

tablas

revista de artes escénicas. No. 3/1992

— Concierto Barroco —

CARPENTIER EN ESCENA

TEATRO ESTUDIO de Cuba

Virgilio Piñera:
NIÑITA QUERIDA
Libreto No. 27

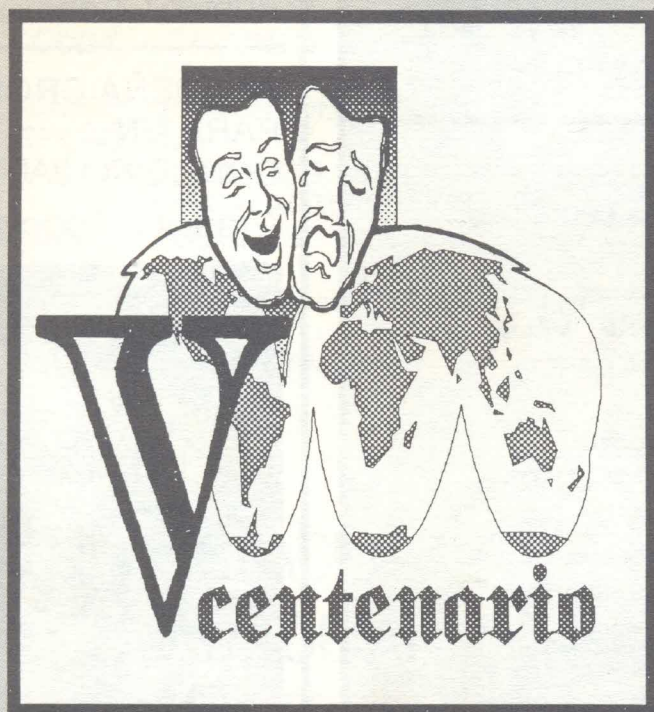


GARCIA MARQUEZ... ERENDIRA
grupo Buendía

DE FRANCIA:
Philippe Genty

...ERENDIRA...





1492 Hace quinientos años que, a costas americanas, arribó el Almirante Cristóbal Colón para marcar con su llegada el inicio de un acontecimiento histórico-cultural de tal trascendencia que hoy se recuerda en todo el mundo a partir de diversas iniciativas y convocatorias. **TABLAS** no ha querido quedar al margen, y publica en esta edición, algunos trabajos relacionados con este suceso y con el fenómeno de la interculturación en el arte escénico. **1992**

Tablas No.3/1992

Revista del Consejo Nacional de las Artes
Escénicas
San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía,
Habana Vieja, Cuba

Directora:
YANA ELSA BRUGAL

Redactores:
RAFAEL PEREZ-MALO
ANA MARIA GARCIA

Publicidad:
CARIDAD ROSEÑADA

Diseño y realización:
ORLANDO S. SILVERA

Secretaria:
YACQUELINE PUEBLA

Portada: **Concierto Barroco**. Teatro Estudio de Cuba. Foto: Silvera. Reverso de portada: **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada**. Foto: Streulli. Reverso de contraportada: **Los pecados de Inés de Hinojosa**. Foto: Lessy Montes de Oca.



Ministerio de Cultura

TABLAS aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente.

CALIBAN DANZANTE

Ramiro Guerra.....4

**PEQUEÑA CRONICA
PARA UN
CONCIERTO BARROCO**

Graziella Pogolotti.....9



CARPENTIER EN ESCENA

Jorge Rivas.....14

**UN ESPECTACULO Y SUS
CREADORES**

Roberto Pérez León.....17

**HISTORIA DE SIMBOLOS
Y SIGNOS**

Oscar Vázquez.....21

MASCARAS Y RITUALES

Raquel Carrió.....25

PALABRAS CIRCULARES

Eberto García Abreu.....34

EL DRAMA PERPETUO

Reinaldo Montero.....40

TODOS LOS DEMONIOS
NO SON TEATRALES

Bárbara Rivero.....46

¿ALGO NUEVO BAJO EL
SOL?

Norah Hamze.....50

HELSINKI-LA HABANA:
UNA EXPERIENCIA

Eddy Socorro.....53

CINCO PREGUNTAS A
LA DERIVA

Freddy Artilles.....56



INVENTARIO TEATRAL.....62

TABLILLAS.....64



CALIBAN DANZANTE

La gestualidad y su historia, conjugadas por el conocimiento. Tablas publica un fragmento de **Calibán danzante**, libro inédito del fundador de la danza moderna en Cuba.

Consideramos necesario establecer las intrínsecas características de la danza africana, bien diferenciadas de la oriental y de la europea. Creemos que al recurrir a los paralelismos y diferencias con los otros grandes estilos dancarios de la cultura universal, llegaremos quizás, a delimitarla y situarla dentro de cánones definitorios.

Si dejamos bien establecidos el carácter hierático, de profunda introversión y simbolismo de la danza desarrollada en el ámbito del Oriente, cuna de las más antiguas civilizaciones de la humanidad, no nos será difícil captar otros de sus rasgos característicos; estos son el uso simbólico del lenguaje de las manos o de objetos-signos, como son el abanico o las anchas mangas de la vestimenta que se extienden desde el Japón y la China, hasta Java, Bali y la India. Pequeños, pero intrincados pasos, movimientos de brazos y cabezas, llevados del exagerado rotar de ojos hacia la distorsión de las articulaciones de codos y muñecas, movidos al poderoso impulso de una fuerte concentración interior, son marcas de la danza en el Oriente.

Un convencionalismo plástico, igual que el de las artes visuales egipcias y meso-

potámicas, rige la acción danzaria a la que nos estamos refiriendo. Un riguroso sistema de codificación desarrolla la técnica del bailarín profesional, sea adjunto al templo o a la corte, ya en épocas antiguas o en su actual danza teatralizada. Citemos un ejemplo: el caso de la danza en la India, en que existen diferentes escuelas aún dentro de su misma cultura danzaria, como la del Kathakali, la del Bharata Natya, la del Khatk y la del Manipur, las que no agotan las distintas formas danzarias de esa civilización a través del tiempo, pero sí conforman la totalidad de su expresión con infinitos matices regionales enraizados en antiguas tradiciones. La danza en el Oriente posee una perspectiva bidimensional, dejando el torso en hierática inmovilidad, al tiempo que cabeza, cuello y miembros se entregan a complejas elaboraciones técnicas de breves y convencionales movimientos, pero de intensa concentración y fuerza interior. El uso del espacio es limitado -a veces al extremo de danzar en posición sentada- de manera que el bailarín se crea un estrecho ámbito alrededor de sí, desde el cual irradia gran intensidad y proyección, con movimientos escultóricos, subrayados por una tendencia a fuertes diseños producidos por una

plasticidad de repercusiones simbólicas.

La elaboración rítmica es compleja: difíciles coordinaciones se establecen entre cabeza, pies y manos. Un intenso racionalismo caracteriza la danza del Oriente, enmarcado en una angularidad y gusto por la simetría equilibrada. Una elegante y refinada actitud del bailarín, lo muestra frecuentemente personificando sus héroes mitológicos, dioses y personajes fuera de lo común, que exhiben en egocéntrica satisfacción, encendiendo la admiración de su público con una intensa proyección interior, al contar las sagas de sus arquetípicas divinidades.

La forma de bailar en el ámbito europeo, propia de su cultura y civilización, posee características bien diferenciadas de la anterior: es una danza atlética, extrovertida, de fuertes cuerpos que disfrutan la expansión y apertura de miembros, la libertad de acción viva y las traslaciones espaciales, como si se desarrollara en los campos abiertos donde se gestaron las danzas folklóricas, que después fueron la base y fundamento de su técnica danzaria. De ahí que sus bailarines son amigos del salto largo, que rompe el espacio como aguda flecha;

de los giros rápidos y animados, del juego de las parejas en que la fortaleza masculina lanza al aire la frágil figura femenina. No siendo danza gestada en templos solemnes y cerrados, sino en las celebraciones campesinas, y después controladas sus expansiones eróticas por el cristianismo, se convirtió en la forma de baile en pareja por excelencia, ya fueran estas separadas o unidas por abrazo, pero siempre en antagónica unificación de sexos.

La civilización europea, después de pasar por las distorsiones y frénéticos movimientos de la danza medieval, se dirigió hacia un racionalismo refinado que en el Renacimiento marcó para siempre el estilo con una extroversión cortesana de amanerada elegancia reverencial y de una triunfante oferta del bailarín hacia su público. El virtuosismo técnico se entroniza con la presencia del maestro y el especialista en la confección de la danza -el coreógrafo- convirtiendo, entre ambos, al bailarín en una prodigiosa máquina; de exactitud en la proeza, de excitación en el peligro de una pirotecnia física que hace contener el aliento al observador y desencadena el entusiasmo por el dominio perfecto de lo difícil. El genio del individualismo, resultado de la civilización europea, hace aún más resaltar el brillo de una técnica depurada, y naturalmente artificiosa, que unida a una exaltación del elemento femenino, llega a opacar la presencia masculina, con el baile aéreo, incrementando la imponderabilidad y el gusto exagerado por la elevación.

La expresión emotiva, por lo general, se hace precaria den-

tro de una marcada forma académica de posiciones abiertas, por las cuales debe regirse el cuerpo del bailarín y sus movimientos, y en que cinco posiciones rectoras relacionan todas las acciones danzarias. El trabajo activo de las piernas se hace fundamental, y una especial musculatura fue lograda con ejercicios complejos en las extremidades inferiores que desarrollaron el plegado de la

pierna, para dar más impulso al salto y a su suave descenso; el estiramiento total del pie que ayudó a esa elevación y a enfatizar la elegancia de la pierna; la abertura, desde la articulación de la cadera que permitió una más correcta visión de las piernas en la más elegante forma imaginable de elongada estilización; y los brazos se dedicaron a establecer una delicada conformación en el diseño general,



al mismo tiempo que se constituirían en recia ayuda para giros, y el **suspense** de los balances o equilibrios. La técnica europea, como también la asiática, soslayó el uso del torso, convirtiéndolo en un recio y sobrio soporte de alta postura dignataria, para que las piernas elaboraran sus grandes, rápidos y complejos movimientos en que la estabilidad del cuerpo humano se ve constantemente amenazada hacia la pérdida del centro por la acción danzaria.

La danza surgida en el continente africano, es poseedora de características tan fuertes y definidas, que la capacita para hacer confrontada con las otras dos expuestas, así como otras manifestaciones culturales han conquistado, también, un puesto bien diferenciado, como expresión muy propia de su raza, y que han dado su aporte al acervo cultural universal.

El cuerpo del africano, es necesario decir, ante todo, es poseedor de una línea muy especial, fuera de toda convención anatómica. Varios siglos de prejuicio han dificultado el reconocimiento de la belleza anatómica de la raza negra, regidos como hemos estado hasta ahora, por los cánones de un pseudoclasicismo ario, concepto desgastado a través de la historia por la confrontación de clases y razas. Hoy la línea plástica del bailarín negro se yergue con la misma fuerza de su escultura, la que ha revolucionado los conceptos estéticos del siglo XX.

La danza africana, hoy por hoy, podemos estudiarla dentro del contexto de los grandes movimientos danzarios de la

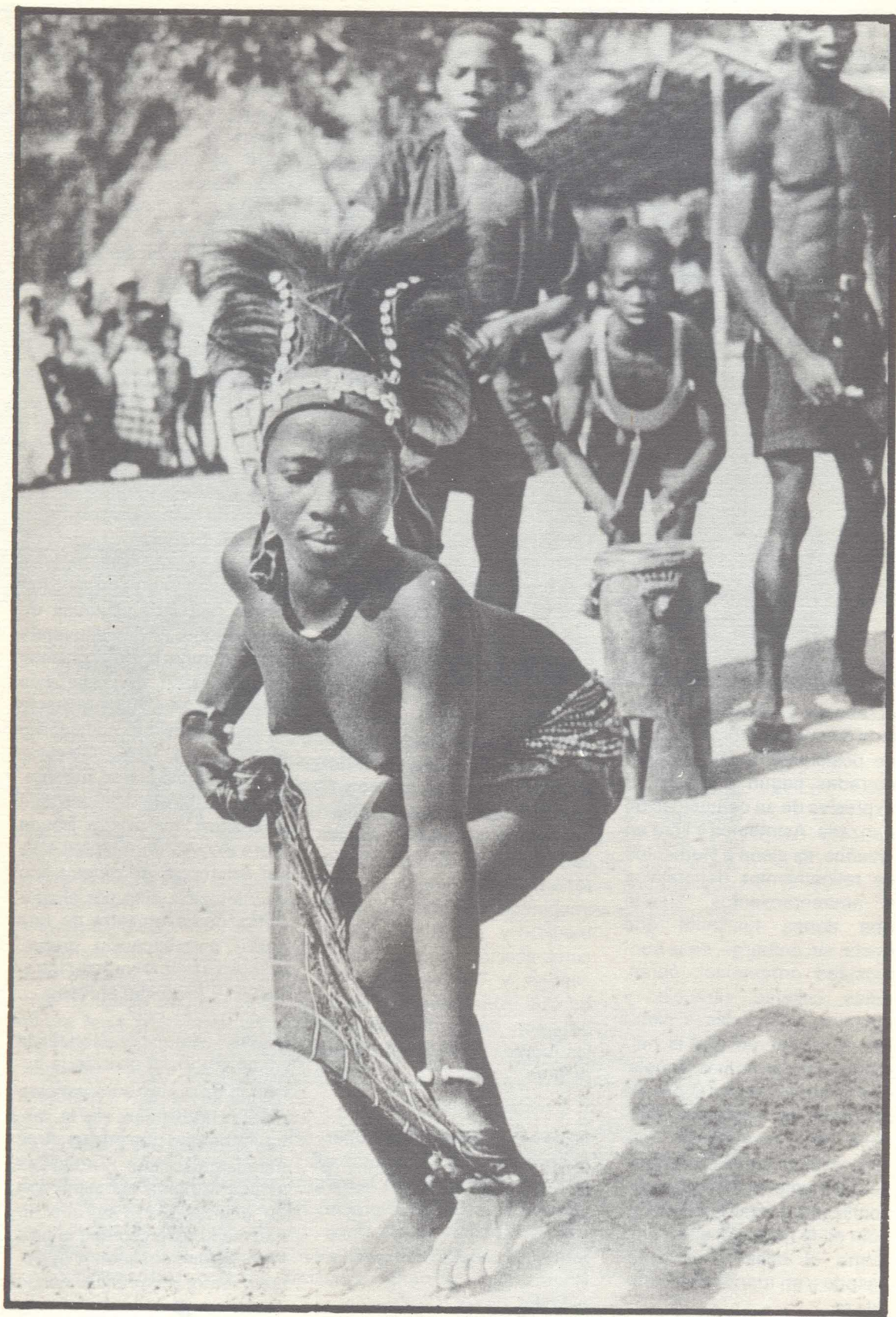
cultura universal, aunque - quizás sea esa una de sus más peculiares características que le aporta un especial sello de frescura- no haya sido codificada, escolastizada y academizada. La fuerza vital de su expresividad, única en agresivo impacto, reside seguramente en su gran libertad de expresión física y su atmósfera improvisadora. La rapidez de acción del torso africano produce una acometividad emotiva, no conocida en ninguna otra forma danzaria. El tan discutido centro emocional del cuerpo en el bailarín, irradia en la danza africana con una poderosa acción ondulante que lo lleva al frenesí y su concomitante éxtasis danzario, lo cual parece ser una fuerte peculiaridad de la danza africana. Sinuoso y dionisiaco, el africano baila con imágenes interiores mágicas que vuelca al exterior, tratando al mismo tiempo de moldear con ellas el mundo que los rodea y su propio destino. Frecuentemente se sitúa en el límite mental de lo ignoto y misterioso: sus danzas, aún las más profundas, expelen un tipo de religiosidad ajena a dogmas, sólo regidas por la comunicación con fuerza de la naturaleza, a las que se somete al mismo tiempo que moldea. Tórso, brazos, piernas y cabeza, están regidas por la más extrema libertad; sólo limitadas por la exactitud rítmica del tambor que lo acompaña.

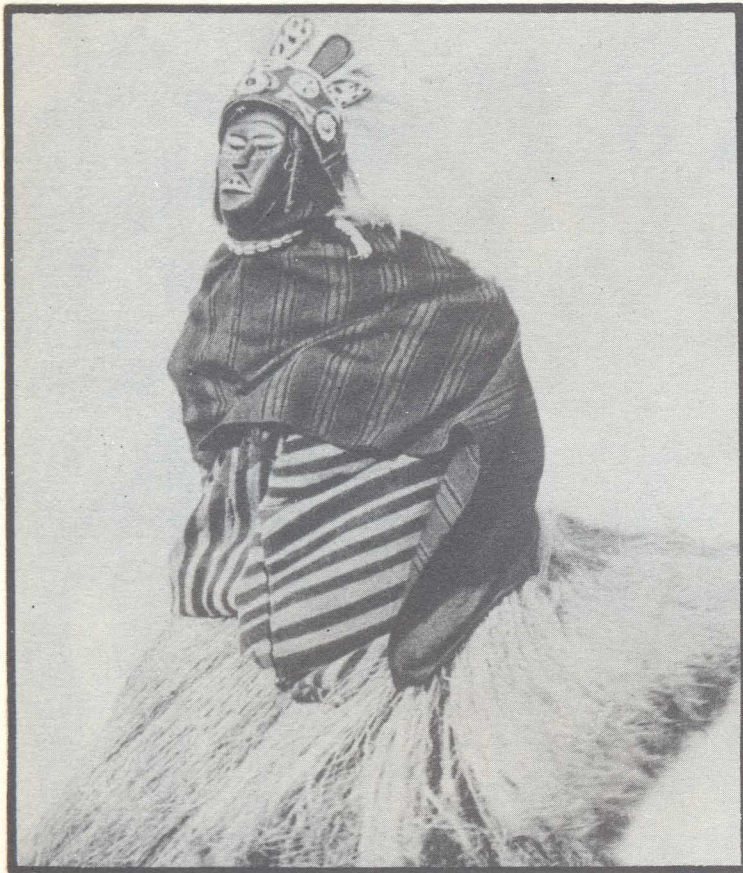
La danza pélvica adquiere en el africano una compulsión jamás conocida en el mundo danzario, en que el erotismo no es visto ni tratado como lo ve y presenta la llamada cultura occidental, marcada por

la inhibición que el cristianismo impuso, al estigmatizar el impulso vital sexual como pecaminoso. Los movimientos del africano en relación con el eros son directos y realistas, y están a su vez despojados de malicia, intención en el regodeo de algo prohibido o grosera manifestación de lujuriente exhibición. Toda una línea de manifestaciones bailadas se desprende de la danza africana (incluyendo nuestra rumba), en que las parejas se unen, se separan, golpeándose a veces la pelvis, o evitando el encuentro con rápidos avances y retrocesos. Pero también, existen danzas estrictamente masculinas de avasalladora agresividad y fuerza, igual que las exclusivamente femeninas de enternecedor lirismo.

Lo que sí es cierto, es que un sensual abandono muy específico, suele emanar de este tipo de danza, hermanado con la bárbara fuerza de su acción, en que golpea el suelo, salta por los aires, gira en locas torsiones; se identifica con animales, seres humanos y fuerzas abstractas de la naturaleza en viva imaginación.

Su poder mimetizador va desde el más hilarante humor hasta el trágico éxtasis del trance, jugando a veces, simultáneamente, con ambos extremos. La danza africana posee movimientos, tanto tensos, animalísticos y rudos, como otros llenos de relajamiento, suavidad y lirismo, todos con un sello peculiar de gracia no convencional. Usa a veces movimientos de gran simplicidad repetitivos, y otras, complejos y virtuosos alardes que bordean con la





los movimientos de su danza siguen siendo espontáneos, no racionalistas, simples y directos, sin que la simplicidad signifique simplismo, pues el bailarín profesional sabe que debe ofrecer una elaborada textura danzaria a su público, que en vez del aplauso nuestro, lo premia de forma curiosa, pegándole sobre la frente sudorosa, monedas o billetes, o lanzándoselos al aire mientras baila en los momentos de intenso virtuosismo o de especial significación para la percepción de la audiencia.

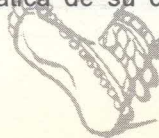
Igualmente que su cultura ha sido remisa a la expresión escrita, siendo la tradición oral el medio de comunicación generacional, la danza en el África, también se ha mantenido en esa forma intemporal de existencia, ajena a escuelas de aprendizaje, constituyendo estas últimas, la plaza pública, la comunidad, el hogar y la vida diaria, en los que la danza se hace actividad cotidiana y ejercicio de vida colectiva. Todo africano baila: hombre, mujer, niño, anciano, sin que el cuerpo deforme o lisiado fuera excusa para no hacerlo, sin existencia de ningún tipo de inhibición, sino por el contrario, como muestra de una activa comunicación grupal, tan necesaria al carácter introvertido y jovial del africano.

Todas estas características no sólo son propias de la actividad danzaria, sino también marcas indistintas de la cultura africana, que en sus otras manifestaciones artísticas exhibe también el mismo tipo de expresividad, en que se mezcla lo religioso con lo profano, lo funcional con el entretenimiento, y lo práctico con lo esotérico. ■

acrobacia. La dirección articulada de sus miembros es tanto de posiciones abiertas como cerradas, según la necesidad expresiva de su comunicación danzaria. Asimétrica y libre en diseños, es ajena a elementos de refinamientos decorativos y amaneramientos, siendo una danza funcional que gusta sin embargo, de la suntuosidad ornamental: fibras, rafia, collares, caracoles y conchas, hojas y ramas; pinturas en el cuerpo que la hermanan con el mundo vegetal que la rodea, como si en ella residiera la explosión cósmica del movimiento que emana de la quietud misteriosa del monte y la foresta, personificadora además de lo ignoto en la máscara que transforma al bailarín en antepasado o en fuerza de la naturaleza.

La danza africana, hay que constatar, surge fundamentalmente del ritual, y a partir del mismo, elabora un amplio vocabulario que viene de internas percepciones en relación con el mundo mágico que la rodea, recreándola en su imaginación y fantasía, a la medida y necesidad de la comunicación con sus ancestros y los espíritus del bosque, del animal totémico, del agua, de los metales o de las fuerzas de la muerte o del destino.

A pesar de todas las superposiciones culturales que el africano ha sufrido en tierras ajenas, o en la suya propia, esas vivencias, quizás transformadas, adaptadas o actualizadas, siguen rigiendo como estática de su civilización, y



Pequeña crónica para un CONCIERTO BARROCO

Desde aquella, mi primera lectura de **Concierto Barroco**, se me impuso una imagen imborrable, hasta ahora no superada, que renace en cada uno de mis encuentros con ese texto. En un mundo dominado por la luz, la música es el verdadero personaje protagonista de ese texto. Como en el libreto de una ópera, la palabra cuenta una historia y es la voz que canta, que contrapuntea, razona y desencadena la fiesta de los sentidos. Por eso, desde la palabra, nos internamos en un concierto -acción concertada- de lenguajes múltiples. Y, por eso también, por los rejuegos de la luz y el movimiento de la música, ese concierto es barroco.

