que no entre en juego ningún movimiento psicológico ni genérico del carácter.⁵⁶

Entonces, tendrá que fijar el número de entradas y salidas, la presencia o ausencia de los personajes, respecto a las necesidades de la situación y de la acción. Ninguno de ellos deberá permanecer en escena más tiempo que el necesario por su función específica:

El autor debe cuidar escrupulosamente de no olvidar nunca a un personaje dentro o fuera de la escena. Cuando lo mantuviera en ella sin hablar, deberá darle

⁵⁴ *Ib.*, p. 12.

⁵⁵ *Ib.*

⁵⁶ *Ib.*, p. 13.

un objeto perfectamente claro para el público. En el teatro todo debe tener un objeto y tender a una unidad». ⁵⁷

d) Las réplicas. Usigli insiste, particularmente, sobre la necesidad del diálogo o, lo que llamo teóricamente, las réplicas, en oposición a las didascalías. Para él, las réplicas son el medio de expresión, el vehículo que usan los personajes para expresar su carácter, sus sentimientos, para justificar sus acciones, para explicar los antecedentes de la acción, para presentar a los demás personajes, para revelar lo que provocará el desenlace de la obra, y todo esto en una perspectiva de relación escena-sala. Además, esas réplicas tendrán que ser claras, animadas, reales:

El diálogo debe consistir en un lenguaje claro, animado, *viviente*, que impida al público recordar que asiste a un espectáculo de imaginación, y aleje toda idea de un habla puramente literaria [...] En cada parlamento es necesario usar precisamente el número de palabras que requiera la expresión de la idea; pero sin olvidar que el lenguaje del teatro exige ante todo una concentración de orden poético, aunque sea en frases ordinarias y realistas. ⁵⁸

Las réplicas deberán armonizar con la construcción del episodio escénico según una relación de causa-efecto y según un ritmo: «El ritmo determina la distribución, la longitud y la equivalencia de las escenas y los períodos similares de la acción y del diálogo». ⁵⁹ Aunada a esta noción de ritmo teatral, se encuentran la del equilibrio y la de la armonía en la construcción del relato apreciada por la retórica. Usigli, para caracterizar la necesidad de ese equilibrio escénico usa el icono metafórico del cuerpo humano, icono ya utilizado en su *Anatomía del teatro*:

Rige también a través de las escenas diferenciadas por su valor de proporción, tal como sucede en el cuerpo humano, en el que es posible discernir la armonía

⁵⁷ *Ib.*

⁵⁸ *Ib.*, p. 14.

⁵⁹ *Ib.*, p. 16.

que existe entre los tamaños de los diferentes miembros y órganos, pues el ritmo pide que cada parte tenga sus proporciones justas en el conjunto.⁶⁰

Habría que considerar la obra teatral como un cuerpo humano, en el que todas las funciones son equivalentes e interrelacionadas, dependen unas de otras y son igualmente necesarias [...] Cuando un personaje no es necesario debe eliminársele, pues produciría la impresión de una tercera mano o de una segunda nariz.⁶¹

e) El último acto. Son necesarias dos condiciones para la construcción del último acto: una reside en la elección de la frase final que ha de marcar la intensidad conseguida durante el desarrollo del episodio teatral, la otra, reside en el fenómeno de tensión, de suspensión en que el espectador ha de permanecer:

[...] mantener al público en la incertidumbre [es] indispensable al teatro [...] En ninguna forma debe el autor sorprender desmesuradamente al público ni defraudar jamás sus expectativas, pues al hacerlo trabajaría contra la integridad misma de su obra.⁶²

f) Lo visual. Habiendo considerado esas reglas, el dramaturgo se dedicará a visualizar el acto dramático. Usigli subraya, también, la importancia del texto-teatral, entendido como texto-representación, en una perspectiva espectacular:

Visualizar es la acción que permite objetivar, dar una tercera dimensión al lugar, la trama y los personajes. El autor debe saber dónde y en qué ambiente va a transcurrir su drama; calcular el número de puertas y ventanas que la acción necesitará; las puertas especialmente sirven para diferenciar las entradas y las salidas y para un relieve y un valor propios a cada una.⁶³

⁶⁰ *Ib.*, p. 17.

⁶¹ *Ib.*, p. 27-28.

⁶² *Ib.*, p. 21-22

⁶³ *Ib.*, pp. 25-26.