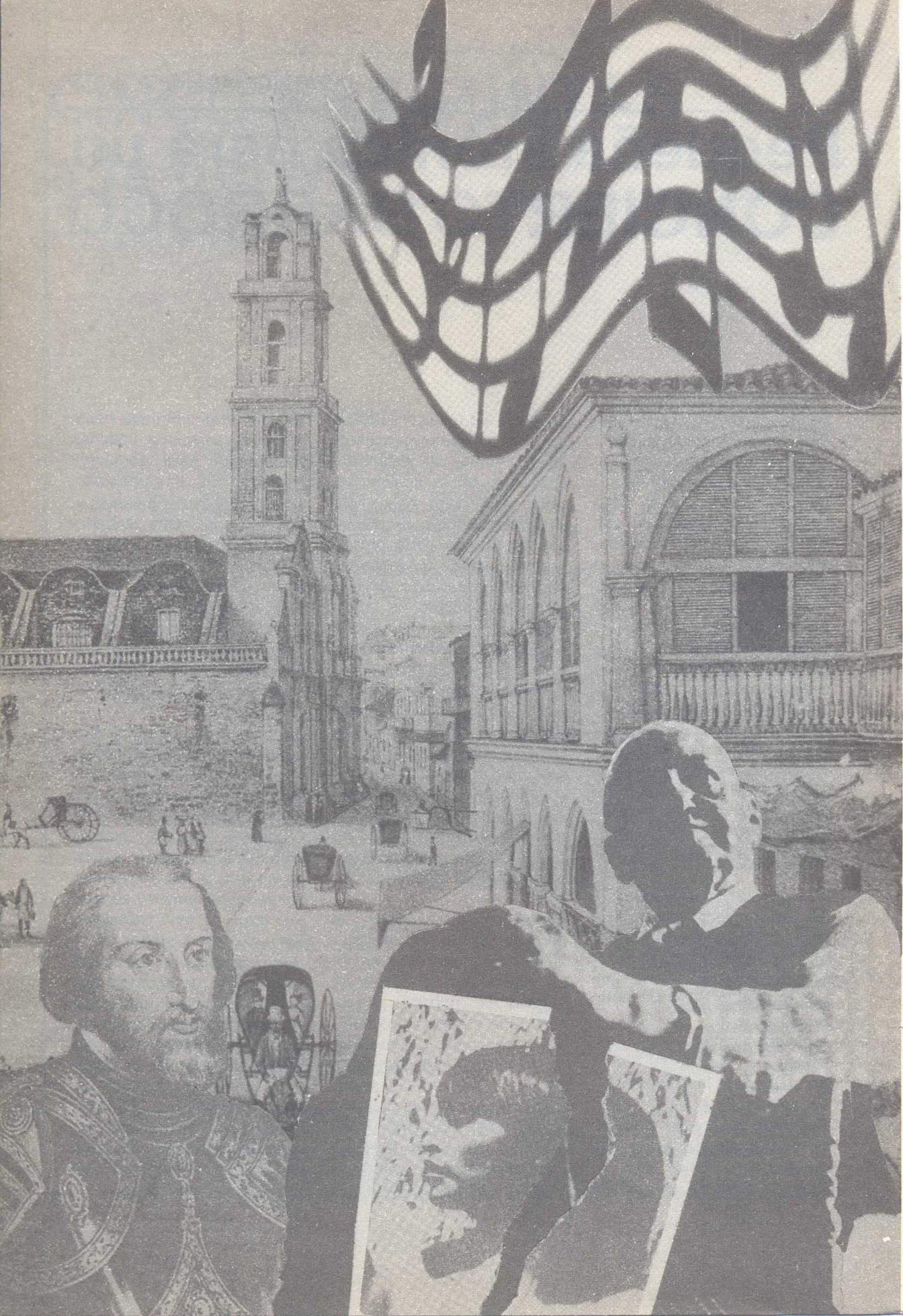
A la manera de una obertura, en las páginas iniciales el repiqueteo de la plata, intraducible a otras lenguas -no podría suceder con silver, con argento- anuncia el gran tema de la percusión, que llega al crescendo máximo en el Ospedale e impone su triunfo en el ritmo de la trompeta del desenlace. Es el mismo ritmo retomado por la Argentinita en **La consagración de la Primavera**, para forjar con su propio cuerpo el diseño

escénico de música y danza. En el paroxismo desafiante del Ospedale, los objetos inanimados de la cocina, las cosas destinadas a la silenciosa servidumbre del placer, habían cobrado vida propia. Irrumpen desde la trastienda para subvertir desde abajo el centro privilegiado de la acción. De modo semejante, la Argentinita transforma en instrumento musical la cotidiana "chancleta" del trabajo doméstico. Así en **Concierto Barroco**, bajo la mascarada veneciana subyace una más profunda carnavalización. Más allá del juego pautado de la realidad y la apariencia, formalizado en el antifaz se ha producido la irrupción gozosa de una cultura marginada.

Evocado por la palabra, el ritmo desencadena una singular semantización del espacio. La mascarada veneciana es todavía un hermoso decorado, una escena de exteriores hecha para un interludio de ballet o de ópera. Pero desde la intervención sincopada de los metales -la plata primero, en sordina y las cazuelas más tarde- la luz es otra, más intensa y cálida. Y también el tiempo que había

transcurrido linealmente hasta entonces, se rompe, salta las barreras de toda cronología histórica. En el cementerio, antesala de tantos infiernos y, por ende, de tanta aventura del aprendizaje, se encuentran músicos venidos de distintas épocas. En la despedida la imagen realista de la estación de ferrocarriles, sonoridad del jazz, sugieren que estamos en un siglo, el nuestro, aún no terminado.

De dónde son los cantantes, pregunta una célebre pieza de la música popular cubana. Y si luz y música desempeñan papel protagonista en el texto de Carpentier, podría también formularse pregunta similar en cuanto a los personajes que recorren tiempo y espacio a lo largo de este **Concierto Barroco**. Van y vienen de un siglo a otro, de un continente a otro. Pero su recorrido trasciende el ámbito puramente geográfico. Hasta el punto del viraje decisivo de la improvisación musical en el Ospedale, parecen ser amo y sirviente, caballero y escudero, nacidos en antiquísima tradición literaria, émulos a la vez de los que dieron nombre a las novelas de caballería y de



aquel surgido alguna vez en un lugar de la Mancha, asiduo lector de rica biblioteca, como el Indiano que ahora nos ocupa se aferra a su pinacoteca de ilustres personalidades de la Nueva España. El Indiano tropezará con sus molinos de viento, al querer imponer en otras tierras su visión de la grandeza del emperador Moctezuma. Vuelto a la razón, emprende, desencantado, el viaje de regreso. El otro, el que viene de abajo, el negro encontrado casualmente en el pueblo de Regla, a orillas del puerto de La Habana, abandona su papel subalterno de escudero cuando empieza a expresar con voz propia la cultura de que es portador. Seguro de sí, en la parisina estación de ferrocarril, despide al Indiano convertido ya en mera sombra. Su trompeta, sin necesidad de mediadores, habrá de marcar con signo decisivo la contemporaneidad. Anduvieron juntos en una aventura que, aparentemente, era la misma. Pero en realidad, se han estado moviendo en tiempos diferentes. La pareja constituida por el amo y su servidor tiene también otra estirpe la de un llamado Lazarillo de Tormes. Carpentier se ha referido con insistencia a la significación de la picaresca en el trasiego de la literatura de un mundo a otro. Cuando parecía haber concluido su ciclo europeo con las últimas derivaciones francesas, reaparece en América con el mejicano Periquillo Sarniento, de José Joaquín Fernández de Lizardi, para dar inicio a la narrativa de este continente. Si aquí el narrador Carpentier retoma la pareja clásica, lo hace paradójicamente en términos de homenaje y parodia.

Ni el Negro, ni el Indiano han transitado por el tiempo y el espacio. Porque no son personajes entendidos a la manera realista. No tienen biografía. Carecen de padre y madre. Son hijos de la imaginación. El árbol genealógico del negro Filomeno arranca del texto fundacional de la literatura cubana, el **Espejo de paciencia**, allí donde Salvador Golomón resultó victorioso en el enfrentamiento con un corsario holandés. Novela de la novela, con la supresión final de uno de los personajes, **Concierto Barroco** cancela la historia que aparentemente había asumido.

De dónde son los cantantes, puedo preguntar nuevamente. En **El camino de Santiago**, Juan de Amberes convertido al cabo de varias transformaciones en Juan el Indiano, regresa a España para mostrar con su retablo de maravillas una imagen de la América desconocida. Como portador de un retablo de maravillas, Indiano uno y otro, el de **El camino de Santiago** y el de **Concierto barroco**, muestran en la feria y en el carnaval, el rostro exótico de una cultura desconocida, en falsa imagen que promueva una falsa respuesta. De tal desencuentro, no podrá nacer una auténtica imagen de Moctezuma.

Filomeno, en cambio, a nadie tiene que pedir permiso. No necesita mediadores. Irrumpe, existe. Con la fuerza de su alegría y de su afirmación vital, es la imagen de lo que el brasileño Darcy Ribeiro ha llamado "los pueblos nuevos" y, en consecuencia, se proyecta hacia el porvenir. Puede escuchar la música de Vivaldi, pero su canto es otro. Este

descendiente de Salvador Golomón ha sido encontrado en el pueblo de Regla, allí donde la Sofía de **El siglo de la luz** percibió, casi de soslayo, junto con la violencia de la sensualidad -premonitoria de tantas cosas- la resonancia de un ritual desconocido. Esta primigenia cultura de los marginados trasciende el círculo cerrado de su ámbito propio cuando encuentra un lenguaje en el que la pauta primordial del ritmo se abre a las infinitas posibilidades creadoras de la improvisación. Su origen verdadero, su auténtica genealogía proceden de una cultura de la resistencia. Con ella, marginalidad y condición subalterna cambian de signo. La autodefensa original se transforma en afirmación de identidad. Así se manifestará, trashumante de muchos mundos, trompeta en bandolera, el Gaspar de **La consagración de la primavera**. De esta manera Carpentier retoma una reflexión que había iniciado en el célebre prólogo a **El reino de este mundo** con su definición de lo "real maravilloso". Novela de la novela. El concierto implica otra vuelta de tuerca en el examen de los temas que, sin esclerosearse nunca en esquemas rígidos, animaron el conjunto de su obra. La revelación de lo particular característico del mundo americano, con su yuxtaposición de culturas y tiempos diversos, conduce a la reivindicación de las diferencias en el transcurrir de la historia, marcadas ya en **El siglo de la luz**, eje central en **El recurso del método** (escrita en los mismos días del **Concierto...**). Aquí el uso paródico de la intertextualidad es instrumento para el ejercicio crítico.



12 El primer magistrado muere como Bergotte, el personaje de Proust, contemplando una pieza de museo. Pero, en este caso, se trata de una momia sin abolengo reconocido, descontextualizada en su aséptico ambiente europeo

que le es ajeno y donde apenas conserva algún sentido para aquel que está muriendo.

Música protagonista y no acompañante, nos convida a un concierto con apellido barroco. El tema de la vigencia

del barroquismo como rasgo cualificador de lo americano se mantiene en la actualidad, hasta el punto de que hoy, con el prefijo "neo", se alude a la estructura descentrada de alguna reciente narrativa. El debate acerca de esta cuestión

alcanza un alto grado de ambigüedad por la propia indeterminación del término y, en consecuencia, por el modo en que se privilegia cada una de sus acepciones. En una primera instancia, se emparenta con una de sus raíces etimológicas -la del francés barroco-, asociado a la noción de singularidad. Luego se vincula al desbordamiento churrigueresco de la palabra. La riqueza verbal respondía sobre todo, a la necesidad de nombrar las cosas y resultó, al cabo, una manera de incorporar el inmenso caudal léxico de la lengua hablada en América, fecunda contribución de este Continente a la universalización del castellano, suma de tantas diferencias al fondo común.

Porque el barroco alude, mucho más que a un estilo histórico circunscrito en tiempo y lugar, al reconocimiento de una diferencia. De ahí el que en este "concierto", contrapunto de tantas voces, se rompan tales barreras. Así había ocurrido también, justo es advertirlo, con el rejuego ficticio de la espacialidad, en las pequeñas iglesias romanas del esplendor barroco, donde la luz en papel protagonista agiganta, disimula, quiebra las proporciones y atrapa al espectador. A esta concepción se acerca Carpentier en la etapa terminal de su obra. Todo no es más que cuestión de perspectiva, parecen decir Andrea Doria y Cristóbal Colón -ese otro portador de retablo de maravillas- en las páginas últimas de **El arpa y la sombra**.

De eso se trata, precisamente, a la hora de llevar a la escena este texto de Alejo

Carpentier. No puede pensarse en una mera traducción dramatizada, puesto que hay que salvar la distancia entre la dimensión imaginaria de la palabra y esa misma dimensión mostrada en un universo escénico animado por imágenes concretas. Hay que encontrar las claves para formular un sistema de "correspondencias", entendido el término al modo de Baudelaire. Para ello, el recurso de apelar al juego del teatro en el teatro puede resultar una vía efectiva de acercamiento.

Estoy sentada, aquí y ahora, en noche de estreno, en la luneta del teatro. Contemplo, a un mismo tiempo, la zona de luz en que se mueven los actores y aquella en penumbra desde donde acota, comenta, interviene el director. Raquel Revuelta ha escogido para su puesta en escena una versión que se acoge a la perspectiva del teatro dentro del teatro. Ese espacio neutro es como un territorio para el silencio, que subraya la provisionalidad de toda obra en proceso.

Por eso, desde mi butaca, me siento totalmente libre. Mi discurso personal se elabora entre la memoria de tanto texto carpentereano, las imágenes del espectáculo y las reflexiones que animan mi existencia actual. Hace algunos años disfrutaba escuchando dos versiones de **Las estaciones** de Vivaldi. Para los músicos de Stuttgart, dominaba un ordenamiento interno de gusto clásico. Para los romanos, el ímpetu forzoso invitaba al canto y al baile. La fiel infidelidad de cada uno acrecentaba la riqueza de la pauta original. La alteridad era fuente de nuevas alternativas, razón de

un entramado en que se cruzan múltiples tradiciones.

El llamado encuentro -o contronazo- entre dos culturas ha dado lugar a muchos debates. Significó la destrucción de un mundo, la marginación todavía dramáticamente existente de millones de hombres, la aparición de formas de colonialismo económico y cultural que amenazan hoy con adquirir nuevas modalidades.

Pero a este debate que convoca a nuevas lecturas de nuestro pasado y de nuestro presente, se suma otro, de índole planetaria. El impetuoso desarrollo de la tecnología y de la industria cultural fortalece en nuestros días las tendencias homogeneizadoras. Las mismas imágenes pueden encontrarse en Madrid, en Hong Kong, en Sao Paulo. Sin caer en estériles localismos aislacionistas, para que el hombre siga existiendo, razón de ser de toda cultura, no puede encallar en la tierra baldía de la uniformidad. Tiene que afirmarse en la reivindicación de la diversidad.

Aquí, en mi butaca, yo soy también, en alguna medida, ese negro Filomeno. No ando trashumante, portando mi retablo de maravillas. Vivo en mi tiempo, corriendo los riesgos que ello implica. Tomo de todas partes lo que mejor me acomoda. Así va fraguando mi memoria, una voz que es la de mi identidad, afirmación de mi universo para el mayor bien de todos. Mi voz desde la butaca, la de Filomeno en el escenario, la de Carpentier más atrás, en el contrapunto de la diversidad forman un concierto siempre renovado. ■

CARPENTIER en escena

Jorge Rivas

El SOLO hecho de asumir el reto de llevar a escena **Concierto Barroco**, una de las novelas más conocidas de Alejo Carpentier, constituye un acontecimiento histórico para la cultura nacional y también para la de hispanoamérica, a la que está dedicada esta nueva representación de Teatro Estudio de Cuba bajo la dirección artística y general de la prestigiosa teatrista Raquel Revuelta.

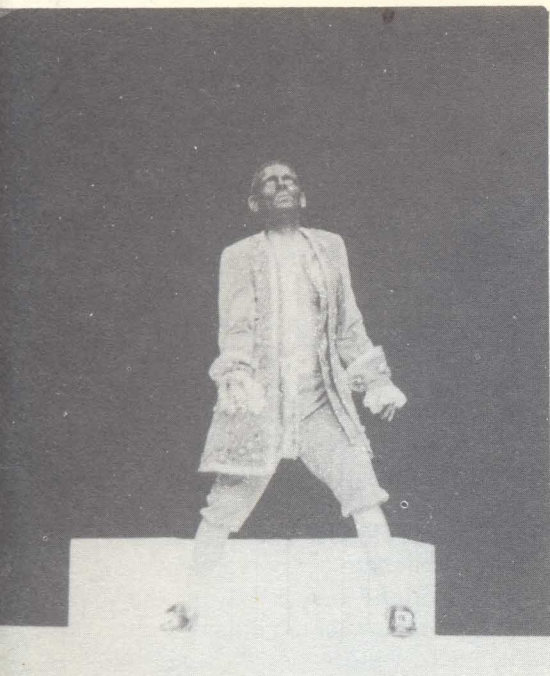
Producida para el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz por el Centro Latinoamericano de Experimentación e investigación teatral (CELCIT), **Concierto Barroco** forma parte de un grupo de piezas que representarán a América Latina en el encuentro de las artes escénicas de esa ciudad española, proyecto en el que igualmente participarán México, Venezuela, Uruguay, Chile y Brasil, con otras producciones concebidas especialmente para esa ocasión.

La adaptación de **Concierto Barroco**, resultado de una labor colectiva de Teatro Estudio de Cuba sobre una adaptación de los dramaturgos Reinaldo Montero y Laura Fernández, se asumió con cuidado y mucho respeto hacia el texto original, cuya complejidad literaria -sobre todo en el engarzamiento de las ideas- no logra trasladarse al lenguaje escénico con suficiente claridad para ser asimilada con rapidez por cualquier espectador. Se requiere, por tanto, de esenciales conocimientos sobre la historia y la cul-

tura de Europa y Latinoamérica, condición que, asimismo, debe poseerse para poder penetrar en el universo literario de Carpentier.

Sobre el escenario pasa la obra del gran escritor cubano. Con rapidez, a veces con la impresión de que se atropella el texto, corren los capítulos de la historia original, como si por delante del espectador se hojearan las páginas de la novela que creó Carpentier inspirado en informaciones llegadas a él fortuitamente sobre la existencia de una ópera de Vivaldi basada en la conquista de México -estrenada en 1733 en Venecia- y la casualidad de que ese notable músico italiano coincidiera en la floreciente ciudad con Haendel y Scarlatti en el año 1709.

Es decir, que a partir de presupuestos históricos y con el magisterio que para la ficción estaba dotado el escritor, se conforma **Concierto Barroco**, obra de notable importancia por su aproximación a los valores éticos y culturales de dos continentes, de la que Teatro Estudio de Cuba entrega ahora un ameno divertimento en el que se entremezclan, con el característico humor carpenteriano, situaciones propias de las idiosincrasias latinoamericana y europea, regiones geográficas de cuyo primer encuentro se celebran este año cinco siglos y con motivo del cual, precisamente, ha sido concebida esta producción por el CELCIT.



Al elenco de Teatro Estudio de Cuba se unieron en esta representación otros actores invitados, como Francisco García y Carlos Cruz, en los roles de El amo y El mexicano, respectivamente, destacándose la actuación del último, bajo cuya responsabilidad corre prácticamente el eje central de la pieza. Palmas aparte merece el desempeño de Omar Alí en la interpretación de Filomeno, otro personaje cuya identidad establece rápida comunicación con el público por su clara posición filosófica respecto a la vida; figura popular, obediente, humilde, pícara y amistosa que en la pieza teatral trata de ganar, con apartes, al auditorio.

Con menos de 20 personas en el escenario -que a la vista del espectador a veces parecen muchas más- Teatro Estudio de Cuba logra un suntuoso espectáculo cuya música, en su mayoría compuesta para la pieza y casi totalmente ejecutada en vivo, está a cargo de Pavel e Igor Urquiza, Manuel Clúa, Humberto Sánchez y Ernesto y Octavio García. Momento de clímax es, sin dudas, el de la **Opera Moctezuma**, en la que la actriz y cantante Gema Corredera demuestra el poten-

cial lirismo de su voz, cuadro al que se suma todo el elenco y en el que un grupo de actores interpreta el coro de españoles e indios.

En la representación de **Concierto Barroco** hay, en general, buen desempeño actoral, amén de una eficiente dirección artística. Los personajes funcionan como una especie de "puente" entre el texto original y el público, mediante la interpretación e interiorización de los códigos literarios, que son llevados a expresiones verbales y corporales en las que prevalece la identidad que adjudicara el autor a cada una de las figuras de la novela.

Tal suerte permite disfrutar de esta sátira sobre la fastuosidad de las clases dominantes, crónica escenificada en un solo acto que rememora -esencia ideológica de la obra- al hombre americano sumido de modo fascinante ante el espejismo de la cultura europea, a cuyo encuentro se lanza para concluir reconociendo los valores de su propia identidad.

El tono festivo y predominantemente barroco que Carpentier imprimió a su

fotos: HECTOR MOLINA



novela caracterizan igualmente la puesta teatral. Tanto en el discurso escénico como en los diseños de música, coreografía y vestuario se mantuvo cuidadosamente ese estilo.

En la música, uno de los elementos más significativos de la pieza, se establece esa especie de mezcla que sugiere el autor entre la europea y la afrocubana, fusionándose, por otra parte, los llamados géneros culto y popular, difícil prueba de la que el grupo que dirige Igor Urquiza sale airoso. Existe relación convincente entre la narración literaria y la música diseñada para la puesta, que aquí sirve como elemento unificador del hombre, independientemente de las fronteras, épocas o limitaciones, esencia del argumento de la novela.

Dentro de ese barroquismo se insertan también el vestuario y la escenografía, a cargo de Eduardo Arrocha, cuya excelente confección y plasticidad, proporcionan otros valores estéticos a la puesta, en correspondencia con las diferentes situaciones que sugiere la novela en sus ocho capítulos.

De igual forma, a la dinámica de la representación de **Concierto Barroco** contribuye el trabajo de la prestigiosa

coreógrafa Rosario Cárdenas. Hay estudio en los movimientos de los actores, búsqueda de identificación entre el desplazamiento rítmico corporal y la narrativa de Carpentier.

Pienso que uno de los méritos de esta obra teatral es la utilización que en ella se hace del potencial artístico de cada uno de los actores y músicos, labor que no sólo posibilita valorar las cualidades artísticas de cada figura, sino además, resuelve la inclusión de numerosos personajes a partir de un reducido elenco. No obstante, a mi criterio, en otra manipulación del texto original durante su adaptación, pudiera prescindirse del personaje de El amo o aportarle mayor movimiento y gracia, independientemente de que para muchos el desdoblamiento que se produce en la puesta, entre él y El mexicano, no logra convencer o llegar con claridad al espectador.

El espectáculo divierte y hace meditar en torno a la sofisticada ironía, que en muchos de sus pasajes recreó Carpentier y en el que, de principio a fin, están presentes elementos trascendentales de la cultura cubana, reflejados no sólo en el texto y en la música, sino en la propia caracterización que cada uno de los actores hace de los personajes de la novela.

Representación sobre la que mucho puede discutirse en relación con la adaptación del libro, **Concierto Barroco**, sin embargo, puede considerarse un interesante trabajo de creación escénica que, si bien es cierto no es posible enfrentar sin cierta dosis de cultura universal, es recibido con gratitud por cualquier tipo de auditorio.

Es oportuno señalar que entre las prestigiosas compañías existentes en nuestro país, Teatro Estudio de Cuba fue escogida por el CELCIT para el montaje de esta pieza por ser el grupo más antiguo, fundado en 1958 por Raquel y Vicente Revuelta. ●



Un espectáculo y sus CREADORES

Miriam Lezcano y Alberto Pedro comentan su más reciente
puesta en escena.

Roberto Pérez León

La Historia es tremenda. Celebrar la llegada de los que vinieron sin aviso ni invitación nos toca a unos más que a otros, pero nos toca a todos porque por un lado fuimos visitados -por azar, pero visitados al fin y al cabo-, y por otro hemos sido lo que somos por esa visita, dígame lo que se diga. Si no hubiéramos sido adivinados por los llegados, nuestro ordenamiento tuviera otras participaciones, vigiliadas y cuidados, y otras arracimadas vivencias.

Luego de cinco siglos, aún sorprendemos como una chispa. Dura aún la sorpresa, y estamos como en la memoria del germen. Somos todavía el caramelo que infantiliza a la Historia, aunque ella sea tremenda. De la remota equivocación del hechizado Almirante de la mar oceánica, de los caballos y las espadas, de las muertes y magias arenosas se nutren nuestros poderes imaginativos y emblemáticos para poder contar lo que nadie como nosotros cuenta. Somos distinguidos en eso del contar, lo hacemos con deleite ingenuo y desgarrador.

*Contar quizo Teatro Mío cuando decidió la puesta en escena de **El camino del árbol** o **Los pecados de Inés de Hinojosa**. Para conmemorar lo que*

muchos celebran, el colectivo acometió el acto creativo de la espectacularización de un modelo literario, luego de haberlo sometido a una comprensión teatral que al momento de su estreno constituyó una acción de mucha intensidad y vibración para la escena cubana.

*Miriam Lezcano dirige el grupo de actores que llevaron a un espectáculo **Los pecados de Inés de Hinojosa**, novela del colombiano Próspero Morales Pradilla, donde encontró Alberto Pedro la oscura maravilla del mestizaje como dimensión teórico-cultural-existencial del suceso de la Conquista y Colonización en América.*

Comencé el trabajo de versión pensando siempre en todo eso de la llamada celebración del encuentro entre los dos mundos. Me interesó la novela porque era la visión de los vencidos. No era nada halagüeño, sino lo descarnado, lo tremendo que fue todo. La novela me llamó la atención, además, porque el personaje central era una mujer y eso me pareció fascinante para dar la Conquista...

Alberto Pedro me habla de su encuentro con otras obras literarias buscando siempre lo

*que él quería que el teatro reflejara alrededor del hecho americano, hasta que uno de los actores del grupo le propone la lectura de **Los pecados....** En eso estábamos cuando aparece Miriam, que salta de una reunión, rojiza como un súbito atardecer de trópico.*

Nosotros ya habíamos tenido una experiencia anterior con **El Maestro y Margarita**, cuando pusimos **Desamparados**. Alberto Pedro se quedó con el deseo de repetir el trabajo, pero con una novela latinoamericana. Entonces cayó en sus manos **Los pecados de Inés de Hinojosa**, larguísima novela, con características muy peculiares, donde el erotismo ocupa un lugar significativo. Se trabajó de manera diferente de cuando **Desamparados**, donde Alberto había ido directo de la novela a la obra. Esta vez hizo un paso intermedio: fue extrayendo el argumento y llevándolo a discusión con el elenco que iba a trabajar, sin conocerse todavía el reparto de la puesta que surgiría. Luego de la aprobación de todos, el argumento fue dialogado por él; algo parecido a lo que se hace a veces, en el cine.



Nos propusimos hacer un teatro teatral. Sabes que en los últimos tiempos se debate un poco contra la misma teatralidad y esto ha llevado a que se convierta en otra cosa el propio teatro, renunciando muchas veces a su esencia. Quisimos hacer un espectáculo grande, un espectáculo teatral, donde el texto jugara un papel importante, pero no sólo el texto, también las imágenes, la música.

En la primera versión de la puesta en escena hicimos un teatro que no era teatro arena, como tú acabas de insinuar-me, porque el espectáculo rodeaba al público, lo envolvía, los personajes salían por cualquier parte, el espectáculo ocupaba más espacio que el propio público, la escenografía llenaba un área muy superior a

la ocupada por el público que podía sentirse empequeñecido ante aquello.

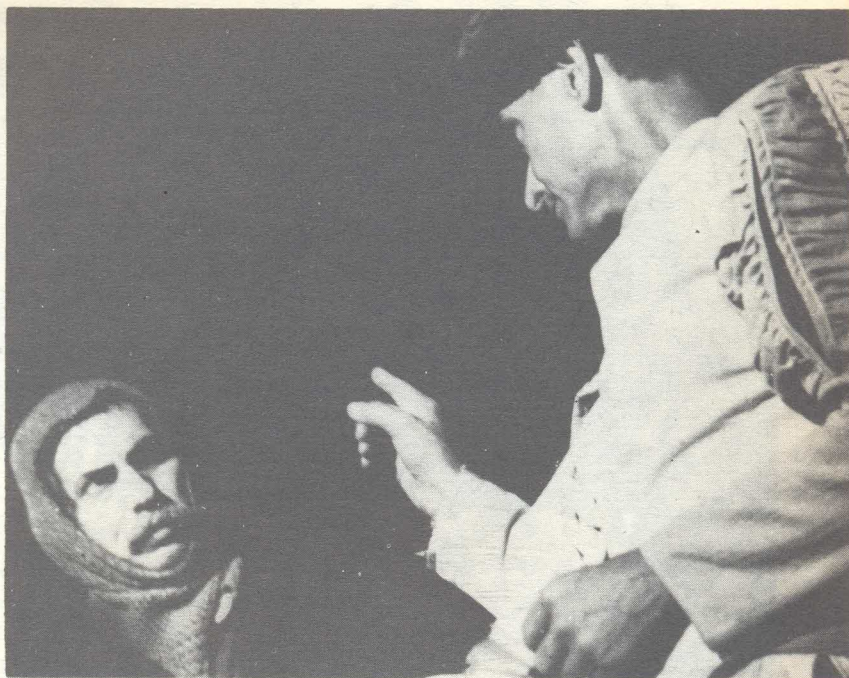
Claro, ese espectáculo sólo podía hacerse en un espacio con las características de la sala del Brecht. Pero al regreso de nuestra gira por Colombia y Venezuela fuimos a la sala Covarrubias y tuvimos que hacernos un replanteo completo de la puesta, que quedó en una hora y media, y como era teatro de enfrentamiento la hicimos sin entre actos. Teatro de enfrentamiento, pero siempre con un área muy grande para la actuación: abrimos a lo máximo el espacio, quitamos todos los telones, logrando un escenario enorme, como el que utilizamos cuando el estreno, sólo que ahora teníamos el público delante. También resultó inte-

resante. O sea, que tenemos dos variantes del mismo espectáculo: una para un teatro convencional y otra para una sala con alternativas espaciales.

Aunque tú celebraste mucho nuestra concepción del espacio en esta puesta y casi que hablaste de teatro al aire libre, nunca hemos pensado hacer un espectáculo al aire libre. Al aire libre no. Yo respeto mucho la gente que hace teatro al aire libre, pero a mí no me interesa porque creo que es otra cosa y yo no sabría hacerla. No me interesa, yo amo los telones, las luces, la música, la intimidad que se crea cuando se hace teatro bajo techo. Me gustan mucho todos los elementos teatrales y el teatro al aire libre renuncia a ellos.

Miriam Lezcano es una mujer que tanto en la comunicación cotidiana como en la artística logra un efecto bien teatral de lo que quiere transmitir. Explicándome sus encuentros y desencuentros con el suceso escénico tal y como ella lo concibe desata legiones de pasión; cuando quise que me abundara sobre los propósitos intelectuales de la poesía que discutíamos, se acomodó como para que supiera que eso era harina de otro costal.

Yo pienso que entre los intelectuales cubanos, y sobre todo entre los teatristas, se ha discutido muy poco todo esto del Quinto Centenario. Realmente qué cosa es lo que es-



Entrevista Entrevista Entrevista



tamos celebrando. Me parece que es algo a lo cual se ha pasado por encima, mientras que en el mundo entero los debates en torno al significado de la Conquista y Colonización de América han sido muchos. Entre los intelectuales y los artistas ha habido diversas inquietudes, posiciones realmente opuestas, discusiones feroces alrededor de esta cuestión que es nuestro pasado. Y sin embargo, aquí, no sé, yo creo que no se ha discutido lo suficiente.

El "encuentro" pudo haber sido apasible o no, pero la Conquista siempre implica violencia, y en nuestro caso no fue una gran violencia que condujo al exterminio. Por eso nos propusimos contar a través de la

figura de Inés de Hinojosa, una mujer, esa violencia; quisimos dar nuestro punto de vista, que muchas veces, no hace mucho incapié en lo que significó la Conquista: la interrupción de un desarrollo que venía siendo orgánico.

No se trata de ponernos a odiar a los españoles por lo que nos hicieron. No se trata de instaurar rencores históricos. Se trata de mirar reflexivamente nuestro pasado, sobre lo que hubo, sobre lo que fue realmente, no con una mirada complaciente, ni con una mirada de odio, sino tratar de ser lo más objetivos posibles, si lo permiten los sentimientos.

También Alberto Pedro se revuelve en su asiento mientras hablamos, hasta que encuentra un filo en el torrente verbal de Miriam que le permite intervenir.

Ninguna cultura por decreto se une a otra cultura... Y para volver al tema de la obra. Creo que hay algo en ella que le da inmediatez, y es la presencia de la mestiza como objeto exótico, de placer. Eso es lo que hace que la obra le diga algo a la gente. A mí, lo que más me atrapó fue la presencia de la mestiza. Estoy escribiendo una obra sobre la mulata cubana, que comienza como un sainete y termina como verdadera tragedia. Pienso llamarla **Baila como Juana la cubana.** ■

HISTORIA de símbolos y signos

Suceso teatral con más de 400 actantes. Escenario de dos kilómetros de largo. Espectadores en el orden de los cincuenta mil.

El 4 de junio de 1992 todo estaba listo para que se produjera en el XII Festival del Caribe, en Santiago de Cuba, el desfile inaugural; en esta ocasión conformado de modo tal que no fuese el tradicional paseo de cada año por las calles santiagueras, se pretendía conseguir un hecho teatral total con una estructura en la que tanto participantes como espectadores tendrían su nivel referencial específico.

Lo importante no era la estructura lógica ni la adherencia histórica colectiva, sino el acontecimiento en sí, los hechos que al producirse generaran una acción cultural.

La figura de Bolívar sería el "argumento" esencial del desfile y las agrupaciones teatrales y danzarias de la ciudad, los encargados de motivar, conmover, al resto de los participantes en la procesión.

En la Plaza de Marte, sitio donde se congregarían todos, el Cabildo Teatral Santiago tendría a su cargo la escenificación del momento en que el joven oficial Bolívar, de pie so-

bre las ruinas del convento de San Jacinto, destruido por el terremoto de marzo de 1812, exhorta a seguir combatiendo por la libertad. La proclama de Cartagena llamaría a todos al combate.

En la Plaza de Nuestra Señora de los Dolores, el Grupo Juvenil Experimental y el Ballet Folclórico de Oriente, representarían los sucesos del 12 de febrero de 1814, cuando los jóvenes universitarios caraqueños se alistan en el ejército libertador para producir la hermosa batalla de La Victoria, en un día que recuerda toda la América como el día de la juventud venezolana.

En el Parque Céspedes, el Coro Madrigalista y el Grupo Calibán Teatro tendrían a su cargo la entrada de Bolívar en Quito, su encuentro con Manuela Sáez y el intenso amor que envolvió a la pareja.

En la Alameda Michelsen, un narrador con estilo épico contaría los sucesos de Carabobo y proclamaría la independencia de Venezuela. La Com-

pañía de Danza Contemporánea, Teatro de la Danza del Caribe, bailarían en la propia plaza su pieza **Tributo**, para luego empalar al diablo y dar paso al montompolo final.

Tomado de la hagiografía americana, San Juan Bailón, hilo conductor de todo el espectáculo, sería como una especie de símbolo de la "memoria" de nuestros pueblos de América.

A las 4 de la tarde, La Plaza de Marte es algo parecido a una Torre de Babel escénica. Los participantes venezolanos disgregados en el parque con sus danzas y cantos se mezclaban, sin ningún sentido armónico, con el sonido de las latas de la Banda de los Ripios, las acrobacias de un hombre en zancos, la danza Vodú de La Cinta, grupos artísticos dominicanos, la conga de Los Hoyos, piquéticos de sonos tradicionales, toques congos, y grupos de espectadores tocando y bailando virtuosamente.

Nos enfrentábamos a mundos sociales diferentes sin pre-



fotos: GIUSEPPE LO BARTOLO

tender una unidad de acción en ellos. Los estímulos recibidos a partir de ahora, deben ejercer reacciones diversas, lo que, paradójicamente, ha de darle coherencia al espectáculo en general: Un suceso teatral único e irrepetible.

4:15 de la tarde. Al sonido de los silbatos de los "caperos mayores" del desfile, se produce poco a poco el silencio, los tambores del Cabildo "llaman", sus actores representan:

Tiembla la tierra, ¡Misericordia! Un monje dice que Dios está en contra de la independencia, Bolívar lo voltea de un sablazo. "Si la naturaleza se opone a nuestros designios, nos enfrentaremos a la naturaleza". El monje corre por entre la multitud, Bolívar llama al combate, los tambores lo secundan, se

baila en un coro del que surge una bandera venezolana. Se alza el Sol, portado por un "farolero", da vuelta por encima de todos, juega a la persecución del Diablo. "Corred a colmaros de gloria ciñendoos el glorioso nombre de libertadores de Venezuela". Nuevamente los silbatos, y la ola gigantesca de bailarines, actores y tocadores, enfila por la calle de Las Enramadas a un ritmo de combate, todos esgrimen sus instrumentos y bailes, gestos y máscaras y conforman una imagen como de serpiente emplumada que llena la calle de acera a acera. Los espectadores se integran a la procesión.

El desfile se muestra con una visión de totalidad constituida por múltiples hojas formada por una multitud de planos distintos y unidos. Es la antropología teatral americana -

aún sin teorizar- y que nada tiene que ver con el teatro euro-asiático, se trata de dos tipos cualitativamente distintos de procesos, operados de modos diferentes.

La "muerte en cueros" marcha hierática al frente de su banda, los tamboreros percuten con saña sobre sus instrumentos, los danzantes acomodan el baile al paso de la caravana.

El Sol marcha adelante, confeccionado artesanalmente, brillando con el color del oro, majestuoso. El símbolo del Sol, que podría pertenecer a determinado sistema semántico, cambia en esta ocasión toda su habitual batería de significados portando un código diferente que une a las experiencias de cada grupo, una nueva categorización semántica. Se pretende con él lograr un efecto de acción en quien lo decodifica.

En la calle de San Pedro, dobla la procesión hacia el Parque Céspedes, el toque que marcha delante es un toque Carabalí, los caperos detienen la procesión. El coro madrigalista con un dulce tema polifónico incorpora un sonido no habitual en el desfile:

San José bailando en cuero la virgen en camisión ya llegó San Juan Bailón santo alegre y jaranero.

Las actrices del Grupo Calibán Teatro bailan una pieza de salón alrededor de los actores, todas caracterizan a Manuela Sáez, cuentan su historia, todos visten de blanco. Desde el centro del desfile sale Bolívar, lo escoltan la bandera venezolana y el Sol; San Juan Bailón narra su entrada triunfal en Quito. Desde los balcones del Ayuntamiento cae una copiosa llu-

via de pétalos de rosas. El público exclama al unísono, todos aplauden y ensordecen con sus aplausos que rebotan en la casa del adelantado Diego Velázquez, la Casa Consistorial, la Catedral fundada en 1522. "Mujer única -dice Bolívar- quiero verte y reverte y tocarte y sentirte". Se besan, canta el coro un tema de amor venezolano. Bolívar se despide. "Tú estarás sola, Manuela, y yo estaré solo, en medio del mundo. No habrá más consuelo que la gloria de habernos vencido". El se aleja por la calle de Marina baja y en el aire queda flotando el amor como necesidad vital del género humano.

Los caperos no silban, se producen unos minutos de silencio y luego los silbatos tenues, más musicales.

En los balcones del Ayun-

tamiento están las autoridades locales, personalidades de Venezuela, intelectuales de muchas partes del mundo y -sin haberlo considerado con anterioridad- todos evolucionan frente a ellos, mostrando cada cual lo mejor de su arte. El público que colma el parque vitorea cada presentación. Los caperos vuelven atrás, tratan de agilizar el desfile, los grupos, a medida que acaban, se concentran en la calle de Las Enramadas y sólo es posible continuar la marcha una hora después.

El ritmo que marca el paso es el de la típica conga santiaguera, la calle es ahora una pendiente pronunciada, el paso es más rápido, el Sol evoluciona de un modo más enérgico.

Las intenciones de provocar





un sistema de acción unificado, al que se uniría el sistema de ideas, creencias y valores de cada una de las agrupaciones se iba logrando.

Sudorosos bajan hacia el puerto, hasta la Alameda Michelsen, tal vez la pendiente o el ritmo que se han impuesto hace que los grupos lleguen como un haz compacto y que los representantes del Vodú estén junto al Joropo, los dominicanos arrolian con la conga oriental, la Carabalí anda al lado de una música sospechosamente española y la banda de Los Perros toca un ritmo de salón francés junto a jóvenes estudiantes de medicina.

Un locutor de voz grave los detiene. ¡Carabobo! Suenan

los silbatos, todos guardan silencio y escuchan como el general Páez engaña a las tropas españolas atacándolas por el lugar menos previsible. ¡Valency retrocede! ¡El general Bolívar llega al campo de batalla! ¡Victoria! Todos gritan y el sonido atraviesa el mar tranquilo del puerto. ¡Sobre la sangre de sus hijos, Venezuela se levanta libre! ¡Libre!

La música brota de todos los sitios. Los bailarines de Danza del Caribe ofrecen su **Tributo** a la lucha y a la victoria de los venezolanos.

El Sol entra en el Parque de la Alameda. La cabeza del diablo es escoltada hasta el cuerpo de maderas secas, se coloca en el sitio de las ofrendas, donde será quemado cuatro días después.

Se alejan las luces de la tarde, la entrada de un tren en la cercana estación de ferrocarriles hace que se sacuda la tierra en la calle de adoquines. Un tambor llama frenético al montompolo final. Suenan las sirenas de los barcos surtos en puerto. El mar se inquieta, y es ahora cuando, sin separarse venezolanos de dominicanos, cubanos de mexicanos, portorriqueños, haitianos, brasileños, norteamericanos, martiniqueños... cada cual con su estilo y con la música que se imponga, dan rienda suelta a todas las energías ancestrales, mágicas, míticas, acumuladas desde tantos siglos atrás; como hermanos de sangre, encontrados después de numerosas reencarnaciones. ■

MASCARAS y RITUALES

El trabajo intercultural en la práctica escénica del grupo Buendía. **Safo, Las ruinas circulares y La increíble historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada.**

En el sur de Italia, en la región de Salerno, hay un lugar en que se conservan los Templos griegos dedicados al culto de Poseidón y Hera. Por un extraño azar, la gira del Teatro Buendía, iniciada en Alemania con la presentación de dos espectáculos en el Festival de Teatro del Mundo ¹, nos condujo luego al norte de Italia al Festival de Chieri, posteriormente al sur de la península al Festival de Teatro para niños de Campagna, y entre uno y otro, a visitar los lugares más insólitos: las Ruinas de Pompeia, el Duomo de Orvieto, el Parque de Eboli, la Fiesta popular de la Chiena, y extrañamente Paestum, la ciudad abandonada por el hambre y la peste, una epidemia que recorría las calles y contagiaba a los ingenuos. Los más activos, o los menos fieles, abandonaron el lugar. Pero la Ciudad -así en mayúscula- conserva su antiguo esplendor. Abandonada por sus habitantes, se resistió ella misma al paso del tiempo.

Creo que de los Templos, magníficos por su arquitectura y sus funciones, uno me conmovió especialmente. El de Neptuno o Poseidón mira al mar; el de Hera (o Juno) tiene

el secreto del altar de sacrificios para la prosperidad y la fertilidad de las mujeres y la tierra. Culto secreto, apenas explicado, visible sólo para los iniciados y de naturaleza siempre propiciatoria (y catártica), ha conservado el misterio de sus cantos y danzas, las huellas y los ecos, las antiguas señales de un ritual que finalmente, no logró su objetivo: la Tierra de Paestum se volvió árida y seca, los hombres abandonaron en sus naves la ciudad, las mujeres amamantaron a sus hijos con la savia de la lejanía y la incertidumbre de un futuro mejor. Pero claro está, el sacrificio es siempre generador de un "potens". Frente a la piedra dura y roja de los sacrificios, pensé en las "eras imaginarias" de Lezama, en la "infinita posibilidad" de la Imago, en la invocación del ritual y el sentido del Teatro en Grotowski, en su "Teatro pobre" y su actor sacrificial, y finalmente, y con más fuerza, en la agonía (el agon) del "ser" en Unamuno y Martí: en la "pobreza irradiante" que ha animado las imágenes más bellas de la poesía, el teatro, y todo el arte en Cuba.²

Y creo también que sin esta

breve evocación de los lugares "mágicos" que visitamos juntos, quizás no se entendería lo que me parece esencial: porqué el Teatro Buendía ha podido producir, en época de dificultades y de crisis, tres espectáculos que, al margen del éxito (en Cuba o en el extranjero) -quizás lo menos importante- profundizan en la búsqueda y exploración de una identidad y generan nuevas formas.

¿Qué explica, se interrogaba (y nos interrogaba), Marx, que en épocas de crisis y desintegración se hayan producido formas espléndidas en el arte griego; caso que se repite, por ejemplo, en el Siglo de Oro español en que el Imperio pierde su hegemonía pero no su grandeza? En todo caso, la grandeza de **El Quijote**, de Cervantes, o de **La vida es sueño**, de Calderón, es un traspaso, una sustitución, una acumulación de la energía que se organiza en otra cualidad: una metáfora que sustituye porque transgrede lo real. Y qué es "lo real", sino también, esa condición (de arte) que busca una nueva objetivación, una materialidad que se expresa, que restituye -a través de la imagen- la mate-



• Safo

ria bruta, la "tierra árida y seca", la lejanía del mar, pero transformados, transmutados sus signos en un espacio otro: un objeto (artístico) que no niega la naturaleza de lo real, sino lo **sobrepasa**.