Visualizar el texto teatral es atender a la teatralidad, es decir, dar al texto teatral una corporeidad. El dramaturgo tendrá que conocer todos los objetos, accesorios y decorados que pondrá en escena y familiarizarse con ellos de tal manera que respondan con precisión a las necesidades de la situación y de la acción dramática:

Deberá visualizar igualmente las proporciones, las características arquitectónicas y los colores de su decorado, de modo que éste comunique, única y precisamente, el ambiente adecuado al ritmo, al tono y a contenido de la obra [...].⁶⁴

En la práctica, dispondrá del recurso, por una parte, de las didascalias necesarias a la eficacia del signo teatral, y por otra, de las «matrices de representatividad» contenidas en las réplicas: «Para lograr por parte de sus actores un entendimiento perfecto y una interpretación exacta, el autor intercalará en el texto de su diálogo las indicaciones de movimiento necesario que se conocen por acotaciones».⁶⁵

Después de esta lectura del «itinerario-modelo de formación teatral», que en 1940 propone Rodolfo Usigli, se imponen varias observaciones. En primer lugar notamos que el lenguaje teatral de Usigli es innovador, porque, aunque se inscriba en una tradición y una cultura teatral desde Aristóteles a George Bernard Shaw, reivindica por primera vez en México el aprendizaje de una técnica dramática rigurosa —uno de los provechos de sus estudios en el Departamento de Teatro de la Universidad de Yale, en donde fue becario, en compañía de Xavier Villaurrutia, en 1936. Innovador porque integra al público, al espectador, a su concepción dramática, porque habla como profesionista del teatro, porque el objeto teatral concebido por Usigli rompe con la costumbre logocéntrica de condenar al teatro como hecho esencialmente textual y literario. El objeto teatral se manifiesta en un texto representación

⁶⁴ *Ib.*, p. 26. La idea de convocar la escena para dar vida al texto dramático, Usigli la pide prestada a Hegel quien dice: «El poeta, para dar a la obra su carácter verdaderamente dramático, ha de tener ante sus ojos la ejecución escénica: ver a sus personajes librarse a acciones reales y orales, expresarse en consecuencia», Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique. VIII*, Aubier Montaigne, Paris, 1965, p. 390. La traducción es mía.

⁶⁵ Usigli, *ib.*, p.27.

que es un signo complejo a la vez textual y visual que se construye según la dialéctica del mostrar y del nombrar.⁶⁶

El dramaturgo, como todo creador, bien sabe lo que a él le cuesta, lo que tiene que hacer y que debe resolver un problema. Quizá los datos nazcan de una pulsión o de una obsesión —a propósito de *Corona de sombra*, Usigli habla de memoria, de recuerdos de niñez en relación con lo que le había contado su madre sobre Maximiliano y Carlota.⁶⁷ Pero luego el problema se resuelve al interrogar el material de trabajo, material que lleva en sí sus propias leyes pero que al mismo tiempo trae consigo el recuerdo de la cultura, el eco de la intertextualidad, «recordar con ayuda de la imaginación».⁶⁸

Si Usigli inventa a un historiador: el profesor César Rubio en *El gesticulador*; si inventa a un historiador-mirón y cronista: Erasmo Ramírez, en *Corona de sombra*, primero es porque sabe que la historia no es ayer, sino que «[...] en realidad la historia es hoy y es siempre»,⁶⁹ afirmando así la vitalidad y la universalidad de su pensamiento.

En todo ello, como lo he demostrado en varios estudios, Usigli, en la teoría como en la práctica, está muy cerca de sus modelos, Molière, Ibsen, Bernard Shaw y Pirandello. Ha tomado de ellos la pasión moral y política, el gusto por la paradoja y la ironía, la afición a los prólogos explicativos, pero también la valorización del individuo y de la vida como elevación de instinto y de sentimiento contra la forma que tiende a frenar, a encauzar el flujo continuo de la vida. Rodolfo Usigli ha dado al mundo una imagen al mismo tiempo real «por el ojo de la cerradura», y mítica «más allá del espejo» de los hombres y de las mujeres de México con el fin de quitarles un «complejo de inferioridad» y con el fin de encontrar así al ser humano universal. Recuerdo una frase que pronuncia César Rubio en el primer acto de *El gesticulador*, frase que me parece ilustrar esta problemática de la historia y de la biografía:

⁶⁶ Véase Meyran, *op. cit.*

⁶⁷ Usigli, *Teatro completo. III*, p. 620.