Pero para que este juego de mutaciones y transformaciones (metamorfosis y metáfora: dos términos emparentados) pueda ocurrir, quizás es necesario, o imprescindible, que la "acumulación" (ya no de "capital", sino de **energía**

creadora que no es o no puede ser empleada en otro objeto) se haya cumplido y verifique una noción de cambio que **a veces** es imperceptible al lector o espectador en términos de una conciencia "crítica" o común. De allí que el rito o el espectáculo como ritual, implica un juego de participación: una complicidad que, sin embargo, no opera siempre desde una voluntad expresa, una conciencia lúcida, o un intercambio volitivo. La naturaleza del ritual es se-

creta, orgánica, siempre sumergida. Carácter sincrético, descansa en una "aceptación" que opera **transgresivamente**: no es la "fiesta", sino lo que está bajo la fiesta; no la celebración, sino lo que en misterio se propicia; no la representación, sino lo que oculta se objetiva y concretiza (materializa) impulsos, deseos y contradicciones que no pueden ser revelados de otra forma. De raíz sacrificial, el actor en el rito es personificación (sustitución) del hombre "que contempla". Animal expiatorio, cuerpo que concreta (corporiza) las necesidades, anhelos, e impulsos colectivos.³

Quizás por esa razón, luego de un largo trayecto en la búsqueda e investigación de nuevas formas expresivas, empeñados en la renovación de un lenguaje escénico, el Buendía -ya en posesión de una historia como grupo, una metodología de trabajo y un "estilo" de representación que lo caracteriza- haya entrado en una nueva etapa que centra sus indagaciones ya no sólo en el rescate de las fuentes y las formas de la tradición teatral cubana (las conocidas antinomias): teatro de sala / teatro nuevo; texto de autor / creación colectiva; teatro "culto" / tradiciones populares) sino que, a partir de **Las perlas de tu boca** -su espectáculo de mayor complejidad- se concentre en el trabajo del actor: ese "arte secreto" que, como el "ciervo encantado" de Esteban Borrero, ha sido el objeto de persecución de Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Grotowski, Brook, Barba, y las exploraciones más recientes.⁴

¿Significa un abandono de sus propósitos iniciales, tal como fueron concebidos en su etapa de formación y fundación? Tal vez sea bueno recordar que el colectivo se forma en 1986 con estudiantes egresados del Instituto Superior de Arte, discípulos de Flora Lauten, animados por un concepto del teatro como espacio de investigación (de las fuentes culturales y el arte del actor) y que su proceso formativo mismo defendió -en batalla campal con otros sectores del movimiento teatral y cultural cubano- el valor de la experimentación como principio esencial de la pedagogía y la creación teatral. Lo cierto, es que después de muchas peleas y desórdenes, el grupo se impuso como una realidad en el contexto escénico cubano: una "fortaleza en el desierto" -como le habría gustado afirmar a Lezama.⁵

¿De qué sobrevivió esta antigua iglesia griego-ortodoxa convertida en un grupo que podía demorar un año para realizar un proyecto en contra (o al margen) de las reclamaciones de la taquilla o de la burocracia? Sobrevivió, en primer término, porque hay fuerzas vivas en la cultura nuestra que no son el "mercado" o los "instrumentos del poder": verdades (e ideales) que están inscritos en una memoria real, sumergida o expresa, pero vivas en el universo emocional, los sentidos y los cuerpos de actores y espectadores. En segundo, porque si esa memoria real, "viva y deseosa de su encarnación" ⁶ es sometida a un intenso proceso de investigación (entrenamiento como

exploración; conocimiento y autoconocimiento del actor), esa memoria -que es algo que existe, pero que necesita ser descubierto- funciona como un caudal de energía creadora, inédita, casi dormida u olvidada, pero que al despertar, al ser **activada**, se concentra y se organiza para dar lugar a lo que Osvaldo Dragún ha llamado "nuestras metáforas sociales más profundas y subjetivas."⁷

De estas metáforas, profundas y subjetivas, pero esencialmente (o por ello mismo) enraizadas en lo más secreto de la historia y las tradiciones cubanas, nacen **Safo**, espectáculo de Carlos Celdrán y Antonia Fernández; **Las ruinas circulares**, dirigido por Nelda Castillo; y **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada**, codirección de Flora Lauten y Celdrán, estrenada en el Festival de Caracas en abril de este año.

¿Qué fuerza, qué "impulsión histórica" pudiera explicar las diferencias, pero también, los rasgos comunes entre los tres espectáculos? En el caso de **Safo**, un unipersonal, lo curioso es que el texto inicial de Marguerite Yourcenar se funde, y finalmente se transforma, en la historia de una bolearista cubana. Las traslaciones (y las mutaciones) son extrañas: "habitan" la **sub-partitura** de la actriz. La vida de la poetisa griega es retomada y recontextualizada por la Yourcenar desde una "modernidad" que contempla la crisis de valores del mundo (europeo) de entreguerras. La poetisa "muta" en la acróbata.

El escenario es "teatral". Un motivo común: "Nació en una isla, lo que ya es un principio de soledad". Desde otra orilla, la actriz caribeña se siente llamada por la certeza. También ha nacido en una isla. Oye otras sonoridades. El ritmo, la gestualidad son otros. Pero hay un hilo común. Desde una postmodernidad que se resiente, la actriz **deconstruye**: sus símbolos, sus mitos, sus emblemas tienen otra naturaleza. Pero el "sobrepasamiento" -o la condición metafórica- llega al espectador. Hay algunas claves: la memoria fragmentada, la asfixia, la agonía del "ser", la dualidad, la angustia por una (pérdida) identidad. Tal vez se trata de una nostalgia insípida. O una soledad que duele y por eso pervierte sus señales. Lo interesante en **Safo** es la textura de la imagen: la soledad de la actriz. El cuerpo es una isla. La memoria es todo lo lacerante (y anárquica) que puede ser. Los boleros cubanos, el vestuario y los signos lumínicos no son sólo una "onda retro". Están también en el corazón de la Ciudad (y de la escena): sus amenazas y sus fábulas...

Visto como fábula, **Las ruinas circulares** resulta un cuento contado por un loco, o un "idiota", como preferirían Dostoievski y Shakespeare.⁸ A partir de un relato de Borges, un ensayo sobre el quijotismo (**Vida de Don Quijote y Sancho**, de Unamuno) y las reflexiones sobre **Nuestra América**, de José Martí, entre otros materiales, tres actores ejecutan un "Ritual de la Memoria" donde se integran las huellas de la herencia

hispanica en América Latina y los signos de la cultura afrocubana. Al ritmo de los tambores batá, las figuras legendarias del Caballero Andante y su Escudero adquieren un extrañamiento y alucinante relieve. Se trata de un viaje en el tiempo, un "regreso al pasado" (memoria fragmentada), pero desde una visión contemporánea que descubre en el mestizaje y la transculturación las fuentes vivas para la creación teatral. El espectáculo incorpora fragmentos de leyendas, "patakines", cantos y ritos de origen yorubá que alternan con escenas como "Los molinos de viento", "El barco encantado", "La cueva de Montesinos" o el momento en que Cristóbal Colón descubre la Isla en un juego de entrecruzamientos donde se confunden -como en el "aleph" de Borges- los espacios y los siglos, lo ausente y presente, lo ancestral y lo que cada uno recomienza. Una "fábula perversa" de la seducción y la violencia, la ironía y el deslumbramiento, inserta en un círculo mágico de mutaciones y espejismos. De alguna manera, la utopía del ser y sus laceraciones, la necesidad del sueño y la idea del "encantamiento", lo trágico y la comicidad, para narrar esa grandeza que existe en la miseria, en la desproporción. La pérdida de la Utopía y el retorno a lo real. -¿Qué es "lo real"?- parece preguntar el espectáculo, trazando un círculo de iniciación para el espectador de manera que todos los "fragmentos" (la memoria, el vórtice) acudan al Imán que es lo intangible, pero también, la secreta participación del "lector" a través de la Imagen. En

todo caso, el viejo dilema entre Próspero y Calibán alcanza en esta puesta en escena un sentido climático. No es sólo una "actualización" del conflicto. Lo polémico, lo transgresivo del ritual es que las "máscaras" -del Conquistador o del Esclavo- están escritas en un mismo círculo de imágenes.⁹

Hasta aquí la transculturación de ambas propuestas. Lo intertextual y la "vocación" postmoderna.¹⁰ Y sin embargo, más allá del virtuosismo, de la constancia de que no hay un solo texto, gesto o movimiento en estas obras que no haya "pasado" -penetrado, "habitado"- el cuerpo del actor en el largo proceso de entrenamiento/improvisación/dramaturgia del espectáculo, hay algo más, un **tercer nivel** que ya no es actoral, ni dramático, sino que se relaciona con lo que podríamos llamar la "funcionalidad del rito como estructura (y significación) teatral" y del cual los dos primeros constituyen la arquitectura, el soporte material, el portador de algo que ya no es la técnica o la artesanía, el dominio de los medios o la precisión en las acciones. Algo que sobrepasa los instrumentos, las fuentes y los medios y se establece como **otra cualidad** que subvierte los signos y rompe las barreras: crea un espacio (gnóstico) donde el espectador se reconoce, es decir: respira, sufre, se contamina y "libera" con el actor un "potens" que no tiene otra manera de ser convocado o transmitido. El arte, en este caso, ya no es mimesis, representación (en un sentido externo) sino trans-

figuración del ego -sus impulsos, motivaciones y espejismos- en una condición que se advierte sincrética, ambivalente, no traducible a otro lenguaje y por eso mismo inagotable.¹¹

Pienso que pocas cosas pueden evidenciar mejor la existencia de ese **tercer nivel** (de relaciones) que la génesis misma y la "increíble historia" de la Eréndira del Buendía. A diferencia de otros espectáculos del grupo -cuyos procesos creativos pueden durar de ocho meses a más de un año...**Eréndira...** se hizo en tiempo record, tomando como referentes, en principio, el relato de García Márquez, y de otro lado, la investigación del texto y las improvisaciones que resultaron en un primer acercamiento cinco años atrás. Pero entonces **...Eréndira...** optaba por el juego, la espectacularidad, el uso de varios espacios y cierta ingenuidad en el "hacer" que le otorgaban una expresividad distinta. Cinco años después, la nueva versión (la primera no llegó nunca al estreno) me hace pensar en las palabras de Umberto Eco en las Apostillas a **El nombre de la rosa**:

"...la respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio- lo que hay que hacer es **volver a visitarlo con ironía, sin ingenuidad.**"¹²

Obviamente, no me refiero a las manidas distinciones de lo "naif" o lo primitivista y las formas más elaboradas, estili-



• Las ruinas circulares

zadas de la creación teatral. Pero en *...Eréndira...* -su mayor desafío- todo está **codificado** de antemano. De allí su síntesis, su condición sincrética, su engranaje de signos inmersos como un rito ejecutado desde la lejanía, desde la otredad, desde un lugar del descreimiento, el despojo, la ironía y la nostalgia donde los temas de la insularidad, la asfixia, la agonía del "ser" y la imposibilidad se relacionan o grafican la pérdida progresiva (en los personajes) de un centro gravitacional, una "identidad" que se pervierte y reelabora sus señales. Una extraña "leveza", una ingravidez que **significa** un estado "límite" de la sensibilidad, una precariedad o vulnerabilidad del "ser" que, sin embargo, es de raíz sacrificial y en esa medida funciona

como "potens", como posibilidad creativa. En cierto sentido, el espectáculo opera como una "restauración del equilibrio". Función catártica, propiciatoria, "libera" al actor (y espectador) de un acto cuya naturaleza no se verifica en lo real, sino en la misma zona en que el crimen o la perplejidad exorcizaban los terrores, impulsos y necesidades de los hombres antiguos.¹³

Las crónicas del Festival de Caracas son sumamente sugerentes. El espectáculo fue un éxito de público y crítica. Pero ¿cómo **leerlo** más allá de lo evidente: del virtuosismo de sus actores, de la eficacia de su dramaturgia, o del logro de una condición metafórica que alude a referentes sociales, históricos y culturales del país, extensi-

bles -por varias razones- a otras áreas de Latinoamérica? (Digamos la Deuda externa, el carácter dependiente de las culturas metropolitanas, la ambivalencia y la mutabilidad de las relaciones: poder/seducción; dominación/rebelión, etc.).¹⁴

Lamentablemente -por razones técnicas o de programación, pero igualmente inexplicables- el estreno de *...Eréndira...* en Cuba tuvo sólo dos funciones. Me veo entonces obligada al juego apasionante de confrontar materiales disímiles: imágenes y fragmentos de los ensayos en la sede del Buendía; crónicas y referencias de la prensa venezolana en los días del Festival; fotos, narraciones, y un regreso a La Habana que era como un "retorno a los



• La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada



● La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada

"origenes", al lugar en que se inscriben las motivaciones más secretas. En este juego de referentes y deslindes, anticipaciones y espejismos, pienso en el estado de precariedad de Lilliam (como Eréndira) en su "extrañeza de estar"; el valor y el desgarramiento de Flora (en la Abuela) luego de doce años sin actuar; los delirios de atormentado de Félix (el Artista) en su obsesiva alucinación de Mando, el pueblo mítico de los Buendía. Y en la humildad, la feroz humildad que significa hacer teatro sin recursos, con (o desde) esa "pobreza irradiante" de la Isla que como afirmara algún visitante de La Habana "... nunca fue más isla de lo que ahora es..." Quizás es el signo más persistente, o de mayor realeza, en la puesta en escena. De allí que cuando Flora rescata -al final del espectáculo- un poema de Dulce María Loynaz ("Criatura de isla") está sellando el

código de su lectura: revelando sus impulsos y contradicciones, sus tentaciones y sus trampas; entregando esa vulnerabilidad que, sin embargo, se transforma en "potens"...¹⁵

Es precisamente esta potencialidad, esa virtualidad y esa "resistencia" lo que explica que, en el Festival de Caracas, ...Eréndira... funcionara no sólo como un despliegue de cualidades actorales, síntesis dramática y audacia experimental en las imágenes y la interpretación del texto; sino también, o esencialmente, como un intenso ceremonial de las tensiones, contradicciones e impulsos de los cubanos de hoy. Un "juego de actantes" que reproducía, en síntesis, las fuerzas y oposiciones que nos contrae. Un "juego de máscaras" que solicitaba del espectador un reconocimiento en lo esencial y no en lo aparental de los ca-

minos de la fábula. Un rito (de la dominación, la ingenuidad, la rebeldía) que se organiza en torno a una Imposibilidad y una transgresiva necesidad de sobrepasar por la Imagen los límites que lo real imponen al "actante". Es ese sentido "límite" lo que permite la conformación de una cualidad **extrañante** que revela una condición "extrañada".¹⁶

Principio de la máscara: el actor es "habitado", presta su cuerpo para que a través de él pasen -se expresen- los ancestros, los miedos y lo inconfesable. Principio del rito: lo contrario del simulacro es el ritual. Evento de conocimiento, o de participación (en lo misterioso, lo inexplicable) implica un acto en que se pueden exorcizar las fuerzas y regresar a un punto único. Desde este punto de vista, ...Eréndira... no es sólo un espectáculo sobre la nostalgia. Juega con las mutilaciones,



● La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada

con la pérdida de la Juventud o las Perversiones del Poder, pero se adentra peligrosamente en las anticipaciones de la muerte, la lejanía, o la perplejidad. Quiere propiciar un Viaje: pero encuentra que, como en la *Balada de la cárcel de Reading*, de Oscar Wilde, "...uno siempre mata lo que ama..." De hecho, en esta dualidad reside su centro. La fábula de la "Perversión del Poder" (o de las mutilaciones y rebeldías que genera) se transforma en una saga de la Imposibilidad del Amor: un cuento que no terminaría con la muerte de la Abuela, porque ya Eréndira contiene la necesidad de matar. Una y otra vez, la "mentira" en el espectáculo es una carta doble: no se engaña a nadie; se enfatiza que cada cual construye una leyenda y es atrapado en ella. Como las estirpes de Macondo, están condenados a la soledad.¹⁷

Quizás sea una palabra clave. El hilo que vertebra los tres espectáculos. Soledad de Safo frente al abandono de Attys; pero también, imposibilidad de una sustitución que reproduciría, una y otra vez (a pesar del disfraz) el rostro del ausente. Soledad del Quijote, pero transgresión de la burla en una mistificación que es inherente a la naturaleza del rito. De allí los rasgos comunes: el tema de la insularidad; el cuerpo como isla; la identidad: actor, paisaje, cultura; la máscara como confesión de verdades íntimas; la memoria como recuperación, y el ritual en el sentido primigenio: catársis y propiciación en el círculo mágico de las evocaciones. Desde estas razones, no es fortuito un recurso común: el uso de la música y las referencias plásticas a imágenes de la tradición. En Safo los '50; la figuración hispánica y la iconografía

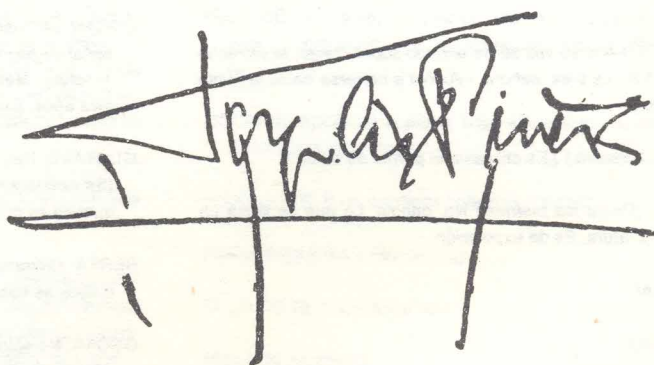
yorubá en *Las ruinas circulares*; la emblemática de los burdeles, las ferias y los circos trashumantes en *...Eréndira...* En todo caso, la mezcla e interacción de medios y textos culturales diversos revela la intención de un carácter sincrético (de representación) y una **mítica propia**. Puede tratarse de textos o sonoridades lejanos en el tiempo y el espacio. Pero es este ejercicio de integración lo que le concede una cualidad distintiva a las propuestas. Para que se ejecute un ritual, es necesaria la existencia de una mítica real. Y es precisamente la conformación de esta mítica lo que reclamaban -desde la modernidad de la cultura nuestra- hombres como Fernando Ortiz, Lezama Lima, o Alejo Carpentier. Una "mística válida" o una "teleología insular", pero es sin duda esta zona común la que, más allá de versiones y espejismos, enlaza un acontecer que en

tablas

Libreto
No. 27

Niñita querida

de Virgilio Piñera



Virgilio Piñera

PROLOGO

Telón corrido. Aparecen en el proscenio, saliendo por el lateral derecho, Oscar y Berta. (*Tienen unos cuarenta años*). Ambos llevan de la mano a una niña de diez años. Llegan hasta un banco que está situado en el centro del proscenio y se sientan, colocando a la niña entre ellos dos. Berta saca un peine y alisa el pelo de la niña;

Oscar prende un cigarrillo y se complace en lanzar grandes bocanadas.

Del lateral izquierdo sale un hombre de unos treinta años. Se detiene, mira hacia el banco, mueve la cabeza. Camina hasta llegar al otro extremo del proscenio. Mira a todos lados, vuelve a mover la cabeza. Vuelve sobre sus pasos y se detiene junto al banco.

GUSTAVO: (Con timidez, a Oscar.) Perdona, señor, ¿no ha visto pasar por aquí a una dama con un perrito blanco?

OSCAR: (Lanzando una bocanada.) ¿Dice a una anciana con un perrito?

GUSTAVO: (Vivamente.) Sí, con un perrito blanco, ¿la vio?

OSCAR: No, no la hemos visto (acabamos de llegar).

GUSTAVO: No me explico. Me dijo: Ve a comprar el pan. Te espero en el primer banco del parque. (Pausa.) ¿Y éste es el primer banco, no?

OSCAR: (Lanza otra bocanada.) El primero.

GUSTAVO: Quería decirle que el pan no sale hasta dentro de una hora. Entonces, para qué hacerla esperar, y menos con Chuchi que es tan travieso. (Pausa.) De quien le hablo es de mi tía. (Pausa.) Bueno, la voy a esperar diez minutos, si no viene me iré. (Pausa.) Con su permiso. (Se sienta, del lado de Oscar, en la punta del banco.)

OSCAR: (Tirando el cigarrillo.) Pues claro, hombre, siéntese y espérela, y si tiene que esperar una hora no tenga pena con nosotros. (Pausa.) Deje que me presente. Me llamo Oscar Pérez. (Le tiende la mano.)

GUSTAVO: (Se la estrecha.) Mucho gusto. Mi nombre es Gustavo, Gustavo Díaz.

OSCAR: (A Berta.) Mira, Berta, te presento al señor Díaz. Señor Díaz, mi señora.

BERTA: (Le tiende la mano a Gustavo, pero como éste no está a su alcance, se echa encima de Oscar.) Mucho gusto, Berta García.

GUSTAVO: (Que a su vez se ha echado sobre Oscar, le estrecha la mano.) A sus pies, señora. (Vuelve a correrse hacia la punta del banco.)

OSCAR: (A Gustavo.) ¿Es chihuahua el perrito de su tía?

GUSTAVO: (Cruza las piernas.) No, puddle. Lo que se llama un puddle miniatura. Es de exposición.

OSCAR: ¡Ah!

(Pausa larga.)

BERTA: (Señalando a la niña, a Gustavo.) Esta es nuestra niñita.

OSCAR: (Mirando a Berta.) Nuestra niñita querida.

BERTA: (A Oscar.) Eso es: nuestra niñita querida.

GUSTAVO: (Mirando a la niña.) Es una monada. ¿Qué edad tiene?

BERTA: Nada más que diez años, pero es muy seriecita.

GUSTAVO: ¿Hijo único?

OSCAR: Bueno, no exactamente.

BERTA: (Con tono de protesta.) Pero, Oscar... Es exactamente nuestro único hijo.

OSCAR: (Pasando el brazo por detrás de la niña, con la punta de sus dedos, toca el hombro de Berta.) Cálmate querida. Digo que nuestra niñita es "exactamente" nuestro único hijo vivo, lo cual significa, también "exactamente", que las mellizas, muertas al nacer, son nuestros hijos, ¿entendido?

BERTA: (A Oscar.) Digas lo que digas, nuestra niñita querida es el único hijo que tenemos.

OSCAR: (A Berta.) Pues claro, sí te doy la razón. Nuestra niñita querida es el único hijo vivo que tenemos y nuestras mellicitas son los hijos muertos que tenemos.

BERTA: (A Gustavo.) Eran una monada, pero murieron a los tres días de nacidas. No dio tiempo a bautizarlas.

GUSTAVO: (Moviendo la cabeza. A Berta.) Es horrible, señora. Me imagino lo que habrá sufrido. (Pausa, señalando a la niña.) Y la niñita querida ¿nació antes o después de las jimagüitas?

BERTA: Después de las jimagüitas, señor. A los dos años de esa desgracia nació mi niñita querida.

OSCAR: (A Berta, con tono de reconversión.) Debes decir nuestra niñita.

BERTA: (A Oscar.) Cuando digo mi niñita digo también tu niñita. La niñita de mamá y papá. (Pausa. A la niña.) Vidita ¿no eres la niñita querida de papá y mamá?

(La niña permanece silenciosa y solamente hincha el pecho como si le faltara la respiración.)

OSCAR: (A Gustavo.) Es de muy pocas palabras. (Pausa. Haciendo señal de negación con el dedo índice.) No, no es anormal. En lo absoluto. Más todavía: tiene una edad mental superior a sus diez años. Está en quinto grado y su memoria es prodigiosa.

GUSTAVO: Hay niños parlanchines y niños, cómo diría, reservados. (Se inclina y mira atentamente a la niña.) No hay duda, la niñita querida es muy calladita.

BERTA: (Vivamente.) ¡No sé a quién sale! Oscar y yo somos dos máquinas hablando. (A Oscar.) ¿Miento, querido?

OSCAR: No sólo no mientes, sino que olvidas decir toda la verdad. Olvidas decir que los cuatro abuelitos hablan hasta por los codos.

BERTA: (A Gustavo.) ¿Cree posible que nuestra niñita se destape a hablar un día de estos?

GUSTAVO: Es muy prematuro para afirmarlo. Diez años no es vida. Quién puede saber cuándo se pondrá a hablar. A lo mejor ahora mismo empieza, y no para de hablar, y hasta hay que taparle la boca. (Pausa. A la niña.) ¿Verdad, cosita rica?

BERTA: (A la niña.) Anda vidita, dile algo al señor; dile que tu abuelita Pancha es mi mamá y que tu abuelita Cuca es la mamá

de tu papá, y que el abuelito Pepe es el papá de tu mamá y que el abuelito Paco es el papá de tu papá. Anda vidita.

(Los tres personajes se inclinan como esperando que la niña abra la boca, pero ésta permanece callada. Desalentados se echan hacia atrás.) (Pausa larga.)

GUSTAVO: *(A Berta, a Oscar.)* ¿le han dado masajes en la lengua?

OSCAR: *(A Gustavo.)* ¿Eso es bueno? Podríamos intentarlo.

BERTA: *(A Gustavo.)* No olvidaremos su consejo. Muchas gracias.

GUSTAVO: *(Inclinando la cabeza.)* Para servir la señora. *(Pausa.)*
Y hora, díganme: ¿a qué atribuyen el mutismo de la niñita querida?

BERTA: *(Mirando a Oscar.)* Bueno...

OSCAR: *(Mirando a Berta.)* Si lo dices es bajo tu responsabilidad. Yo me lavo las manos. *(Hace que se las lava.)*

BERTA: Pero es que el señor nos ha preguntado...

OSCAR: *(Molesto.)* Allá tú. No seré yo quien se lo diga.

GUSTAVO: *(Desconcertado.)* Si mi pregunta va a causar un desacuerdo entre ustedes, la retiro. Sólo la hice por pura curiosidad.

BERTA: *(Resueltamente, a Oscar.)* No debemos perder la ocasión.

OSCAR: *(Escéptico.)* ¿Te parece?

BERTA: Estoy segura. *(pausa.)* Pues, bueno, pues, bueno, atribuímos el mutismo de nuestra niñita querida...

OSCAR: *(Nervioso en extremo y gritando.)* ¡Bertal

BERTA: *(Gritando aún más.)* Atribuímos el mutismo de nuestra niñita querida al nombre que le hemos puesto.

GUSTAVO: *(Asombrado.)* ¿Al nombre que le han puesto? No comprendo.

BERTA: *(Como si fuera a desmayarse.)* Nuestra niñita querida se llama...

OSCAR: *(Gritando.)* No, no, no...

BERTA: *(Casi en el desmayo.)* Se llama Flor de Té.

(Tan pronto la niña ha oído su nombre se pone tensa, deja caer los bracitos y alarga el cuello mirando fijamente. Acto seguido se arquea y es presa de un movimiento convulsivo semejante a un ataque de epilepsia. Oscar y Berta tratan, inútilmente, de dominarla, al mismo tiempo que murmuran frases ininteligibles. Por fin se paran y cogiendo a la niña, casi la arrastran. Empiezan a caminar hacia la salida de la derecha del proscenio. Las convulsiones de la niña cobran mayor intensidad.)

BERTA: *(Se detiene, se vuelve hacia Gustavo, gritando.)* Usted tiene la culpa, usted tiene la culpa de todo.

GUSTAVO: *(Todo contrito.)* Perdón, señora, perdón.

(De nuevo arrastran a la niña hasta salir de escena. Gustavo permanece unos instantes con la mano en la barbilla, moviendo la cabeza y mirando hacia el lugar por donde acaban de salir Berta, Oscar y la niña. Finalmente empieza a caminar (ahora sin la mano en la barbilla) hacia el lateral izquierdo. Por tres veces se detiene, se vira y mira hacia el lateral derecho. Después desaparece. Apagón.)

ACTO PRIMERO

Sala grande. A la derecha del espectador alfombra, sofá, dos butacas. A la izquierda piano vertical. En el centro mesa redonda sobre la cual hay un cake. Además, platicos, cucharitas, etc. A la izquierda puerta de calle. Al centro de la sala y al fondo puerta falsa en arco. Luz indirecta muy fuerte.

Antes de abrirse el telón se oír la afinación de un violín, el rasgueo de una guitarra, el resoplar de un acordeón y cuatro toques de un redoblante. La afinación se hará de modo sucesivo, es decir, primero el violín, después la guitarra, después el acordeón y después el redoblante. Entre la afinación de cada instrumento habrá una pausa.

Al descorsarse el telón saldrán a escena por la puerta falsa los cuatro abuelos en el siguiente orden: Pancha (*madre de Berta*) con un violín; Pepe (*padre de Berta*) con un acordeón; Cuca (*madre de Oscar*) con una guitarra; y Paço (*padre de Oscar*) con un redoblante. A medida que salen a escena se dirigen hacia un baúl negro cuya tapa estará abierta y ahí van depositando el instrumento que llevan en sus manos.

Paco, que ha sido el último en salir a escena, cierra el baúl. Después se irán sentando en el siguiente orden: Pancha y Cuca en los extremos del sofá; Pepe y Paco en las butacas.

Han transcurrido cinco años del incidente en el parque. La noche en que tiene lugar el presente Cuadro la familia se dispone a celebrar los quince de Flor de Té.

PANCHA: *(Riendo.)* No sé, pero me parece que va a ser mucha música para nuestra querida nietecita. *(Pausa.)* Además, ¿a qué hora va a recibir las lecciones?

CUCA: *(A Pancha.)* Eso mismo digo yo: a qué hora. Ya tiene el colegio, las clases de taquígrafa y mecanografía, las de piano, las de ballet, las de equitación y las de tiro al blanco.

PACO: *(A Pancha, a Cuca.)* Ustedes dos se ahogan en un vaso de agua. El día que les toca hacer dulces o ir de tiendas sólo tienen tiempo para eso. En cambio, nuestra nietecita tiene tiempo para muchas cosas. Es una niña modelo.

PEPE: *(Con énfasis.)* ¡Si sólo fuera eso! Nuestra nietecita es la niña modelo de todas las niñas modelos.

PACO: *(Le tiende la mano a Pepe.)* ¡Chócala, mi consuegro! Así se habla. *(Pausa.)* Nuestra nietecita tendrá tiempo para todo. El lunes, violín; el martes, guitarra; el miércoles, acordeón y el jueves redoblante.

PANCHA: (A Pepe.) ¿Y dónde dejas el piano? Tiene clases tres veces por semana.

PEPE: (A Pancha.) Puede darlas los viernes. Es preferible saber cuatro instrumentos musicales. El piano solo no lleva muy lejos.

CUCA: Yo le quitaría el piano de una vez por todas. Para lo que aprende...

PANCHA: Ya lo aprenderá. Lo que tiene que hacer es machacar, machacar, machacar. (Hace como si aporreara el piano.)

PACO: Yo estoy con Cuca. Hace cinco años que nuestra nietecita da clases de piano y todavía no toca el **Vals sobre las Olas**.

PEPE: (A Paco.) Pues que nunca lo aprenda. Ese vals siempre me ha dado tres patadas... Y el piano... ¿Han visto instrumento más inútil que un piano? No se puede llevar en el brazo. En cambio un acordeón... Se lleva encima como un niño. Y lo mismo el violín, la guitarra, el redoblante. (Pausa.) Y a propósito, Paco, yo tú le hubiera regalado a la nietecita querida una flauta. Es más manuable.

PACO: (Con énfasis.) Me gusta el redoblante: además, es un regalo un tanto interesado: dejaré dicho en mi testamento que cuando me estén echando tierra encima mi nietecita querida toque el redoblante.

PANCHA: Bueno, el momento se acerca.

PACO: (A Pancha, riendo.) ¿El momento de echarme tierra encima?

PANCHA: (A Paco.) Tú vas a enterrarnos a todos. (Pausa.) No, digo el momento de nuestra nietecita querida. El momento de celebrar sus quince años y el momento en que vea nuestros regalos.

CUCA: Cuando los vea se le pondrán los pelos de punta y sentirá una patada en el estómago. Yo sigo en mis trece: a nuestra nietecita no le gusta la música. (Pausa.) En cambio...

PANCHA: (La interrumpe.) Ya sé lo que estás pensando, que en equitación no hay quien le ponga un pie delante.

CUCA: (Con burla.) ¡Psttt! En equitación es una de tantas. Monta pasablemente y nada más. (Pausa.) Donde le zumba el mango es en el tiro al blanco. Y con lo que caiga: fusil, pistola, carabina, revólver. Acabará aprendiendo a disparar el cañón.

PEPE: (A Pancha.) Eso es verdad, Pancha. Nuestra nietecita donde pone el ojo pone la bala. El otro día la llevé al parque de diversiones. Entró en el tiro al blanco, empezó a disparar, y acabó. El dueño me dijo: "Llévese pronto a la niña, me va a arruinar. ¿No está viendo que no falla un tiro?"

PACO: (A Pepe.) ¿Tú crees que está fascinada por el manejo de las armas de fuego?

PEPE: En lo absoluto. Para nuestra nietecita el arma de fuego es un medio para un fin: dar en el blanco. Fuera de eso no le interesan para otros fines.

PACO: ¿Te lo ha confesado?

PEPE: No, pero lo sé por sus demostraciones. Sólo le interesa el tiro al blanco. Sin éste el arma de fuego es inútil.

PACO: De acuerdo, pero sin el arma de fuego no puede satisfacer su pasión por el tiro al blanco. Luego, también está apasionada por ella.

PEPE: No, Paco, su pasión es el tiro al blanco, eso es lo esencial, el arma de fuego es tan sólo un complemento. Algo muerto.

PACO: Algo muerto que mata. Pin, pan, pun y desapareciste.

PEPE: Las armas de fuego sirven para dos fines: para matar y para tirar al blanco. Nuestra nietecita ha elegido el segundo de estos fines. Por tanto, no es una apasionada por las armas de fuego.

PANCHA: (Se pone las manos en la cabeza.) ¡Hasta cuándo van a seguir hablando de medios y de fines! Nuestra nietecita tira al blanco, es sólo un capricho infantil. Cuando tenga unos años más, ese sarampión se irá para no volver. (Pausa.) Gastan saliva hablando del tiro al blanco pero no hablan de la memoria portentosa de nuestra nietecita querida.

PACO: (A Pancha.) Portentosa y escalofriante.

PANCHA: ¿Escalofriante? No te entiendo. Lo escalofriante sólo se ve en las novelas policiales.

CUCA: O en la montaña rusa. Eso sí que es escalofriante: sube, baja, sube... ¡Brrrr!

PACO: Piensen lo que quieran, pero sigo afirmando que la memoria portentosa de nuestra nietecita me produce escalofríos.

CUCA: ¿Lo dices porque sabe de memoria el **Petit Larousse**?

PACO: Ojalá fuera esa clase de memoria encantadora. Es un placer oírle recitar uno cualquiera de los miles de artículos de ese diccionario. (Pausa.) No, no me estoy refiriendo a su memoria libresca. Hablo de su memoria auditiva y de su memoria visual.

PEPE: Muy cierto, mi consuegro. Así como nuestra nietecita querida donde pone el ojo pone la bala, así también donde clava la vista clava la memoria... (Pausa.) Hace tres años guardé en una de las gavetas del escritorio un paquete de picadura para pipa. (Pausa.) Pues bien, anoche me levanté loco por fumar; tres de la madrugada, todo cerrado, ni un grano de picadura en la casa, o, al menos, eso creía. (Pausa.) Voy a mi estudio, ¿Y a quién encuentro allí? Pues a la nietecita querida. (Pausa.) ¿Qué haces aquí a estas horas? -le pregunto. Me contesta: "Estoy terminando de memorizar el Quijote. Mañana tengo examen de literatura española". (Pausa.) No le doy la mayor importancia a sus palabras; estamos acostumbrados a esa clase de hazañas de su parte. Le doy las buenas noches y ya me retiro cuando oigo que me dicen: "Abuelo Pepe, ¿porqué estás levantado?" (Pausa.) No me digas nada -le contesto- estoy loco por fumar mi pipa y me he quedado sin picadura. "Te equivocas, abuelo Pepe; tienes un paquete grande en la segunda gaveta del escritorio. Allí lo pusiste hace tres años. ¿Ya no te acuerdas? Fue un sábado veintitrés de mayo, eran las seis de la tarde y abuelita Pancha estaba en esa butaca remendando una camisa tuya". (Pausa.) Y con su sonrisa más encantadora, añadió: "Abuelo Pepe, ¡qué mala memoria tienes!"

CUCA: ¡Dime tú! La nietecita querida es una máquina de cine: se pasea, se pasea... (A Paco.) Oye, y nada de escalofríos.

PACO: Déjame poner mi ejemplo y empezarás a temblar. Si asombroso es lo que Pepe nos ha contado, más asombroso es lo que hoy me pasó a mí.

CUCA: ¿Hoy Paco? ¿Y a qué hora? Nuestra nietecita ha estado el santo día en la calle: que la modista, que el masajista, que la peluquería...

(Cuando Cuca dice "la peluquería", entran Berta y Oscar. Ella de azul, él de negro.)

PANCHA: (Llegando al grupo.) A tiempo llegan. Paco nos va a contar algo muy emocionante que hoy le pasó con la nietecita querida.

BERTA: (Llegando al grupo.) ¡A ver, a ver! Si es de mi hijita querida, soy toda oídos. (Se sienta en el sofá y Oscar lo hace junto a ella.)

OSCAR: (A Paco.) Cuenta, cuenta...

PACO: Como siempre estamos hablando de la nietecita querida, salió lo de su memoria portentosa. Yo les dije que era tan portentosa, que me producía escalofríos.

BERTA: (Lo interrumpe.) ¿Escalofríos? No entiendo nada.

PACO: ¿Me dejas continuar? (Pausa.) Dije que además de memoria libresca, la nietecita querida poseía memoria visual y memoria auditiva. Pepe nos contó que la nietecita querida recordaba fielmente que un paquete de picadura para pipa él lo había metido en una de las gavetas de su escritorio. (Pausa.) Cuando ustedes llegaron iba a contar mi encuentro de hoy con la nietecita querida.

BERTA: (Con vivacidad.) No digas que lo vas a contar y acaba de contarlo.

PACO: A eso voy. (Pausa.) Saigo del correo y me encuentro a la nietecita querida. (Pausa.) ¡Qué alegrón! le digo, y la beso. "¿Cómo está el abuelo?", me dice, y me besa. ¿Dónde vas?, le pregunto. "A la peluquería", me contesta. ¿Ahora mismo?, le digo. "No abuelito Paco, dentro de veinte minutos". ¿Quieres dar un paseito?, le pregunto. "No te da lo mismo sentarnos en el parque", me dice ella. Me da lo mismo, digo yo. Y fuimos al parque.

BERTA: (Palmoteando.) ¡Qué excitante!

PACO: Nos sentamos; le dije que tenía que estar muy contenta con su cumpleaños. La nietecita querida no me contestó. (Pausa.) Entonces para distraerla le dije que de jóvenes su abuela Cuca y yo nos velamos en ese mismo parque, pero la nietecita querida no me escuchaba; estaba como ausente.

PANCHA: ¿No le dolería la barriguita? ¿Le preguntaste si le dolía?

PACO: No me dio tiempo. De pronto me dijo: "Abuelito Paco, ¿sabes una cosa? En este banquito me dio el último ataquito".

(Berta y Oscar se miran.)

BERTA: (A Paco.) ¿Fue eso lo que dijo? ¿Oíste bien?

PACO: Lo oí muy bien; además, volvió a decirlo.

OSCAR: (A Paco.) ¿Así que lo dijo de nuevo?

PACO: De nuevo y añadió: "¿Y sabes otra cosa? El último ataquito me dio en este banquito hace cinco años". (Pausa.)

PACO: Y después me dijo: "¿Y sabes otra cosa, abuelito Paco? Yo estaba sentada en este mismo banquito entre mami y papi y llegó un señor que se llamaba Gustavo buscando a su tía que tiene un perrito puddle miniatura y el señor Gustavo le preguntó a papi si había visto a su tía y papi le dijo que no y entonces el señor Gustavo se sentó y mami le dijo que yo era su niñita querida".

OSCAR: (Dándole una palmada en el muslo.) ¡Qué memoria la de nuestra hijita querida! Gustavo, eso es, así se llamaba el señor que preguntó por su tía.

BERTA: (Con ansiedad.) ¿Dijo algo más?

PACO: Sí, me dijo: "Abuelito Paco, el señor Gustavo le dijo a mamá: ¿a qué atribuye el mutismo de la niñita querida? Y mami le contestó, después de discutir con papi: Atribuimos el mutismo de nuestra niñita querida al nombre que le hemos puesto. Y el señor Gustavo dijo: ¿Al nombre que le han puesto? No comprendo. Y mami dijo: nuestra niñita querida se llama Flor de Té".

(Todos los bocadillos que Paco pone en boca de su nieta deben ser dichos con la entonación propia de los niños al hablar.)

BERTA: (Muy excitada.) ¡Sigue, sigue!

PACO: Eso fue todo.

BERTA: ¿Quieres decir que nuestra niñita querida no siguió hablando?

PACO: No sólo no volvió a abrir su boquita sino que la cerró con tanta fuerza que tuve miedo de ver trabadas sus mandíbulas. Además clavó los ojos en un punto y se puso las manos en los muslos.

BERTA: ¿Y tú que hiciste? ¿También te quedaste en baba?

PACO: Te diré... Me dio miedo, me eché a temblar. Sentí un escalofrío.

BERTA: (Con asombro.) ¿Es posible...? ¿Nuestra niñita querida te dio miedo? (¿Así que nuestra ovejita, nuestra palomita te dio miedo? Y todo por una bobería que pasó hace cinco años y de la que nadie se acuerda.)

PACO: Bueno, ella se acordaba. Letra por letra se acordaba.

OSCAR: ¡Y qué! Se acordaba porque posee una memoria portentosa. Y a su madre y a mí en vez de miedo nos causa alegría.

PANCHA: ¡Ya sé! Sentiste un escalofrío porque pensaste que después de cinco años los ataquitos pudieran repetirse.

PACO: Lo pensé, pero al mismo tiempo pensé que pudiera ocurrir algo peor.

BERTA: ¿A qué llamas tú algo peor? Conociendo como conocemos a nuestra niñita, es una enormidad decir eso. Casi dejas ver que estaba en el pensamiento de ella hacerte una agresión.

PACO: (Con tristeza.) Una agresión... Al menos, si se hubiera producido podría hablar de algo concreto. Pero.. (Se calla.)

BERTA: (Imperiosa.) Pero qué, habla.

PACO: Quiero decir que vi en sus ojos... (Se calla de nuevo.)

BERTA: Acaba por decirlo, acaba por decir tus tonterías.

PACO: (Lentamente.) Vi en sus ojos el rencor; sí, eso vi.

BERTA: (Con desprecio.) Siempre estás viendo visiones. (Pausa.) Pues yo te digo que en el corazoncito de nuestra niñita querida no cabe el rencor. Su corazoncito es todo ternura para los abuelitos y para nosotros dos. Di que te arrepiente de haber tenido un mal pensamiento.

PACO: (Sin convicción.) Me arrepiento.

CUCA: Berta, no es que pretenda darle a Paco la razón, pero te consta que a la nietecita querida nunca le gustó el nombre que le pusiste.

BERTA: Bueno, Flor de Té es un nombre como tantos.

CUCA: De acuerdo, pero a ella no le gustaba.

BERTA: ¿Y qué? Llegó a gustarle. Te apuesto doble contra sencillo que si ahora se lo cambiáramos le daría una pataleta.

PACO: ¿Tú crees...? Nunca ha dicho: "me encanta que me llamen Flor de Té".

OSCAR: Pues le encanta. Para saber que le encanta no hay que oírle decir: "Me encanta que me llamen Flor de Té". En cambio hay que verla: Flor de Té, ven acá... Y va a tu encuentro como una bala, riéndose con toda la boca. Flor de Té, tráeme un vaso de agua. Y no bien se la has pedido ya tienes el vaso en la mano. Flor de Té, ¿quién es tu papito querido? Y enseguida te dice: "tú, tú, tú, tú y te come a besos".

BERTA: Digan lo que digan no hay como las madres para conocer a los hijos. Oigan lo que me pasó con la niñita querida. (Pausa.) Un día, a raíz del último ataquito, me dijo: "Mami, yo quiero llamarme Berta como tú". Yo le dije: Si tú te llamas Berta como yo, habrá dos Bertas y nadie sabrá con quién está hablando. Y la niñita querida me contestó: "Mami, tú te pones mi nombre y yo me pongo el tuyo". Bueno, mi corazoncito, pero tú te llamarás Berta y yo me llamaré Flor de Té cuando estemos solitas jugando a las muñecas.

PANCHA: ¿Le gustó la idea?

BERTA: Le encantó. Por supuesto tuve que jugar a las muñecas como una condenada. Pero lo di por bien empleado. (Pausa.) Un día me dijo: "Mami, ya yo no quiero llamarme Berta, yo quiero

que mi muñeca se llame Berta". Pues tu muñeca se llama Berta, le dije. (Pausa) Y colorín colorao... La muñeca se llamó Berta, yo seguí con mi nombre y ella siguió con el suyo.

PACO: Bueno, si tú lo dices, santo y bueno.

BERTA: (Se para, excitada.) ¿Y qué quieres que diga? ¿Qué la niñita querida es un monstruo? ¿Para complacerte tengo que decir que su mirada está llena de rencor, que tiene un cuchillo entre los dientes y que nos va a matar a todos? (Pausa. Camina hacia la mesa donde está el cake. Mientras camina.) Cuando salga por esa puerta y te mire con su carita celestial y te bese y te diga: "¿Cómo está mi querido abuelito Paco?", se te caerá la cara de vergüenza y tendrás que arrepentirte de tus sospechas. (Llega junto a la mesa y empieza a colocar las velitas en el cake. Pausa. Coge una velita, la enciende, y, con la punta de los dedos en lo alto se la enseña a Paco.) Cuando sientas los escalofríos de la muerte tendrás que pedirle perdón. (Apaga la velita, la tira y sigue poniendo las restantes.)

OSCAR: (Que mientras Berta estaba hablando, se ha parado, camina hacia ella.) No es para tanto, querida. Papá ha tenido un mal pensamiento. Está arrepentido y se excusa. (A Paco.) ¿Tú te excusas, no es cierto, papá?

PACO: (Con humildad.) Me excuso, hijo; pido perdón.

BERTA: Dí que la niñita querida es un angelito.

PACO: Mi nietecita querida es un angelito.

PANCHA: Acuérdate Paco, cuando cumplió los diez años, la nietecita querida, que apenas hablaba, te dijo: "Abuelito Paco, te quiero mucho". (Pausa.) Y te lo dijo a ti solo.

CUCA: ¿Y no se puso loca de contento con el broche de oro que le regalaste el año pasado?

PACO: Se puso loca de contento.

BERTA: (Caminando hacia el grupo.) ¿Y qué forma tenía el broche?

PACO: La flor de té. Y debajo decía Flor de Té.

BERTA: ¿Y le dio el ataquito?

PACO: No, no le dio, pero al otro día el broche desapareció.

BERTA: ¡Ya está! Volvemos a las andadas, a las sospechas. Dices que desapareció y no dices cómo desapareció. (Pausa.) Pues lo perdió montando a caballo.

PACO: (Como un eco.) ...montando a caballo.

OSCAR: (A Paco.) Papá, debes ser sincero. Si piensas que a la hijita querida nunca le gustó el nombre que le pusimos, pues dílo de una vez por todas.

PACO: Nunca se lo pregunté.

BERTA: No te vayas por la tangente.

PEPE: Ni Paco lo piensa ni Flor de Té tampoco. No hay que magnificar una perreta dándole el nombre de trauma. Y eso fue lo que

tuvo la nietecita querida con su nombre: una perreta. Como tú mismo has dicho, Oscar, ella oye Flor de Té por aquí y Flor de Té por allá y sigue tan fresca como una lechuga. (Pausa.) Reconozco que hay nombres horribles: Cunegunda, Hildegarda, Sinforosa... Pero Flor de Té es música celestial. (Pausa.) De modo que la nietecita querida, y de eso estoy seguro, le agradece a su madre haberle puesto un nombre tan lindo.

PACO: De todos modos, si cambia de opinión, puede, llegada su mayoría de edad, ir al Registro Civil...

BERTA: (Lo interrumpe.) ¿A qué? ¿A darse otro nombre? En vida mía, no.

PANCHA: Caballeros, esto es lo de nunca acabar. (A Paco.) Paco, no sigas calentando. La nietecita querida no va a ir a ningún Registro. Seguirá llamándose Flor de Té Pérez García.

PACO: (A Pancha.) Tú sabes que Remigio se cambió el nombre.

PANCHA: Lo hizo -y me consta que fue un sacrificio- por su arte. ¿Cuándo se ha visto que un flautista se llame Remigio? Y mucho menos apellidándose Basterrechea. En cuanto se puso Aldo Marini, todo el mundo fue a sus conciertos.

PACO: Me das la razón. Si nuestra nietecita llega a ser campeón mundial de tiro al blanco ese nombre sería un contrasentido.

BERTA: ¿Y quién te ha dicho que Flor de Té será campeón mundial de tiro al blanco? Ella será lo que yo no pude ser: una gran pianista.