⁶⁸ Usigli, *ib.*, p. 608.

⁶⁹ *Ib.*, p. 624.

César.- Sin embargo, la historia no es más que un sueño. Los que la hicieron soñaron cosas que no se realizaron; los que la estudian sueñan con cosas pasadas; los que la enseñan [...] sueñan que poseen la verdad y que la entregan».⁷⁰

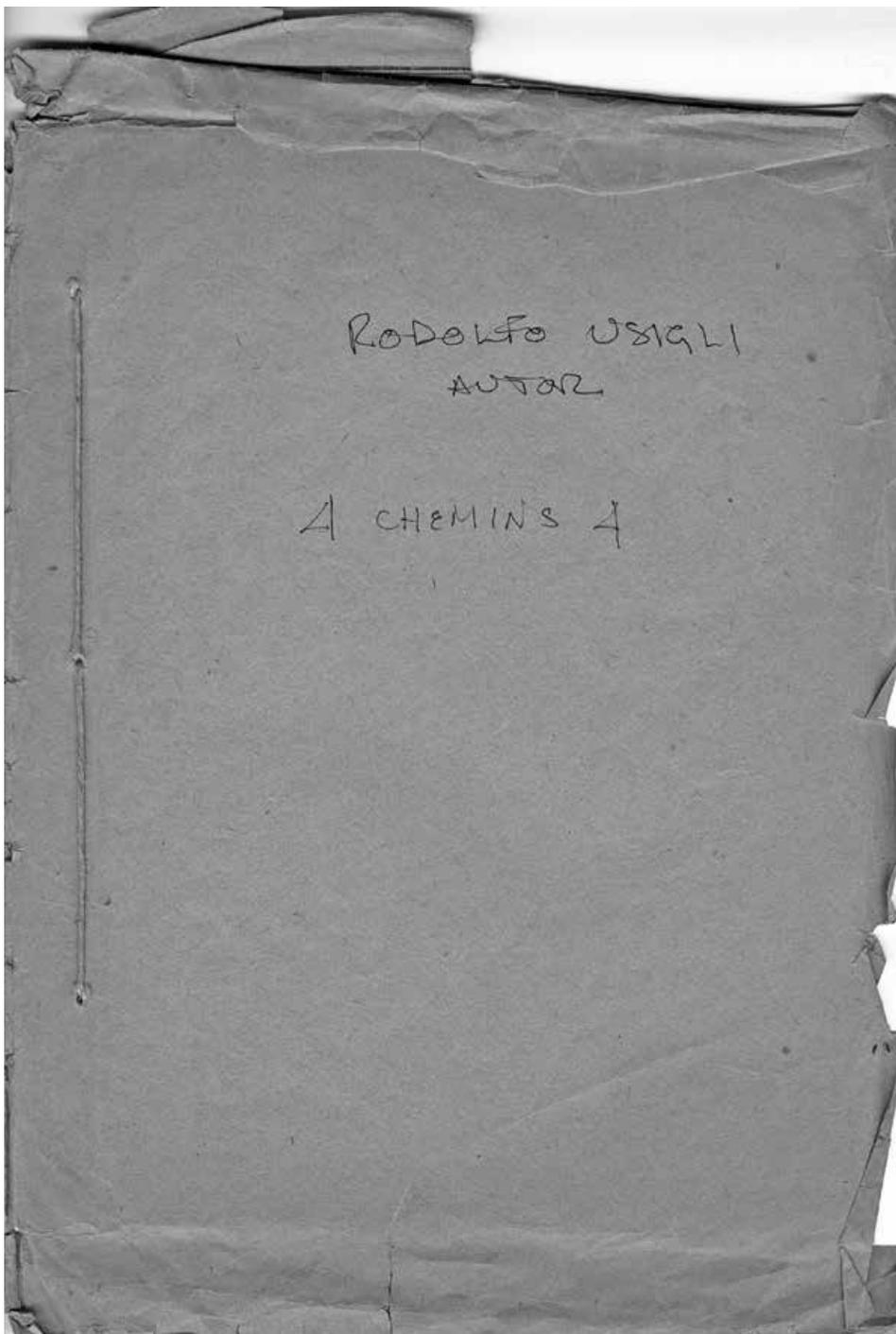
Obra citada

- José Ramón Alcántara. «La función de la teoría en la formación teatral», *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, Universidad Iberoamericana, México, 2002.
- Beardsell, Peter. *A Theatre for Cannibals. Rodolfo Usigli and the Mexican Stage*, Associated University Press, Londres, 1992. Edición en español en traducción de Alejandro Usigli: Peter Beardsell, *Teatro para caníbales. Rodolfo Usigli y el teatro mexicano*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2002.
- Fuentes, Guillermina. «El Teatro de Medianoche de Rodolfo Usigli (1940)», *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Bellas Artes - Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.
- Gates, Eunice J. «Usigli as seen in his prefaces and epilogues», *Hispania*, núm. 373, abril 1954, pp. 432-439.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique. VIII*, Aubier-Montaigne, Paris, 1965.
- Hellwig-Górzyński, Lech (ed.) *Máscara vs. rostro. Setenta años de enseñanza del arte dramático en la UNAM*, Téxere Editores - Universidad Nacional Autónoma de México, México, [2009].
- Jiménez, Sergio y Edgar Ceballos. *Teoría y praxis del teatro en México*, Gaceta, México, 1982.
- Luzuriaga, Gerardo. *Introducción a las teorías latino-americanas del teatro*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1990.
- Luzán, Ignacio. *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies* (ed. 1737 y 1789), Cátedra, Madrid, 1974.
- Meyran, Daniel. *El discurso teatral de Rodolfo Usigli: del signo al discurso*, trad. de Manuel Meléndez, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli - Instituto Nacional de Bellas Artes - Instituto Francés de América Latina, México, 1993.
- Partida Tayzán, Armando. *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

⁷⁰ Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, edición de Daniel Meyran, Cátedra, Madrid, 2004, pp. 143-144.

- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento, seguida de: Las transformaciones de los cuentos maravillosos y de E. Méletinski, El estudio estructural y tipológico del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1971.
- Savage, Ronald Vance. «Rodolfo Usigli's, Idea of Mexican Theatre», *Latin American Theatre Review*, núm. 4, febrero 1971, pp. 13-20.
- Schmidhuber, Guillermo. *Apología de Rodolfo Usigli*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2005.
- Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, trad. y notas de María Enriqueta González Padilla, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000
- Tilles, Solomon T. «Rodolfo Usigli's, Concept of Dramatic Art», *Latin American Theatre Review*, núm. 3, febrero 1970, pp. 31-38.
- Souriau, Etienne. *Les 200 000 Situations Dramatiques*, Flammarion, Paris, 1950.
- Usigli, Rodolfo. *Itinerario del autor dramático*, La Casa de España en México, México, 1940.
- Usigli, Rodolfo. «Primer ensayo hacia una tragedia mexicana», *Cuadernos Americanos*, núm. 52, julio/agosto 1950, pp. 102-125.
- Usigli, Rodolfo. *Anatomía del teatro* [1939], Ecuador O°, O', O", México, 1967.
- Usigli, Rodolfo. *Corona de sombra. Corona de luz. Corona de fuego*, Porrúa, México, 1973.
- Usigli, Rodolfo. *Teatro Completo. III*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- Usigli, Rodolfo. *El gesticulador*, edición de Daniel Meyran, Cátedra, Madrid, 2004.
- Usigli, Rodolfo. *Teatro completo. V*, Luis de Tavira y Alejandro Usigli (eds.), Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Wagner, Aimée. «Usigli, creador del curso de análisis y composición dramática», *Rodolfo Usigli, Ciudadano del teatro. Memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992.

Archivos y fotografías



1. Portada del texto original mecanografiado de *4 chemins 4* escrita a mano por Rodolfo Usigli. (The Walter Havighurst Special Collections Library, Miami University, Oxford, Ohio).

RODOLFO USIGLI

A CHEMINS 4

Pièce en 4 Scenes.

Mexico

1929
1932

2. Primera hoja sin numeración escrita del texto original mecanografiado de *4 chemins 4*.
(The Walter Havighurst Special Collections Library, Miami University, Oxford, Ohio).

PERSONNAGES

Georges Revel, musicien.
Alice, sa femme.
Robert Denris, leur ami.