CUCA: (A Berta.) Yo tú no estaba tan segura de eso. Te consta que todavía no toca el **Vals sobre las Olas**.

BERTA: Tiempo al tiempo. Ya veremos en las carteleras de los teatros en grandes anuncios lumínicos: "Esta noche gran concierto de la eminente pianista Flor de Té Pérez García". (Pausa.) No fue de boba que le puse Flor de Té. (Pausa. A Paco.) ¿De dónde has sacado que la niñita querida será campeón mundial de tiro al blanco?

PACO: Sabes mejor que yo, no falla un tiro. Es como si su vida toda estuviera encaminada a disparar. (Se para, con los brazos extendidos apunta a Berta, a Oscar, a Pancha, a Pepe y a Cuca.) Pan, pan, pan.

BERTA: Estás loco de remate. A un simple entretenimiento le llamas pasión, vocación, destino, y no sé cuántas estupideces más. (Pausa.) A ver, entonces por qué no le compraste hoy un fusil. De acuerdo con tu opinión cuando le pongas el redoblante en sus manos te lo romperá en la cabeza.

PACO: Berta, tú no comprendes. Todos queremos que la nietecita querida llegue a ser una gran virtuosa de la música. Si no es con el piano, pues que sea con el redoblante o con la guitarra o con el acordeón o con el violín. Además he pensado que estos regalos de instrumentos musicales puede ser que la vayan desviando de su peligrosa afición al tiro al blanco.

BERTA: (Histérica, se acerca a Paco y lo zarandea, cogiéndolo por las solapas.) ¿Peligrosa? ¿Peligrosa afición? ¿Qué estás dejando ver con tus medias palabras?

PACO: Hablo con todas las palabras, pero si no me entiendes, entonces te diré que cuando la gente empieza a tirar al blanco termina tirándole a sus semejantes.

BERTA: (Llorosa.) ¡Qué oigo, Dios mío! ¡Qué enormidades se oyen en esta casa! ¡Decir que mi hijita querida es peligrosa y que muy pronto empezará a matar a sus semejantes! (Rompe a llorar.)

PEPE: (Que al ver a Berta zarandear a Paco se ha levantado, llega junto a Berta y la consuela.) Vamos, vamos, cálmate: la nietecita querida es como el buen Jesús, todo amor y dulzura. La nietecita querida observa fielmente los diez mandamientos y muy principalmente el que ordena: no matarás. (Pausa, la hace caminar hacia donde está el cake.) Vamos, anda, vamos a poner las velitas que faltan. (Llegan a la mesa. Pepe le da una velita.) Sólo falta ésta. ¡Qué contenta se pondrá la nietecita querida!

OSCAR: (Mirando su reloj.) Las nueve Berta, son las nueve en punto.

BERTA: (Saca con gesto nervioso de un bolso que ha dejado en el sofá un vanity y un creyón de labios. Se retoca. A Pancha, a Cuca.) ¡Pronto! La niñita querida está al llegar. (A Pepe.) ¿Y el cartelón?

PEPE: Lo tengo detrás del piano.

BERTA: Tráelo. (A Paco que se muestra abatido.) Vamos, Paco, a tu puesto. (A Pancha, a Cuca.) Ustedes junto al piano. (A Oscar.) Oscar, tú irás delante.

(Pancha y Cuca se sitúan a cada lado del piano. Pepe desenrolla un cartelón que está cosido a dos listones largos a fin de poder alzarlo hasta la altura de sus cabezas. Para que el público pueda leer que el cartelón dice: "Felicidades, Flor de Té", Pepe, que ha tomado uno de los listones (Paco tiene el otro listón) se coloca de espaldas a la puerta falsa. Berta, con un gesto de la mano, le indica que debe situarse dando el frente a dicha puerta. Así lo hace. Oscar se pone delante del cartelón. Finalmente Berta se sienta al piano, lo abre y alza las manos como disponiéndose a tocar un acorde. Entonces la cortina se irá cerrando muy lentamente.)

ACTO SEGUNDO

Al descorsarse el telón los personajes estarán en la misma postura que habían adoptado en el final del primer acto.

Flor de Té está de pie bajo el arco de la puerta falsa. Vestida de tul blanco. Corsage de orquídeas. Tiara de brillantes en la cabeza.

La actriz deberá ser lo más alta posible y de peso proporcionado a su estatura. Mientras permanezca en la puerta no moverá un solo músculo de su cara y mantendrá muy abierto los ojos.

Abierto el telón habrá una pausa de diez segundos. Inmediatamente Berta dará dos acordes en el piano e indicará con un movimiento de cabeza a Pancha y a Cuca que pueden empezar a cantar. Cuca y Pancha cantan Happy Birthday to you con la siguiente letra:

Un feliz cumpleaños
tengas hoy Flor de Té
un feliz cumpleaños
tengas hoy Flor de Té.

La luz indirecta bajará hasta dejar la sala casi en penumbra. La puerta estará iluminada en su totalidad por un tubo de luz fría. El

efecto que se pretende es de que la actriz parezca una virgen metida en su homacina.

OSCAR: *(Llega junto a Flor de Té, la toma del brazo y la lleva hasta el centro de la escena. Una vez allí le hará una reverencia.)* Que la pases muy feliz es el deseo de tu papito. *(La besa.)*

(En el momento en que Oscar ha ido en busca de Flor de Té, Berta se ha puesto de pie y seguida por Pancha y por Cuca han caminado hacia el centro de la sala colocándose detrás de Oscar. A su vez, Pepe y Paco han puesto el cartelón sobre el teclado del piano y se han colocado detrás del grupo de Berta, Pancha y Cuca.)

BERTA: *(Abrazando y besando a Flor de Té.)* Tu mami te desea muchas cositas buenas en el día de tu cumpleaños.

PANCHA: *(Lo mismo.)* Felicidades, mi nietecita querida.

CUCA: *(Lo mismo.)* Que cumplas mil, mi Flor de Té querida.

PEPE: *(La besa en la frente.)* Feliz cumpleaños tenga mi nietecita del alma.

PACO: *(Se queda un instante mirándolo fijamente; a su vez, Flor de Té lo mira fijamente. Por fin Paco la besa en la frente.)* Que lo pases muy feliz.

(A medida que la han ido felicitando se han ido colocando en torno a ella. Pausa. De pronto Oscar alza el brazo derecho y mueve por tres veces su dedo Índice como haría un director de orquesta. Entonces todos gritan los estríbillos que siguen.)

¡Una, dos, tres!

¡Una, dos, tres!

¡Qué viva Flor de Té!

(Oscar vuelve a alzar el brazo y hace el mismo gesto con su dedo Índice. Todos.)

¡Riqui, ra, Riqui, ra!

¡Flor de Té por aquí!

¡Riqui, ra, Riqui, ra!

¡Flor de Té por allá!

(Igual acción de Oscar.)

¡Cachín, Cachán, Cachumbal!

¡Cachín, Cachán, Cachumbal!

¡A Flor de Té le zumbal!

BERTA: *(A Flor de Té.)* ¿Te gustó?

FLOR DE TÉ: *(Sin mayor convicción.)* Sí, mami.

BERTA: ¿Cómo estás pasando tu día?

FLOR DE TÉ: *(Con igual tono.)* Bien, mami.

OSCAR: ¿Cómo lo estás pasando de bien; así o así? *(Primero pone el Índice de su mano derecha sobre el Índice de su mano izquierda con una separación de un centímetro para indicar que dicho bien es pequeño; después eleva el Índice de la mano derecha hasta una altura de unos cuarenta centímetros para indicar que es grande.)*

FLOR DE TÉ: *(Indica que es grande.)* Así...

BERTA: ¿Y qué puede saberse lo que hizo la hijita querida durante el día?

FLOR DE TÉ: Después de desayunar me fui a casa de la modista. En la esquina cogí un taxi marca Ooppel, chapa ciento cuarenta y dos mil trescientos cincuenta y cinco. El chofer...

BERTA: *(La interrumpe.)* Nonononono... Así es muy aburrido. Espera un momento. *(Va hacia el piano, coge la banqueta, la pone en el centro del proscenio.)* Esta banqueta será el taxi. *(Pausa.)* Nosotros seremos tus espectadores. Estamos en el teatro y ... *(Con voz de anunciador.)* ¿Quién es la actriz?

TODOS: *(A coro.)* ¡Flor de Té!

(Oscar le da el brazo a Berta; Pepe a Pancha; Paco a Cuca. En ese orden caminan hacia el sofá y las butacas, y los colocan de manera que parezca el lunetario de un teatro. Berta y Oscar ocupan las butacas; los abuelos en el sofá.)

FLOR DE TÉ: ¿Puedo empezar?

BERTA: Cuando quieras.

FLOR DE TÉ: *(Mirando a uno y otro lado como buscando algo. Pausa. Hace señas con la mano derecha.)* Taxi, taxi... *(Se inclina como para hablar con el chofer.)* ¿Me puede llevar a San Rafael entre San Nicolás y Virtudes? *(Ahora con la voz de un español.)* Arriba, arriba, a usted la llevo a San Rafael y a todos los santos del cielo. Suba la señorita. *(Haciendo la acción de entrar en un taxi. Se sienta en el extremo de la banqueta. Con voz de español.)* ¿Va a la escuela? *(Con su voz.)* Voy a la modista. *(Pausa, gritando y echando el cuerpo a un lado.)* ¡Cuidado! *(Con voz de español.)* Estos guagüeros... Se creen que la calle es para ellos solos. ¡Habitante! *(Con su voz.)* La culpa es suya, se llevó la roja. *(Con su voz de español.)* La culpa es de usted. Cuando uno lleva una cosita tan linda... *(Con su voz.)* Déjese de frescuras... *(Desde este momento hasta pasados diez segundos Flor de Té mirará hacia un lado y moverá todo su cuerpo como ocurre cuando se está en un vehículo en movimiento.)* *(Con la voz de un español.)* Llegamos, señorita. Son setenta centavos. *(Con su voz y haciendo que le da el dinero.)* Tome. *(Se para, haciendo el movimiento de salir del taxi. Camina unos pasos, hace como que busca el número de una casa, hace la acción de empujar una puerta.)* ¿Me demoré? *(Con voz de vieja.)* No, mi hijita. Vamos a probarte el vestido. *(Pausa.)* ¿Cómo está tu mamita? *(Con desgano.)* Bien. *(Con voz de vieja.)* Bueno, quítate el vestido para probarte. *(Flor hace la acción de quitarse el vestido.)* ¿Quedó bien? *(Con voz de vieja.)* Lindísimo, es una preciosidad. Alza los brazos. *(Flor de Té alza los brazos.)* ¿Demora mucho la prueba? *(Con voz de vieja.)* Un minuto. A ver... *(Pausa.)* Te queda que ni pintado. *(Hace como que se lo quita.)* Ya. *(Flor de Té hace como que se pone el vestido.)* ¿A qué hora me lo manda? *(Con voz de vieja.)* Por la tardecita. *(Con su voz.)* Bueno, hasta luego. *(Con voz de vieja.)* Hasta luego m'hijita. *(Pausa. Hace como que sale. Camina en dirección de los muebles, tuerce a la derecha, recorre todo el escenario, al llegar al extremo se detiene. Con su voz.)* ¡Abuelito Paco, tú por aquí! *(Con voz de hombre.)* ¡Qué alegrón! *(Hace la acción de besar.)* *(Con voz de hombre.)* ¿Ahora mismo? *(Con su voz.)* No, abuelito Paco, dentro de veinte minutos. *(Con voz de hombre.)* ¿Quieres dar un paseíto? *(Con su voz.)* ¿No te da lo

mismo sentarnos en el parque? *(Con voz de hombre.)* Me da lo mismo. *(Camina lentamente hacia la banqueta; mientras camina pone el brazo derecho en arco como si enlazara la cintura del abuelo. Llegada al banco, se sienta. Pausa. Con voz de hombre.)* Debes estar muy contenta. *(Pausa larga. Con voz de hombre.)* De jóvenes, tu abuela Cuca y yo nos veíamos en este parque. *(Pausa larga. Flor de Té está ensimismada. Con su voz.)* Abuelito Paco, ¿sabes una cosa? En este banquito me dio el último ataquito. *(Pausa. Con su voz.)* ¿Y sabes otra cosa? El último ataquito me dio en este banquito hace cinco años. *(Pausa. Con su voz.)* ¿Y sabes otra cosa, abuelito Paco? Yo estaba sentada en este mismo banquito entre mami y papi y llegó un señor que se llamaba Gustavo buscando a su tía que tenía un perrito puddle miniatura. Y el señor Gustavo le preguntó a papi si había visto a su tía y papi le dijo que no y entonces el señor Gustavo se sentó y mami le dijo que yo era su niñita querida. *(Pausa larga. Con su voz.)* Abuelito Paco, el señor Gustavo le dijo a mami: ¿A qué atribuye el mutismo de la niñita querida? *(Con voz de mujer. En falsete.)* Atribuimos el mutismo de nuestra niñita querida al nombre que le hemos puesto. *(Con voz de hombre. En falsete.)* No comprendo. *(Con voz de mujer. En falsete.)* Nuestra niñita querida se llama Flor de Té. *(No bien termina de hablar, cierra fuertemente la boca, abre grandes los ojos y los fija en un punto. Pone sus manos sobre sus muslos. Pausa larga. Flor de Té empieza a incorporarse apoyando sus manos en la banqueta.)*

BERTA: *(Se para como movida por un resorte. Con la mano en alto. Gritando.)* ¡Stop! *(Llega a mitad de camino entre los muebles y la banqueta. Siempre con la mano en alto y gritando.)* ¡Stop! Flor de Té, he dicho ¡Stop! *(Llegando junto a la banqueta.)* ¡Stop! *(Bajando el brazo lo pone en el hombro derecho de Flor de Té y lentamente la va sentando de nuevo. Acto seguido vuelve a colocar las manos de ésta sobre sus muslos. Retrocede dos pasos. Pausa.)*

FLOR DE TE: *(Con asombro.)* ¿Qué pasa, mami?

BERTA: *(Imperiosa.)* Silencio. *(A Paco.)* Paco, ven acá.

PACO: No pierdas tu tiempo, Berta.

BERTA: Haz lo que te ordeno. Ven.

PACO: *(Llegando junto a Berta.)* Bueno, ya estoy aquí.

BERTA: *(Lo coge por el brazo, lo coloca frente a Flor de Té. A ésta.)* Miralo fijamente. *(Flor de Té lo mira fijamente. Pausa. A Paco.)* ¿Qué ves en su mirada?

PACO: *(Fuera de control.)* Me está mirando, me está mirando...

BERTA: Si no dices otra cosa. *(Pausa.)* Contesta mi pregunta: ¿Qué ves en su mirada?

PACO: *(Llorando.)* Me está mirando...

BERTA: *(Lo agarra por la nuca y lo obliga a meter sus ojos en los de Flor de Té.)* ¿Qué ves en su mirada?

FLOR DE TE: *(A Berta, con suma ansiedad.)* Pero, ¿qué pasa, mami?

BERTA: *(Sin contestarle. A Paco, después de enderezarlo.)* ¿Qué ves en su mirada?

PACO: *(Tartamudeando.)* Ber..Ber..ta... Ve..ve..veo *(Se calla.)*

BERTA: Acaba de decirlo.

PACO: *(Tartamudeando.)* Ve..ve..veo... ren...ren... *(Oculta la cabeza entre las manos.)* No puedo, no puedo...

BERTA: *(Con rudeza le quita las manos de la cara.)* Rencor, ¿eh? Rencor es lo que ves, ¿no? Pues ten el valor de decirselo a la niñita querida. *(Paco no contesta y volviendo a ocultar la cara en sus manos va hacia una butaca y se deja caer.)* Cobarde y mentiroso, eso eres, un cobarde y un mentiroso. *(A Pepe, a Pancha, a Cuca.)* Vengan. *(Los tres personajes llegan junto a Berta.)* Miren bien a los ojos a mi niñita querida. *(Pancha, Pepe y Cuca se inclinan y miran fijamente a Flor de Té.)* ¿Ven rencor en su mirada?

PANCHA/CUCA/PEPE: *(A una) ¡No!*

BERTA: Me basta. *(A Flor de Té.)* Y ahora la niñita querida me va a decir porqué se quedó calladita.

FLOR DE TE: Mami, no tenía ganas de hablar.

BERTA: Si mi niñita querida no tenía ganas de hablar, entonces debió decir: Abuelito Paco, yo no tengo ganas de hablar.

FLOR DE TE: Mami, se me olvidó.

BERTA: Bueno, se te olvidó, pero...

FLOR DE TE: ¿Pero qué, mami?

BERTA: No sólo no le dijiste al abuelito Paco que no tenías ganas de hablar, sino que te quedaste con la mirada fija en el vacío y por eso es que el abuelito Paco creyó que lo mirabas con rencor. *(Pausa. Conminatoria.)* ¿Tú lo mirabas con rencor? ¿Sí o no?

FLOR DE TE: No, mami.

BERTA: El abuelito Paco dice que tú lo mirabas con rencor porque a ti no te gusta el nombre que te hemos puesto. ¿Te gusta o no te gusta? *(Pausa. Flor de Té no contesta. Berta la sacude por el brazo.)* Contéstale a tu mami: ¿te gusta o no te gusta?

FLOR DE TE: *(Con voz entrecortada.)* Mami, tú me lo pusiste porque a ti te gusta.

BERTA: Claro, te lo puse porque me gusta y a ti también te gusta. *(Pausa.)* Archivado, olvidado el incidente. *(A Pepe, a Pancha, a Cuca y mirando hacia Paco.)* A la niñita querida le encanta su nombre. *(Pausa. Haciendo poner de pie a Flor de Té.)* Mi hijita querida, tu papi y tu mami te quieren muchito y los abuelitos también te quieren muchito.

FLOR DE TE: Me alegro, mami.

BERTA: Todos nos alegramos, mi hijita querida. *(Pausa.)* Que siga la fiesta. *(Pausa. A Pepe.)* Papá, ¿qué tenemos ahora en el programa?

PEPE: ¿Qué te parece si le ofrecemos nuestros regalitos?

BERTA: ¡Magnífico! (A Flor de Té.) Ya verás, ya verás... Los abuelitos te adoran; incluso el abuelito Paco, que ha sido muy mal pensado, te adora. (A Paco.) ¿No es cierto, abuelito Paco?

PACO: (Bajando las manos de la cara.) Sí, Berta, el abuelito Paco adora a su nietecita.

BERTA: Bueno, manos a la obra. Vamos a ver esos famosos regalitos. (Berta va delante. La sigue Oscar que da el brazo a Flor de Té. La siguen Pancha, Cuca y Pepe. En el momento en que Berta empieza a caminar, Paco se pone de pie.) (Berta a Flor de Té.) Abre el baúl.

FLOR DE TE: (Abre el baúl, para lo cual debe inclinarse; al ver los regalos se echa hacia atrás y cierra rápidamente la tapa.)

BERTA: ¿Pero qué le pasa a la niñita querida? No va a decirme que no le gustan los regalos de los abuelitos.

FLOR DE TE: No, mami, no me gustan.

PEPE/PACO/PANCHA/CUCA: (A una.) ¡Ahhhh!

BERTA: (Cogiendo a Flor de Té por un brazo, la sienta en el sofá. Ella se sienta junto a Flor de Té. El resto de los personajes se colocará detrás del sofá. Berta echa la cabeza hacia atrás dirigiéndose a Oscar y a los abuelos.) ¡Calma, señores, mucha calma! Hablando se entiende a la gente. (Pausa. A Flor de Té.) Vas a decirme porqué no te gustan los regalitos.

FLOR DE TE: (Con mohín de disgusto.) Mami, es mucha música.

BERTA: ¡Qué oigo! Mucha música... ¿Y no estás cansada de oír a ese tipo que lleva encima violín, guitarra, acordeón, tambor, güira, corneta, maracas, clave y filarmónica? Nueve instrumentos musicales. Eso sí que es un fenómeno. Y tú te quejas y tiras la tapa del baúl como si te hubiera picado una serpiente.

FLOR DE TE: (Resueltamente.) Pero mami, es que no me gusta.

BERTA: No te gusta, no te gusta... ¿Y qué es lo que te gusta?

FLOR DE TE: El tiro al blanco.

BERTA: (Tocándose el corazón con ambas manos.) ¡Ayyyy! Me has herido en el corazón. Años enteros dándote una educación musical, soñando que te veo en París, en Moscú, en Londres y despertar en la triste realidad.

FLOR DE TE: Así es, mami.

BERTA: (Retorciendo sus manos.) Ven acá, Flor de Té. O yo estoy loca o tú estás loca. (Coge las manos de Flor de Té entre las suyas.) Ven acá, dime, ¿tú crees que esas manitas deban ejercitarse en algo tan vulgar como el tiro al blanco?

FLOR DE TE: Mami, me gusta.

BERTA: Ya sé que te gusta, pero si no estás loca hay que razonar. (Pausa.) Vamos por partes. (Pausa.) ¿Cómo se define la música?

FLOR DE TE: (Como un disco.) Música es el arte de bien combinar los sonidos y la duración de los mismos.

BERTA: (Con exclamación.) ¡Per-fec-to! (Pausa.) Ahora tú misma vas a preguntarme qué es el tiro al blanco.

FLOR DE TE: ¿Te lo pregunto, mami?

BERTA: Pues claro. No espero otra cosa.

FLOR DE TE: Mami, ¿qué es el tiro al blanco?

BERTA: (Como un disco.) Tiro al blanco es el arte de bien combinar los tiros y ... el alcance de los mismos.

FLOR DE TE: Así es, mami.

BERTA: Y si es así, te parece correcto pasarte la vida haciendo semejante ridículo. (Pausa.) ¿Combinando tiros; pistola con fusil o cañón con bazooka? ¡Qué disparate!

FLOR DE TE: (La interrumpe.) No, mami, no es eso. Cada vez que voy a tirar lo hago sólo con un arma y combino los tiros...

BERTA: (Burlona.) Para que se oigan más bonitos... ¿no?

FLOR DE TE: (Moviendo la cabeza.) Tú no me entiendes, mami. Los combino para que todos den en el blanco.

BERTA: De acuerdo, ¿pero tú crees que el ruido espantoso de los tiros puede compararse al sonido celestial de las notas musicales?

FLOR DE TE: A mí me gustan más los tiros, mami.

BERTA: ¿Y por qué te gustan?

FLOR DE TE: Si uno los tira bien siempre se lo llevan todo por delante.

BERTA: (Expresando pasmo.) ¡Flor de Té!

PANCHA/CUCA/PEPE/PACO/OSCAR: (A una.) ¡Flor de Téeeee!

BERTA: Con que todo por delante... ¿no? Pues ya lo sabes: desde hoy te suprimo el tiro al blanco.

FLOR DE TE: (Con tono de amenaza, pero dicho con calma.) Mami, no hagas eso.

BERTA: ¡Qué bonito! No hagas eso... ¿Y quién eres para sermonearme? Ya lo sabes: desde hoy ayuno absoluto de tiro al blanco.

FLOR DE TE: (En el mismo tono.) Mami, no hagas eso.

BERTA: Lo dicho. El tiro al blanco es para los asesinos. (Pausa.) Desde hoy te darás banquetes de sonidos musicales. (A Pancha, Cuca, Pepe y Paco.) Traigan los instrumentos.

FLOR DE TE: (Se pone de pie, gritando.) Mami, no lo hagas. (Se vira hacia Oscar, siempre gritando.) Papi, dile a mami que no haga.

OSCAR: (A Berta, intercediendo.) Berta, a la verdad...

FLOR DE TE: ¡Eh, mami, pero qué susto te has dado! No es para tanto. (Pausa.) Está en el closet. Si quieres te la traigo. (Hace ademán de levantarse.)

BERTA: (La sujeta.) No, deja, se te puede disparar. (A Oscar.) Oscar, trae acá esa máquina infernal. Ten mucho cuidado al cogerla. (A Flor de Té.) ¿Tiene puesto eso que le llaman seguro?

FLOR DE TE: Sí, mami.

OSCAR: (Que ya se ha puesto en pie.) Voy a ir para complacerte, pero volveré sin nada. (A Berta.) ¿No te das cuenta de que es una broma de la niñita querida?

FLOR DE TE: No, papi, no es una broma. Está en el closet. Tráela.

OSCAR: Te creo. (Empieza a caminar.) Pero si no es verdad, papá te dará paupau. (Hace el gesto con la mano. Sale.)

PEPE: (A Flor de Té.) No tengas miedo, yo te protegeré. Todos sabemos que te gusta bromear.

FLOR DE TE: (Muy seria.) Nunca doy bromas, abuelito Pepe; dije que tengo una metralleta en el closet y es verdad.

BERTA: ¿Es de juguete, no?

FLOR DE TE: (Moviendo la cabeza.) No, mami, no; es un modelo belga HR 54 y dispara mil tiros por minuto.

PANCHA: (Se pone las manos en el pecho.) ¡Uy, que miedo! Mil tiros por minuto... No tengo carne en el cuerpo para tantas balas. Y el ruido que arma todo eso. Todavía me acuerdo del fognazo de Oscar cuando el ladrón se metió en la cocina.

OSCAR: (Con la metralleta en las manos, como si llevara una bandeja, se queda detenido en el arco de la puerta.) Acá está.

BERTA: No te quedes ahí como un idiota. Tráela.

OSCAR: (Llega donde Berta y se la pone en las manos.) ¿Qué te parece?

BERTA: (Igualmente la coge como si fuera una bandeja.) Y mi hijita querida coge esto en sus manos.

FLOR DE TE: Mami, no se coge así. Deja que te enseñe. (Trata de coger la metralleta, pero Berta no la deja.)

BERTA: Nunca más volverás a verla. (Se la da a Oscar.) Oye, tan pronto termine la fiestecita vas al cementerio y se la entregas al padre de Paquito. (A Flor de Té.) ¿Cómo se llama?

FLOR DE TE: El apellido es Molina, pero no sé el nombre.

BERTA: Para el caso es lo mismo. (A Oscar.) Le entregarás la metralleta a ese tal Molina y de paso dile que es un irresponsable.

FLOR DE TE: Pero mami, el papá de Paquito no sabe nada de nada.

BERTA: Mejor que mejor. Que se entere que su Paquito tiene una metralleta y tira con ella... Sabe Dios a cuantos se habrá llevado por delante.

FLOR DE TE: Mami, tú dices cada cosas... Hasta ahora no ha matado a nadie.

BERTA: (Enfurecida.) Hasta ahora... Pero mañana mismo puede empezar y cuando empiece y tú lo sepas también puedes embullarte. (Pausa.) Me haces decir cada barbaridad. (La abraza.) Perdóneme la hijita querida por haber tenido un mal pensamiento. La hijita de su mami y de su papi no es capaz de matar a un mosquito. (Siempre abrazándola.) Ni un mosquito, ni un ratoncito y ni un gatico. (Ríe.)

FLOR DE TE: (Mimosa.) Mami, yo voy a seguir tirando al blanco, ¿no es verdad?

BERTA: Ni al blanco, ni al negro, ni a ningún color. Cuando se ha visto que una niña con un nombre tan poético como Flor de Té tire al blanco y con metralleta. Si te llamaras Walkiria, vaya y pasa, pero Fior de Té evoca a una niña china o hindú al claro de la luna oyendo a su amado, y mientras deshoja los pétalos de una margarita, dice: me quiere, no me quiere, me quiere... y también evoca a una señorita dando en París un recital de piano con el escenario colmado de cestas de flores. (Pausa. A Oscar.) Pon la metralleta encima del piano.

(Oscar pone la metralleta encima del piano.)

FLOR DE TE: Mami, yo no soy esa niña de que tú hablas.

BERTA: Lo eres, lo eres. Todo eso del tiro al blanco y de esa maldita metralleta es tan sólo un sarampión. En el fondo eres romántica y soñadora como yo.

OSCAR: (Volviendo del piano, donde ha permanecido.) Berta, ¿no crees que sería mejor mañana?

BERTA: ¿Qué, devolver mañana la metralleta? Hay que matarme para que eso siga aquí. Si no vas ahora mismo es por no aguarle la fiesta a la niñita querida.

FLOR DE TE: Mami, ¿ya lo pensaste bien?

BERTA: Aunque te pongas bravita, y te dé el ataquito, la metralleta se va. Soy yo quien manda en esta casa.

FLOR DE TE: Yo quiero que la metralleta se quede y quiero seguir tirando al blanco. (A Oscar.) Anda, papi, dile a mami que no sea boba.

OSCAR: La hijita querida no debe insistir. Cuando su mami dice no, es no.

FLOR DE TE: Pero papi, cuando yo digo que sí, es sí.

BERTA: (Se acerca mucho a Flor de Té.) Oiga la niñita querida lo que voy a decirle: La niñita querida es una niñita que tiene una mami grande que dice que no. Cuando la niñita querida sea grande como su mami y tenga una niñita querida, no querrá que su niñita querida le diga: mami, cuando yo digo que sí, es sí.

BERTA: (Lo interrumpe.) No hay verdad que valga. Se acabó el tiro al blanco.

FLOR DE TE: (Gritando más alto.) Mami, mami, no lo hagas.

PANCHA/CUCA/PEPE/PACO: (Cada uno con su correspondiente instrumento en la mano rodean a Flor de Té y empiezan a rasgarlos en sus oídos. Pancha y Pepe en el oído derecho; Cuca y Paco en el izquierdo. Flor de Té se tapa los oídos.)

BERTA: Con que esas tenemos... (A Oscar.) Sujétale un brazo. (Oscar se lo sujeta. Ella le sujeta el otro brazo.) ¡A ver, maestros! Inunden de sonidos celestiales las orejas de la niñita querida. (Durante cinco segundos los instrumentos serán rasgados incrementando hasta llegar a un paroxismo.)

BERTA: (A los personajes.) ¡Stop! (Cesan de tocar.) Y ahora vamos a cantarle a nuestra niñita querida el lindo cuplé de Flor de Té. (A los personajes.) Música, maestros. (De nuevo empiezan a rasgar los instrumentos, pero sobre un tono bajo. Seguidamente cantan el cuplé. Terminado éste, Pancha, Cuca, Pepe y Paco guardan los instrumentos en el baúl, dejando la tapa abierta. Flor de Té se deja caer en el sofá. Berta y Oscar se quedan de pie. Flor de Té los mira fijamente. Ellos miran a Flor de Té. Entre tanto, Pancha, Cuca, Pepe y Paco vuelven a situarse detrás del sofá.)

BERTA: (A Flor de Té.) ¿Se siente bien la niñita querida?

FLOR DE TE: Mami, acuérdate... (Pausa.) Acuérdate...

BERTA: ¿De qué tengo que acordarme? Si no me lo dices.

FLOR DE TE: Yo sé... Yo sé...

PACO: Yo creo que es por lo del tiro al blanco.

PANCHA: No, no es por lo del tiro al blanco. Es por lo del cuplé.

BERTA: No me explico. Es un cuplé precioso.

PANCHA: Pero no le ha gustado. A ti te gustó cuando te lo cantamos en tu fiesta de los quince y enseguida me dijiste que querías ser una zagala. Y no vengas a decirme que la nietecita querida no sabe lo que es eso. (Pausa. A Flor de Té.) ¿Qué es una zagala?

FLOR DE TE: (Como un disco.) Una pastora y en ciertas regiones de España, como León y Valladolid, una niñera.

BERTA: ¿No te gustaría ser una zagala?

FLOR DE TE: No, mami; lo que yo quiero es tirar al blanco.

CUCA: No te arriendo la ganancia... Cuando la nietecita querida se le mete una cosa en la cabeza, hay que dejarla.

BERTA: Y cuando a mí se me mete una cosa en la cabeza, también hay que dejarme. He dicho que se acabó el tiro al blanco.

FLOR DE TE: (A Pancha.) Abuela Pancha, ya sé tirar con metrallita.

PANCHA: (A Berta.) ¿Lo estás viendo? La gotica de agua. ¿Sabes en que parará todo esto? Pues en que tú misma la vas a llevar al tiro al blanco. (Pausa. A Flor de Té.) Dime encanto, ¿eso no hace mucho ruido?

FLOR DE TE: Sí abuela Pancha, hace mucho ruido y tumba un montón de cosas a la vez.

BERTA: (A Pancha.) Y tú te lo crees. Y cuando te diga que anda con gánsters también vas a creerlo. (Pausa.) ¿En qué mundo vives, Pancha? ¿No sabes que la metrallita es el arma de los gánsters?

PANCHA: Será el arma de los gánsters, pero cuando hay desfile militar yo veo que los soldados las llevan.

BERTA: Son otras metrallitas y las usan para la defensa del territorio nacional. Pero los gánsters las usan para matar a la gente.

FLOR DE TE: (A Berta.) Mami, Paquito no es un gánsters.

BERTA: ¿Y qué tiene que ver el tal Paquito en este potaje?

FLOR DE TE: Bueno, mami, es mi amiguito.

BERTA: Entonces será un defensor del territorio nacional.

FLOR DE TE: No, mami; tiene mi misma edad y va al tiro al blanco.

BERTA: Pues es un pichón de gánsters. (Pausa.) ¿Tiene padre?

FLOR DE TE: Sí, mami, tiene padre.

BERTA: ¿Y en qué trabaja?

FLOR DE TE: Es el celador del cementerio. El padre de Paquito nos deja ir allá. (Pausa.) Mami, ¿y tú sabes lo que hacemos?

BERTA: ¿Qué?

FLOR DE TE: Le tiramos a los floreros que están sobre las tumbas.

BERTA: No entiendo. Es un destrozo inútil.

FLOR DE TE: Mami, tú no comprendes. Lo hacemos para practicar. Siempre estamos practicando.

PACO: Cuando yo digo, cuando yo digo...

BERTA: (Grosera, a Paco.) Cuando tú dices... No hay nada que decir. Mañana sin falta iré al cementerio a hablar con el padre de ese Paquito.

FLOR DE TE: Mami, tengo aquí la metrallita. Paquito me la prestó. ¿Quieres verla?

BERTA: (Se pone las manos en la cabeza.) ¿Tú tienes aquí la metrallita? ¿Tú la tienes aquí, en esta casa?

FLOR DE TE: Sí, mami, aquí la tengo.

BERTA: ¿Dónde, dónde la tienes?

FLOR DE TÉ: Mami, mira que tú dices boberías.

BERTA: Me encanta decirlas. Me encanta decir que la metralleta se va esta misma noche. Y tú, a pesar de ser tan lista, no podrás impedirlo.

FLOR DE TÉ: ¿Tú crees, mami?

BERTA: Tendrías que pasar por encima de mi cadáver.

FLOR DE TÉ: Mami, te pones tan fea.

BERTA: Flor de Té, está bueno, ¿no? Está bueno ya.

FLOR DE TÉ: Mami, no me grites.

BERTA: (*Gritando.*) ¡La metralleta se va, ¿lo oyes? ¡Se va, se va!

PANCHA: (*Se coloca entre ambas.*) Por favor, Berta, basta ya. Dijiste que la metralleta se va y no hay más que hablar. (*A Flor de Té.*) La nietecita querida debe ser obediente. (*La coge por el tallo.*) Si la nietecita querida es obediente su abuelita Pancha le va a regalar el **Espasa Galpe** para que se lo aprenda de memoria.

FLOR DE TÉ: Abuela Pancha, ya me lo sé.

PANCHA: (*La besa.*) ¡Qué tesoro! (*A Oscar, a Berta.*) Tienen una gran hijita querida. ¿La oyeron? Ya se sabe el **Espasa Galpe**. (*A Flor de Té.*) ¿Y le vamos a escuchar a la nietecita querida uno de los artículos de ese diccionario?

FLOR DE TÉ: ¿Cuál quiere oír la abuelita Pancha?

PANCHA: (*Pensando.*) A ver, a ver... Cumpleaños...

FLOR DE TÉ: (*Se pone tensa, echa un pie hacia delante, yergue la cabeza.*) Cumpleaños, fiesta...

PANCHA: (*La interrumpe con un gesto de la mano.*) No, no, después de todo ya lo sabemos y ahora lo estamos celebrando. No, será mejor que nos digas... A ver, a ver... ¡Yah! Dinos el artículo "Té".

FLOR DE TÉ: (*En la misma postura, con voz monótona.*) Arbusto del Extremo Oriente, de la familia de las cameláceas (*Thea sinensis*) que crece hasta cuatro centímetros de altura, con las hojas perennes, alternas, elípticas, puntiagudas, dentadas y coriáceas, de seis a ocho centímetros de largo y tres de ancho. (*Pausa.*) Flores blancas, pedunculadas y axilares y fruto capsular, globoso, con tres semillas negruzcas. (*Pausa.*) La hoja de este arbusto es seca, arrollada y tostada ligeramente. (*Pausa.*) Infusión, en agua hirviendo, de las hojas de este arbusto, que se usa como bebida estimulante, estomacal y alimenticia. (*Pausa.*) Reunión de personas que se celebra por la tarde y durante la cual se sirve un refrigerio del que forma parte el té. (*Pausa.*) Visita general en que una persona recibe a todas las de su amistad, comúnmente por algún motivo de pláceme o enhorabuena. (*Pausa.*) La especie más cultivada del Té es la *Thea sinensis*, que comprende las siguientes variedades: Té boba; Té cochinchinensis; Té estricta y Té assámica. (*Vuelve a posición natural.*) A Pancha.) Ya terminó.

(*Cuando Flor de Té se dispone a decir el artículo "Té", Berta, Oscar y los cuatro abuelos han ido a ocupar sus asientos. A medida que*

Flor de Té habla, ellos hacen gestos de admiración, echan el cuerpo hacia adelante, etc.)

BERTA: (*Se levanta.*) Muy instructivo, muy bonito y la niñita querida lo ha dicho de maravilla, pero le falta lo principal.

FLOR DE TÉ: Mami, te juro que no me he comido ni una coma.

BERTA: Claro que no te la comiste, pero se comió la coma y el punto y coma el que lo escribió. Mañana mismo voy a mandar una carta a los dueños de ese diccionario para que incluyan lo que falta.

PANCHA: Berta, ¿y qué es lo que falta?

BERTA: Pues falta esto: Flor de Té: nombre que se da en Cuba a muchas niñas y entre ellas nuestra hijita querida.

FLOR DE TÉ: Mami, no conozco a ninguna amiguita mía que se llame así.

BERTA: Porque no hay muchas madres como yo. Si las madres fueran más románticas las niñitas todas se llamarían Flor de Té. (*Pausa.*) Me has dado una idea. En lo adelante cuando vea a una mamá en estado me le acercaré y le diré: si tiene una bebida, póngale Flor de Té. Y cuando la mamá me diga: ¿usted cree, señora, que ese nombre le va a gustar a mi niña?, yo le contestaré: estoy segura, porque a mí siempre me encantó y mi mami me puso Berta que es un nombre que nunca me gustó.

FLOR DE TÉ: Mami, a mí tampoco me gusta mi nombre. A mí me gusta el tuyo.

BERTA: ¡Lo que hay que oír, Dios mío! Le gusta mi nombre, un nombre horroroso. Sabe a jabón.

FLOR DE TÉ: Mami, tú sabes que a mí me gusta mucho, ¿no te acuerdas? Cuando era chiquitica te dije que yo quería llamarme Berta.

BERTA: Y yo te dije que nos iban a confundir. Además, no conozco a ninguna virtuosa del piano que se llame Berta. En cambio Flor de Té...

FLOR DE TÉ: Pues mami, si llego a tener una niñita le voy a poner Berta.

BERTA: Si eso te gusta, allá tú, pero como soy tu madre y te puse Flor de Té, Flor de Té seguirás siendo hasta que te mueras.

FLOR DE TÉ: ¿Te parece, mami?

BERTA: No es que me parezca, es que estoy segura. (*Pausa.*) Anda acércate al cake. Verás que dice, en letras azules, Flor de Té. (*La coge por el brazo y la lleva hasta la mesa donde está el cake. La siguen Oscar y los cuatro abuelos.*) ¿Qué dice ahí?

FLOR DE TÉ: Felicidades, Flor de Té.

BERTA: ¿Y quién es Flor de Té?

FLOR DE TÉ: Mami, yo soy Flor de Té, hasta... (*Se calla.*)

BERTA: Hasta qué, explícate.

FLOR DE TE: NADA, mami, ya pasó.

CUCA: A la verdad que no entiendo. Este cumpleaños se ha convertido en una pelea: que si Flor de Té, que si Berta, que si la metralleta...

BERTA: *(Gritando.)* No me la nombres, me da náuseas.

CUCA: Te da náuseas, pero nos ametrallaste diciendo: metralleta por aquí y metralleta por allá.

BERTA: Es que esta niñita me pone los nervios de punta. *(Pausa, coge la caja de fósforos y empieza a encender las velitas.)* ¿Te vas a portar bien?

FLOR DE TE: Sí, mami.

PEPE: La nietecita querida se portará bien y se va a sacrificar por el arte.

BERTA: ¿Sacrificar? No entiendo.

PEPE: Digo que va a sacrificarse por el arte, porque si bien es cierto que no le gusta el nombre que le has dado, es el único nombre que le cuadra a una pianista excelsa.

PACO: ¿Y llegará a ser una pianista excelsa?

PEPE: De eso no hay la menor duda. Cuando una niñita se llama Flor de Té, siempre es una pianista excelsa.

BERTA: *(A Flor de Té.)* ¿Lo ves? ¿Oíste al abuelito Pepe? El abuelito Pepe nunca se equivoca. *(Pausa.)* Y ahora ven, apaga las velitas.

FLOR DE TE: Mami, déjame apagarlas con la metralleta. No tengas miedo, mami, yo tiro muy bien con la metralleta. Tú vas a ver que sólo apago las velitas. *(Hace ademán de ir al piano.)*

BERTA: *(La sujeta.)* ¡Quietecita! Las velas se apagan con la boquita. Sopla. *(La coge por el cuello y la hace inclinarse.)* Sopla.

FLOR DE TE: *(Siempre inclinada.)* Mami, no quiero.

BERTA: Te digo que soples.

FLOR DE TE: Mami, no quiero, no quiero...

BERTA: *(La sujeta.)* Pues si no apagas las velitas tampoco comerás cake. Sopla.

FLOR DE TE: *(Gritando.)* No quiero, no quiero.

BERTA: ¿Ah, sí? Pues mira: yo me llamo Flor de Té y apago las velitas de mi cake de cumpleaños. *(Apaga las velitas. A Pancha.)* ¿Cómo yo me llamo?

PANCHA: Flor de Té. *(Pausa.)* ¿Y cómo yo me llamo?

BERTA: Flor de Té.

CUCA: *(A Berta.)* ¿Cómo yo me llamo?

BERTA: Flor de Té.

FLOR DE TE: *(A Oscar siempre gritando.)* Papi, diga a mami que no siga.

BERTA: *(A Oscar.)* ¿Cómo tú te llamas?

OSCAR: Yo me llamo Flor de Té.

FLOR DE TE: Papi, no, papi, ¡que no sigas!

OSCAR: *(A Oscar.)* ¿Cómo tú te llamas?

PEPE: Flor de Té.

FLOR DE TE: Abuelito Pepe, no sigas, abuelito Pepe, no.

PACO: Y yo, ¿cómo me llamo?

BERTA: Tú te llamas Flor de Té.

FLOR DE TE: ¡Mami, mami, no sigas, mami te va a pesar!

(Berta, Oscar y los abuelos se cogen de las manos y empiezan a dar vueltas cantando el cuplé y riendo. Entretanto, Flor de Té, ha ido retrocediendo hasta situarse cerca del piano. Una vez más gritará: "Mami, mami, no sigas". Entonces de un salto, coge la ametralladora, la empuña y se sitúa delante del cartelón.)

BERTA: *(Dejando de dar vueltas, sale del grupo haciendo eses como un borracho y riéndose.)* Al que no quiere caldo tres tazas.. Ahora la niñita querida tiene Flor de Té para diez años. *(De pronto ve a Flor de Té y ante la ametralladora que ésta empuña se queda paralizada por el terror y sólo acierta a balbucear.)* Flor, Flor, de...

FLOR DE TE: *(Avanzando hacia Berta muy lentamente.)* Mami, te dije que no siguieras. Mami, te lo dije.

BERTA: *(Siempre tartamudeando.)* Mi niñita querida...

OSCAR: *(Que se ha colocado detrás de Berta. A Flor de Té.)* Tú papi se pondrá bravo si la niñita querida no pone inmediatamente la metralleta encima del piano.

FLOR DE TE: Papi, también a ti te dije que no siguieras. Y a los abuelitos y ustedes no quisieron hacerme caso. *(Pausa.)* Papi, yo no voy a poner la metralleta en el piano. Paquito me la prestó para que tire con ella todos los tiros que quiera tirar. Mami, yo voy a tirar hasta que se me caiga el brazo. *(Pausa.)* Mami, yo no voy a ser ninguna pianista grande como tú dices. *(Pausa.)* Abuelita Pancha, nunca voy a tocar el violín, ni la guitarra, ni el acordeón, ni el redoblante. *(Pausa.)* Abuelito Paco, mírame a los ojos. *(Echa hacia atrás los hombros y saca la cabeza.)* ¿Qué tú ves en mis ojos, abuelito Paco? Anda, dilo, no tengas miedo. *(Pausa. A Pancha, a Pepe, a Cuca, a Oscar.)* Y ustedes, ¿no dijeron que no veían nada en mis ojos? *(A Berta.)* Mami, vamos, pregúntame ahora tú. Y mami, dime ¡Stop, Stop! *(Pausa.)* No, mami, ahora no te haré caso, ¿ves que no te hago caso? Mami, mami, yo te lo advertí. *(Llega finalmente al grupo. Se queda mirándolos fijamente. Pausa larga.)*

BERTA: Mi niñita querida, tú siempre has sido muy obediente.

FLOR DE TE: Sí, mami, muy obediente, pero ahora tengo la metralleta en mis manos y no soy obediente. (Pausa.) Mami, tú sabes que a mí me daban los ataquitos porque no me gustaba el nombre que tú me pusiste. Mami, yo quería llamarme Berta y tú no me dejabas. Mami, y yo siempre te lo advertí, y ya tú ves, mami, que ahora tu niñita querida no te hará ningún caso. (Pausa. Poniendo la metralleta en el pecho de Berta.) Mami, ¿tienes miedo? Mira, mami, no es de juguete, es de verdad, y si le quito el seguro, bueno, imagínate, mami. (Pausa.) Mami, será mejor que te sientes, te vas a desmayar. Y tú también papi, y los abuelitos. (Empuja a Berta, a Oscar y a los abuelos hacia los muebles hasta hacerlos que se sienten.) Abuelita Pancha, así que te gustó mucho oírme decir el artículo "Té" del Espasa Galpe. (Pausa.) Y tú, mami, tú dijiste que le faltaba lo de Flor de Té. (Pausa. Ha retrocedido mientras habla, dos pasos.) Oye, mami, pregúntame ahora el artículo metralleta. También me lo sé de memoria. Mami, te lo voy a decir, aunque te dé náuseas. Oye, mami: arma de fuego de pequeño calibre... Mira mami, es de pequeño calibre como dice el diccionario. (Pausa.) Arma de fuego de pequeño calibre dispuesta generalmente para disparar... Para disparar, mami, ¿te has dado cuenta?... Para disparar el mismo cartucho de fusil reglamentario. (Pausa.) Está provista de mecanismos automáticos que, desembarazando al tirador de todo otro cuidado que el de apuntar... Como ahora, mami, que te apunto, y a ti papi, y a ti abuelita Pancha, y a ti abuelita Cuca, y a ti abuelito Pepe, y a ti abuelito Paco. (Pausa.) ...que el de apuntar, permite una gran rapidez de fuego. (Pausa.) Esta rapidez puede llegar a ser de algunos cientos de disparos por minuto. (Pausa.) Sí mami, créeme, de algunos cientos de disparos por minuto. Y corren más rápido que las teclas de piano. (Pausa.) El valor práctico de la metralleta consiste en que, ocupando poco espacio, puede, en el menor tiempo posible, producir, sobre blancos determinados... (Pausa.) Papi, ¿me estás oyendo? Fíjate bien: sobre blancos determinados. (Pausa.) ...un efecto comparable al que hubieran producido muchos tiradores de infantería. (Pausa. A Berta.) Sí mami, ya sé que no te ha gustado. Anda, mami, vomita, te permito hacerlo. (Pausa.) Tú quisieras verme con el violín en las manos, pero no, mami, a mí el violín no me gusta. Lo que me gustó es esto. (Agita varias veces la metralleta.)