Premier Étudiant
Deuxième Étudiant
Troisième Étudiant
Monsieur B
Monsieur H
Monsieur R
Le Grammairien
Un Journaliste
Suile
Le Garçon
Un domestique

Madame A
Madame B
Madame C
Madame D
Madame H
Madame J

3. Segunda hoja sin numeración escrita del texto original mecanografiado de *4 chemins 4* con la lista de personajes que intervienen en la obra. Nótese que aquí, como en la edición del Fondo de Cultura Económica, tampoco se incluye el personaje de "Monsieur T". (The Walter Havighurst Special Collections Library, Miami University, Oxford, Ohio).

La première et la quatrième scènes, à trois
mois d'intervalle, dans le cabinet de -
travail de Georges Revel.

La deuxième scène chez Madame D, quelques
jours après la première.

La troisième scène le même soir, dans une
boîte de nuit de dixième ordre.

4. Tercera hoja sin numeración escrita del texto original mecanografiado de *4 chemins 4* con indicaciones de lugar y tiempo de cada una de las cuatro escenas en que está dividida la obra, con acentos de mano de Rodolfo Usigli.
(The Walter Havighurst Special Collections Library, Miami University, Oxford, Ohio).

SCÈNE PREMIÈRE.

Chez Georges Revel, un coin de studio tendu de damas zinzolin. Au fond, à droite, un balcon dont on n'aperçoit qu'un battant. Une porte à gauche. À droite on peut voir la queue d'un grand piano qui est censé être placé au centre de cette pièce dont le décor ne nous montre qu'un angle. Une table, des fauteuils nickelés, une petite bibliothèque; tous les meubles sont sobres et purs de ligne, avec toute la grandeur de la simplicité la plus exquise.

Quand le rideau se lève, le domestique EMILE est en train de choisir un cigare dans une boîte qui se trouve sur la table. ROBERT DENRIS entre en ce moment par la seule porte visible, c'est-à-dire, celle de gauche.

ROBERT

Dites donc, Émile, quand Monsieur Georges le saura, il sera enchanté de voir que vous partagez ses préférences.

-EMILE

Oh, monsieur! Monsieur Georges et moi, nous lisons le même journal, ce qui est très rare entre domestique et patron.

ROBERT

La grande gauche, quoi! En effet, oui, je vois que vous n'êtes pas effrontés. Mais j'ai des opinions, moi aussi, qui vous seraient plutôt sévères, car je lis un autre journal que vous. Nous ne nous sommes pas vus, voilà tout. Bonjour, Émile.

EMILE

Bonjour, Monsieur Robert.

ROBERT

Madame est-elle descendue ce matin?

EMILE

Pas encore, monsieur.

ROBERT

Bien.

EMILE

Monsieur désire autre chose?

ROBERT

Oui, monsieur désire ne pas être dérangé. Je vais travailler; ne faites entrer personne ce matin, Émile. Je vous le dis parce que j'ai remarqué que vous vous plaisez particulièrement à faire entrer les facheux.

EMILE

Oh, monsieur! les pauvres gens!

ROBERT

Oui, oui, je sais que vous êtes un tendre. Mais la tendresse, si elle est mal conduite, est plus dangereuse qu'une automobile: elle écrase tout. Emile?

EMILE

Monsieur?

ROBERT

Allez fumer votre cigare ailleurs, tranquillement. Vous l'avez bien gagné.

EMILE

Je suis confus, monsieur.

Resté seul, ROBERT s'installe à la table. Il relit une page d'un manuscrit et se met à écrire en faisant tous les gestes propres à un écrivain délicat qui se chamaille avec les mots et les insulte afin de les mieux purifier. Une, deux minutes s'écoulent. La porte s'ouvre et EMILE entre tout de go, suivi du JOURNALISTE, qui cherche des yeux une place stratégique pour son interview.

EMILE

Monsieur...

ROBERT

J'avais dit que je ne désirais pas être dérangé.

EMILE

Mais, monsieur, c'est un journaliste.

Il file, ne sachant que trop ce qu'un honnête homme répond en ces cas.

JOURNALISTE

Bonjour, cher maître.

ROBERT flatté

Bonjour, monsieur. Il y a toujours, partout, une chaise pour les journalistes. Cassée, généralement.

JOURNALISTE

Merci, cher maître.

ROBERT

Voyons, remettez vous de votre émoi de vous trouver en face de moi, et parlez.

JOURNALISTE

Je suis un peu déconcerté. Je ne vous savais pas blond, cher maître.

ROBERT déçu; il ne s'agit pas de lui.

Ah, je vois. Eh bien! je suis blond dans l'intimité, voilà tout.

JOURNALISTE

Plait-il?

ROBERT

Entre nous, si je suis maître Revel, je ne suis pas blond.

JOURNALISTE

Hein?

ROBERT

Mais je suis blond si je suis Robert Denris.

JOURNALISTE

Ah! le romancier. Excusez-moi... le domestique s'est trompé...

ROBERT

Pas cette fois. Georges Revel n'est pas chez lui, mais j'y suis. Questionnez.

JOURNALISTE

Je regrette, je viens pour une interview pour La Critique Musicale.

ROBERT

Que voulez-vous? Je ne peux pas devenir musicien pour vous accorder une interview. (IL LE DIT DE BONNE FOI)

JOURNALISTE

Mais maître Revel va rentrer?

ROBERT

Je n'en sais rien. Je l'attends ici depuis un mois. Revenez dans deux semaines.

JOURNALISTE

Impossible. Mon interview doit paraître dans le prochain numéro.

ROBERT

C'est-à-dire...?

JOURNALISTE

Dans trois jours. Mais vous êtes son ami, monsieur, vous pourriez peut-être me fournir des renseignements...

ROBERT

Impossible, je suis blond.

JOURNALISTE

Impossible, il reçoit tout.
Il voyage?

ROBERT

Il est allé à la mer. Que je suis indiscret!

JOURNALISTE

Je vous en prie! Prépare-t-il quelque chose?

ROBERT

Je crois, oui. Quand il prépare une œuvre, il recherche le bruit. Or, sauf le radio, la mer est incomparable comme tinta-marre.

JOURNALISTE

quo! ne recherche-t-il pas la solitude, le silence?

ROBERT

Non. Il écoute préalablement de la musique ancienne et moderne plusieurs mois durant. Ensuite il cherche à s'assourdir pour oublier ainsi ce qu'il a écouté.

JOURNALISTE l'homme qui note

C'est un système fort intéressant, mais offre-t-il quelques chances...

ROBERT

Evidemment. Après le bruit, il s'enferme pendant quinze jours ou un mois. Son cabinet de travail ne contient qu'un clavecin et un matelas et il est à l'épreuve du bruit extérieur. Il ne mange que des fruits en ces périodes. Ensuite...

JOURNALISTE

Ensuite...?

ROBERT

Je fais mal de vous dire tout cela.

JOURNALISTE

De grâce, maître!

ROBERT

Ah! je ne suis plus blond?

JOURNALISTE

Vous détenez mon salut. Pensez, je vous en prie, que je suis un peu votre confrère.

ROBERT

ConCafn.

JOURNALISTE

Hein?

ROBERT

Enfin... Il faut que je vous paye le mot que vous m'avez fait inventer. Ensuite, le cher maître ressort de son cabinet de travail, un chef-d'oeuvre sous le bras.

JOURNALISTE

Et il prépare...

ROBERT

Ah! là-dessus je dois me taire.

JOURNALISTE

Cher maître!

ROBERT

Inutile de me chermaitriser. Je ne saurais pas vous le dire, du reste. C'est quelque chose de tout à fait nouveau, le sommet de son oeuvre, quelque chose de dionysiaque et de futur.

JOURNALISTE

Mais le thème...?

ROBERT

Vous ne faites manquer a tous mes devoirs, et puis, vous ne vous occupez pas de littérature. Suffit.

JOURNALISTE

Mais je suis, bien que critique musical, au courant du mouvement littéraire. Je sais que vous aussi préparez un nouveau livre.

ROBERT

Tiens!

JOURNALISTE

Et je peux vous envoyer Grossman, le critique de La Foire Littéraire. Il est mon ami et, surtout, il s'intéresse a vous, il me le disait hier a peine...

ROBERT

Ça, c'est le coup de grace. Je me rends!

JOURNALISTE

Alors, le theme de cette oeuvre nouvelle...?

ROBERT

C'est un livre d'amour, c'est-a-dire, le livre le plus difficile a faire. Il faut ne pas avoir aimé pour l'écrire, et ne pas l'avoir écrit pour aimer.

JOURNALISTE

Je parlais de l'oeuvre de maître Revel. Le theme...

ROBERT

Après vous, mon cher. Revenez cet après-midi avec Grossman, je ne trahis que comptant.

JOURNALISTE

Mais je vous le jure! En attendant, qu'est-ce que ça vous coute de me donner ce tout petit renseignement?

ROBERT

Ça me couterait une bonne ~~bonne~~ dose de confiance si vous ne revenez pas, et j'en ai déjà trop peu. Vous êtes capable de me ruiner.

JOURNALISTE

Mais c'est que je dois remettre mon entrevue a mon directeur a deux heures.

ROBERT

Hé bien, moi, je m'en...

JOURNALISTE

Je vous promets aussi d'amener Jules Rigaud, de l'Académie, si vous vous intéressez aux momies.

ROBERT

Rigaud? Je capitule.

JOURNALISTE

Alors, le theme...

ROBERT

C'est la joie. Toute la joie humaine, et il s'y connaît. Sa musique antérieure est plutôt de la peinture, n'est-ce pas? Maintenant, il va faire de la sculpture, du marbre et de la terre-cuite partout. Et des attitudes! Des bras qui se lèvent, des fronts qui s'avancent, des jambes en l'air, des seins au soleil, des mains qui s'agitent merveilleusement, des dents qui luisent, des cheveux qui flottent, des lignes pures, d'une jeunesse éternelle, des soleils qui rodent sur les pres, des accouplements de lumière... Vous voilà les poches pleines! Sauvez-vous et revenez ce soir.

JOURNALISTE

Je pars ébloui. C'est bien gentil de votre part, cher maître. Ebloui!

ROBERT

Oh! Revenez ce soir et vous verrez ce que je suis capable de dire sur mon livre.

JOURNALISTE

C'est entendu. A ce soir, cher maître.

Il sort laissant derrière lui la statue de la satisfaction. Cette statue abîme sa plastique pour allumer une cigarette. Ah! soudain d'inspiration, elle se met à écrire. C'est L'Écrivain ("que diable est-ce que j'écris?") quelques secondes après, du côté du piano, parve qu'il est entré par la porte qui se trouve du côté invisible du salon, GEORGES REVEL entre, l'air préoccupé. Il marche lentement, regarde ROBERT d'un oeil lointain, mais qui fait songer aux longs regards des phares, sans mot dire. Il prend un cigare dans la boîte de métal sur la table, le coupe et l'allume avec lenteur, toujours dans un silence par lequel ROBERT a l'air de se promener.

ROBERT

Tu es poli. Dis bonjour, au moins.

GEORGES

Mais, si tu y tiens, bonjour au moins.

ROBERT

Dis donc, tu es funèbre ce matin.

GEORGES

Je me suis couché cette nuit avec les meilleures intentions...

ROBERT

Et tu t'es réveillé ce matin avec les pires sentiments.

GEORGES

Voilà.

ROBERT

Cela arrive. Le contraire aussi.



11. Rodolfo Usigli. Fotografía sin fecha (¿1925-1930?).
(Archivo personal de Nicole Usigli).



12. Rodolfo Usigli. Fotografía sin fecha (¿1930-1935?).
(The Walter Havighurst Special Collections Library, Miami University, Oxford, Ohio).



13. Rodolfo Usigli. Fotografía sin fecha (¿1930-1935?).
(The Walter Havighurst Special Collections Library, Miami University, Oxford, Ohio).



14. Rodolfo Usigli. Fotografía sin fecha (¿1930-1935?).
(The Walter Havighurst Special Collections Library, Miami University, Oxford, Ohio).



15. Rodolfo Usigli. Fotografía sin fecha (¿1930-1935?).
(The Walter Havighurst Special Collections Library, Miami University, Oxford, Ohio).



16. Rodolfo Usigli. Fotografía con la fecha: 3 de septiembre de 1935.
(The Walter Havighurst Special Collections Library, Miami University, Oxford, Ohio).

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Maricela Jacobo Heredia
Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

Rodolfo Obregón
*Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)*

José Luis Gutiérrez Ramírez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Héctor Orestes Aguilar
Coordinador de Publicaciones

RODOLFO USIGLI

A CHEMINS A

Una pieza a tuestas: "4 chemins 4"
de Rodolfo Usigli se terminó de
imprimir en el mes de agosto
de 2011, en los talleres de
Offset Santiago, Av. Río
San Joaquín núm. 436,
Ampliación Granada,
México, D. F. La edi-
ción consta de 1000
ejemplares y estu-
vo al cuidado de
la Coordina-
ción de Pu-
blicacio-
nes del
INBA.