BERTA: (Fuera de sí, grita.) Suelta esa cosa. ¿No ves que puede disparar?

FLOR DE TE: No, mami, no la voy a soltar; ni aunque me lo pidas de rodillas lo voy a hacer. (Pausa.) Además, mami, esto dispara cuando yo quiera, ¿te das cuenta mami?, cuando yo quiera. (Pausa.) Mami, yo te dije que no siguieras, pero seguiste, y ahora, papi te digo esto, y mami tú tienes que hacer lo que yo quiera. (Pausa.) Mami, párate. (Berta se para.) Mami, arrodíllate. (Berta lo hace.) Mami, ¿cuál es el nombre?

BERTA: (Balbuceando.) Ffff...

FLOR DE TE: (Apuntándole con la metralleta.) No, mami; ese nombre, el que tú sabes que a mí me gusta. Tú entiendes.

BERTA: (Siempre balbuceando.) Ber...Ber...ta.

FLOR DE TE: Mami, párate.

BERTA: (Se para.) Mi niñita querida.

FLOR DE TE: Yo no soy tu niñita querida, mami. (Pausa.) Acércate, mami.

BERTA: ¿Vas a matarme?

FLOR DE TE: No sé, mami. Te digo que te acerques.

(Berta se acerca.)

FLOR DE TE: Mami, quítame la tiara.

(Berta se la quita.)

FLOR DE TE: Mami, póntela.

(Berta se la pone maquinalmente.)

FLOR DE TE: Mami, ponte las orquídeas.

(Berta se las pone.)

FLOR DE TE: (Señalando hacia el piano con la metralleta.) Mami, baja la tapa del piano.

(Berta va y baja la tapa del piano.)

FLOR DE TE: Ahora mami, vuelve a sentarte.

(Berta hace un rodeo para evitar pasar cerca de Flor de Té y vuelve a sentarse.)

FLOR DE TE: (A Oscar.) Papi, párate.

OSCAR: (Se para.) Mi hijita querida, ¿qué significa todo esto?

FLOR DE TE: Yo sé, papi, yo sé. ¿No te dije que yo sabía? Pero papi, no averigües, papi, no averigües. (Pausa.) Papi, rompe el cartelón.

OSCAR: (Llega hasta el piano, coge el cartelón y lo rompe.) ¡Qué lástima; era muy bonito!

FLOR DE TE: Papi, no digas boberías. Ven acá.

(Oscar llega junto a Flor de Té.)

FLOR DE TE: Papi, arrodíllate.

(Oscar se arrodilla.)

FLOR DE TE: Papi, párate.

(Oscar se para.)

FLOR DE TE: Papi, ve y siéntate.

(Oscar lo hace.)

FLOR DE TE: (A los abuelos.) Mis queridos abuelitos...

(Los abuelos se incorporan y casi se paran.)

FLOR DE TE: No, no voy a decirles que se paren; ya ustedes están muy viejos. *(Pausa.)* Mami, ¿tú no querías ver al padre de Paquito para decirle cuatro frescas? Y tú, papi, ¿no ibas esta noche al cementerio a devolver la metralleta? *(Pausa.)* Pues vas a ir, ¿lo oyes? Van a ir, y de paso llevarán con ustedes a los abuelitos queridos. *(Pausa.)* Vamos a despedirnos. Adiós, mamá; adiós, papi; adiós, abuelita Pancha; adiós, abuelita Cuca; adiós, abuelito Pepe; adiós, abuelito Paco.

OSCAR: *(Echando el cuerpo hacia adelante y abriendo los brazos.)* Pero, hijita, esto pasa de la raya.

FLOR DE TE: ¿Tú crees, papi? ¿Tú crees que esto pasa de la raya? Papi, tú eres muy listo, pero yo soy más rápida. ¿No es verdad, papi, que yo soy más rápida?

BERTA: Hijita, no entiendo esta despedida.

FLOR DE TE: Mami, ¿tú no la entiendes? Yo sí la entiendo, mami, la entiendo muy bien. *(Pausa.)* Vamos, mami, despídete, dime adiós. *(Pausa.)* Ah, mami, oye: como tú te vas al cementerio y yo me quedo aquí, ni tú tienes porqué llamarte Berta ni yo Flor de Té. Así es que, mami, desde ahora yo me llamo Berta, Berta Pérez García.

BERTA: *(En débil protesta.)* Pero, hijita...

FLOR DE TE: *(Con voz terrible.)* Mami, ¿cuál es mi nombre? Dilo, mami, dilo. *(Le apunta.)*

BERTA: Berta.

FLOR DE TE: Muy bien, mami. *(Pausa.)* Y ahora, mami, despídete, dime adiós. *(Pausa.)* ¿No, mami, no vas a decirme adiós? *(Pausa.)* ¿Y tú, papi? ¿Tampoco? ¿Y los abuelitos, no le van a decir adiós a la nietecita? *(Pausa.)* Bueno, diré adiós por ustedes. *(Palanquea el arma.)* Sí, diré adiós por ustedes. *(Se echa el arma a la cara y la dispara. Pausa larga.)*

FLOR DE TE: *(Bajando el arma.)* Adiós, mami; adiós, papi; adiós, abuelitos. *(Pausa.)* Adiós, Flor de Té.

(Cuando la actriz empieza a decir: adiós, mami; el telón se irá cerrando muy lentamente.)

EPILOGO

Al cerrarse el telón se iluminará el proscenio. Al mismo tiempo se oirá **Vals sobre las olas**. Pasados diez segundos cesará la música. Por la izquierda aparece Flor de Té. LLeva de la mano a una niña de diez años. De la otra mano la lleva Paquito que ahora es el esposo de Flor de Té. Caminan hasta el centro de la escena y allí se detienen de cara al público. Paquito lleva en su mano derecha una cesta para meriendas. La pone en el suelo. Han transcurrido diez años.

FLOR DE TE: *(A Paquito.)* Paquito, ¿te gusta aquí?

PAQUITO: Sí, aquí mismo. Hay muy buena sombra. *(Pausa.)* ¿Trajiste los refrescos?

FLOR DE TE: Los puse en la cesta. *(A la niña.)* ¿Estás contenta?

PAQUITO: ¿Para qué le preguntas? Está encaprichada en no hablar.

FLOR DE TE: Pero tiene que hablar, Paquito, tiene que hablar.

PAQUITO: Bueno, no es muda. Habla cuando quiere.

FLOR DE TE: Cuando quiere... Dos o tres veces al día. *(Se inclina y mira a la niña. Con la mano izquierda le alisa el pelo.)* ¿Quieres hacer pipi?

VIEJA: *(Entra por la derecha, se detiene como orientándose, camina hasta llegar junto a Flor de Té.)* Dígame, señora ¿ustedes vienen del río?

FLOR DE TE: Sí, señora. ¿Por qué me lo pregunta?

VIEJA: Es que estoy cansada y no sé si me falta mucho camino.

FLOR DE TE: Son menos de dos cuadras. *(Se empuja sobre los pies y mira hacia la izquierda.)* Casi se ve desde aquí.

VIEJA: Menos mal. Estoy tan cansada. *(Pausa.)* Gracias, señora. *(Empieza a caminar, se detiene y enseguida llega junto a la niña. Le acaricia la cara con ambas manos.)* ¡Qué encanto de niña! ¡Qué monada! *(A Flor de Té.)* ¿Es su hija?

FLOR DE TE: Mi hija.

VIEJA: *(A la niña.)* ¿Cómo te llamas tú?

(La niña no contesta.)

PAQUITO: *(A la Vieja.)* No le gusta hablar.

VIEJA: ¡Qué pena! Una niña tan linda.

FLOR DE TE: Es que... Es que...

PAQUITO: *(A Flor de Té.)* Después no te quejes. Allá tú.

VIEJA: ¿Es tan feo?

FLOR DE TE: Es muy lindo, pero a ella no le gusta. *(Pausa. Lentamente.)* La niña se llama Berta.

(Al oír Berta, la niña se pone tensa; después se arquea y es presa de un movimiento convulsivo. Paquito y Flor de Té hacen por dominarla, pero no pueden y dicen frases ininteligibles. Por fin se llevan a la niña y la Vieja se aleja moviendo la cabeza.) *(Apagón y se ilumina la platea.)*

FIN

esencia es el mismo. Isla en la Memoria, en la cercanía o en el tiempo, el agon y la "resistencia" provocan una intensidad, un estado que es también inherente a la naturaleza del rito. Situados en los límites entre la muerte y la vida, los personajes (los actantes) "su-

fren" las contaminaciones de la fábula. Algo que no quiere morir y en esa medida invoca, propicia y sobrepasa.¹⁸

Al salir de la función de ...Eréndira... en el Teatro Nacional, pensé en el cuadro del "Tuffatore" en Paestum. Un

nadador apresado en el instante mismo del salto. Como Safo, como el Quijote, figuras tomadas en el hilo invisible, el límite entre vida y muerte, lo real y lo irreal, el abandono y el regreso, la inutilidad de toda rebeldía o la recuperación de lo vivido por la Imagen. ■

Notas.

1 El Festival de Teatro del Mundo tuvo lugar en Essen, Alemania, entre junio-julio de 1991. El Buendía presentó *Las perlas de tu boca*, dirigido por Flora Lauten y el espectáculo para niños *Un elefante ocupa mucho espacio*, por Nelda Castillo.

2 Cf. José Lezama Lima: *La cantidad hechizada*. La Habana, 1970; y Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, 1970.

3 Ver el estudio de Felipe Reyes Palacio: *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* México, Col. Escenología, 1991.

4 Cf. Raquel Carrió: "Correr el riesgo de la imperfección: último primer espectáculo del grupo Buendía". *Revista Conjunto*, n.81, 1989. "Arte secreto" alude al libro de Eugenio Barba, y Nicola Savarese: *El arte secreto del actor*. México, Col. Escenología, 1990; el "ciervo encantado" al relato de Esteban Borrero: *Narraciones*. La Habana, 1979.

5 R.C. "La experimentación como principio metodológico en la formación de nuevos teatristas. Crónica de una experiencia". *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*. La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 1988.

6 José Lezama Lima. *Paradiso*. Ed. Crítica. Madrid, Col. Archivos, 1988.

7 Cf. R.C. "De lo real maravilloso americano". III Taller EITALC. *El reino de este mundo*. Universidad Católica de Perú, 1991; Osvaldo Dragún: *Convocatoria al V Taller EITALC*. Alemania, 1991.

8 Aludo aquí al conocido fragmento del V Acto de *Macbeth*: "...no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena, y después no se le oye más [...] un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa..." De igual forma, a la novela *El idiota*, de Fiodor Dostoievski. Pero lo que en realidad me interesa subrayar es la sospechosa "ingenuidad" de la fábula en el mismo sentido en que Alfonso Reyes hablaba de una "verdad sospechosa" como condición de la imagen. Cf. Alfonso Reyes. *Ensayos*. La Habana, Casa de las Américas, 1974.

9 Véase, al respecto, el ensayo de Roberto Fernández Retamar: "Calibán" (La Habana, 1971) y a través de él el criterio de José Martí: "...No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza."

10 Que, desde luego, no refiere sólo al "cruce" de textos (culturales) diversos, sino a una manera de "narrar" que rehuye la linealidad (y el sentido causal) de la fábula y acepta como convención la estructura de una memoria fragmentada pero cuyo proceso de construcción/deconstrucción supone un punto de vista crítico, necesariamente selectivo. Cf. Octavio Paz. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, 1986; Patrice Pavis: *Theater at the crossroads of culture*. London and New York, 1992.

11 Sobre el carácter "inagotable" de este tipo de experiencia, cf. el Trabajo de Eberto García: "Palabras circulares" (en el mismo número).

12 Ver R.C.: "El rostro polémico del ser. Notas sobre Antropología teatral." *Conjunto*, n.83, 1990.

(13) En este sentido, se relacionaría con una línea del Teatro cubano desde *Electra* Garrigó, de Virgilio Piñera, a *La noche de los asesinos*, de José Triana. Cf. El estudio de Román de la Campa: José Triana. *Ritualización de la sociedad cubana*. Institute for the study of Ideologies and Literature. University of Minnesota, 1979.

14 Cf. Notas al Programa del espectáculo.

15 J. Lezama Lima. *Imagen y posibilidad*. La Habana, Ed. Letras cubanas, 1981. En otra dimensión, aludo también al poemario de Virgilio Piñera: *La isla en peso*. La Habana, 1943.

16 Juego expresamente con un concepto que debo al artículo de Marco de Marinis: "Dramaturgy of the spectator" (*The Drama Review*, 31, 2, 1987) donde indaga sobre la acción contextual en la lectura del texto espectacular.

17 En una dimensión intertextual, uno de los aciertos del espectáculo reside en la utilización de fragmentos de *Cien años de soledad*, lo cual funciona como una instancia mítica que enfatiza la noción de pérdida, despojamiento, nostalgia o evocación de un LUGAR y la antinomia "aquí-ahora/allá-entonces" que subyace la acción. Sobre el concepto de "máscaras", cf. K. Johnstone: *Improvisation and the theater*. London, 1981.

18 Una "mística válida" o una "teleología insular" en el caso de Lezama y el Grupo Orígenes que rescatan el "agon" y el ideario de José Martí. Cf. A. Carpentier: *Tientos y diferencias*. La Habana, 1964; José Lezama Lima y C. Vitier, ob.cit.

Palabras CIRCULARES

Eberto García Abreu

Las ruinas circulares, dirigida por Nelda Castillo en el Teatro Buendía, es un espectáculo esencialmente inagotable. Quienes logran superar las fronteras que su naturaleza impone, en tanto representación peculiar, regresan a él buscando no el descubrimiento del significado de las imágenes o de su sentido imperecedero, sino el sosiego o la exaltación provocada por la fluidez de la metáfora que, proveniente del inefable universo escénico, se confirma en el contacto íntimo y personal con el espectador.

Llegar hasta la Iglesia del Buendía una noche cualquiera implica un ejercicio de voluntad significativa. Alejada del circuito cultural, ella ha albergado generalmente propuestas que escapan al gusto habitual y a la complacencia. Desde su jardín hasta sus imágenes teatrales, puede recorrerse la trayectoria creadora de una agrupación que ha hecho de la búsqueda del conocimiento sobre el teatro su principal estímulo. **Lila la mariposa, Un monigote en la arena, El rey de los animales, Un elefante ocupa mucho espacio, Las perlas de tu boca** y más recientemente **Safo, Las ruinas...** y **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada**, más que expresar los diferentes estadios del recorrido, evidencian la disimilitud de aproximaciones al teatro a partir de un sustrato sustancialmente homogéneo. Flora Lauten, directora general y artística, actriz y

maestra principal del colectivo, Carlos Celdrán y Nelda Castillo, dramaturgo él y actriz ella, directores artísticos ambos, comparten un espacio factible a la exploración y al riesgo individual en aras de conseguir el gesto teatral distintivo. Sus espectáculos no son una sumatoria de certezas, ni una jerarquización evolutiva. Desde perspectivas diferentes esclarecen inquietudes profundamente arraigadas, cuyas fuentes pueden hallarse más allá de las paredes del Templo. Al mismo tiempo sus obras son el resultado de una práctica cognoscitiva, y de hecho creadora, intensa, que compulsa a hacer explícitas las interrogantes y las angustias que personalmente afectan a los individuos que allí profesan en favor del teatro.

Sin embargo, esta profesión nunca es por fortuna definitivamente translúcida. Cada espectáculo del Buendía es un puente a un país intangible. Sus diferencias y sus áreas convergentes aparentemente nos ofrecen seguridades que luego se trastornan en veleidosos juegos de la imaginación, en sueños o en la realidad más cruda. **Las ruinas circulares** alimenta las expectativas planteadas en ese rumbo y se convierte en una de esas opacidades que permanentemente devuelven inquietudes, tensiones y cierto alivio al espíritu que necesita confrontarse con lo imposible para sentirse vivo.



foto: KORDA

Las ruinas circulares, es un ritual cuyo litúrgico proceder no responde a un cánón de fácil reconocimiento. Al espectáculo puede llegarse por diferentes vías y en momentos distintos. La literatura y en particular la obra narrativa de Borges, **Vida de Don Quijote y Sancho**, de Unamuno; **Nuestra América**, de Martí o **Equus**, texto teatral de Peter Schaffer, entre otras alusiones, pudieran ubicar los contornos de la propuesta teatral. Pero lo cierto es que estos textos referidos no constituyen un sortilegio mágico para penetrar en la fábula y el ambiente del espectáculo. La manera de entrar no está signada por el conocimiento o la información de que se disponga previamente. Lo principal, como en todo ritual, es el contacto humano sensible, inconsciente e inconfesable que puede producirse o no justo con el primer rayo de luz sobre el músico de torso desnudo que hace sonar los cueros mientras al extremo opuesto del escenario un actor negro, vestido a la manera de los esclavos, rodeado de diversos útiles de la santería, abre un libro, arranca una página, se enmas-

cara y finalmente, en el punto más alto de su paroxismo, invoca a la muerte gritando: "¡lku!".

Pareciera ser que, desde la muerte, participaremos de una ceremonia ofrecida a la deidad pagana, mediante la cual el Negro reconstruye su propia biografía. Pero sólo es un parecer. Un actor semidesnudo en el piso y otro oculto bajo un pergamino, profieren palabras y frases ininteligibles que nada tienen que ver en lo evidente con el sentido y la presencia del primer actor. Cuando la luz cubre todo el espacio reconocemos a los tres actores que gravitan solos e independientes en su entorno. No existe entre ellos un diálogo que permita identificarlos, ni acciones y reacciones que los relacionen. Cada uno presupone la existencia del otro, pero nada hay que nos indique la conciencia entre ellos de su coexistencia en un mismo espacio y tiempo. Sus primeras señales progresivamente se hacen precisas: en tanto personajes habitan en la ficción como seres errantes portadores de una historia que los distingue. Sus caminos se cruzan previsi-

blemente al andar sin una dirección o un tiempo prefijado. Son el azar y los reclamos lanzados por los actores y los espectadores, lo que les invoca y los sitúa justo en los límites entre la ficción y la realidad que habitamos.

Como parte del ritual, en **Las ruinas...**, existen elementos potenciadores de la fábula. La travesía de estas entelequias que, a falta de una definición mejor debo llamar "personajes", contiene momentos de confluencia, núcleos de acción y áreas de tensión donde se interfieren unos y otros para revelar la condición preexistente a su virtual y definitiva configuración como **personajes**. No hay en este espectáculo una historia argumental ilustrativa de las fuentes literarias o de los patakines oriundos de las religiones negras. El proceso fabulador al renunciar aquí a la literalidad y a la vocación explícitamente narrativa, se asume dentro de la estructura del ritual en tanto elemento abierto y al mismo tiempo cohesionador de las diversas líneas de acción que se interrelacionan a partir de la dinámica específica de cada actante.

Evidentemente, la problemática de la fábula está en estrecha correspondencia con la construcción de los personajes. La sucesión de las secuencias, organiza las unidades de sentido y estas se definen en la misma medida que los personajes se alejan de sus formulaciones abstractas y fantasmagóricas y adquieren mayor referencialidad al remitirse a paradigmas culturales como pueden ser el Quijote o Sancho. De cualquier modo el actor negro permanece en su condición alegórica actuando paradigmáticamente dentro del ritual que él conduce.

Con estos presupuestos, aproximarse a la reconstrucción de la fábula, entendida tradicionalmente, es una utopía cuando no un contrasentido. La literatura, en este caso incorporada como información y no como vivencia cultural, puede ser una puerta de acceso al ritual, pero también lo contrario. **Las**

ruinas... opera hacia el intelecto, hacia la razón, movilizándolo, en principio, los resortes emotivos. Es en ellos donde descansa la fuente comunicativa principal de la ceremonia espectacular. No será precisamente la palabra el estímulo protagónico para despertar la supraconciencia en el actor y el espectador. En todo caso es contra ella o contra su proliferación indiscriminada que se levanta esta cadena de imágenes. "Un montón de palabras caen sobre los techos, los árboles y los animales, mojándolo todo, encharcándolo todo con palabras, palabras..."

No podemos olvidar, sin embargo, que sobre la palabra gravitan estas ruinas. Agotadas las convenciones comunicativas que hallan en la oralidad o en las alienadas formulaciones de los discursos extraverbales su soporte fundamental, Nelda Castillo sugiere un reencuentro con la fuente originaria del verbo: la palabra como energía, estímulo o eslabón para asir las emociones. Se trata, quizás, de acercarnos al momento previo de elaboración de los discursos verbales que nos rodean condicionando nuestra identidad y nuestra existencia. De este modo se verifica en el espectáculo un contrapunto siempre latente en toda representación. Se trata de la polarización entre **literalidad-narratividad y ritualidad**, en la que esta última mantiene su carácter primigenio.

La presencia del verbo en **Las ruinas...** constituye un componente físico de la textura general del espectáculo, es decir, de su relieve. Aunque sus funciones no estén determinadas por las necesidades dialógicas y semánticas tradicionales del teatro, semejante condición deviene un artificio ineludible que el espectáculo presenta como garantía para abordarlo. Luego de participar en una representación de **Las ruinas circulares** uno puede volver a las fuentes literarias originales e intentar rehacer el camino construido por los actores y la directora. Esta posibili-

dad convierte a la obra en una fuente inagotable de pesquizas. Las preguntas van y vienen sin que el destino definitivo se vislumbre, porque en ese trayecto nos sorprende la llegada de nuevos conocimientos que iluminan igualmente al espectáculo y a los textos que le sirvieron de fuentes. Se construye de esa manera la verdadera fábula, la que corresponde a un hombre situado en el sendero del saber, abierto hacia su historia particular que es, a fin de cuentas, la proyección **historizada** de otros hombres.

Consecuentemente con su génesis, **Las ruinas circulares** asume el carácter del ritual como una condición predestinada y no por una demanda estilística o formal seleccionada a priori. Si tenemos en cuenta la investigación y el entrenamiento desarrollado por el equipo conducido por Nelda Castillo, además de encontrar otra vía visible de acceso al espectáculo, se corrobora que el elemento fundamental que ha orientado el trabajo, ha sido la búsqueda de cualidades desenañanantes para el contacto del actor consigo mismo, su individualidad, sus mitos, su cultura física y espiritual y su intercambio con el contexto en que vive. Desde tales principios, se desarrolla una autorreflexión respecto al comportamiento individual, y ello supone el registro de la presencia del actor y la modelación de su energía en virtud de las relaciones operativas que establece con sus compañeros de exploración en una primera instancia antes de contactar con el público. Registradas conscientemente sus ilusiones y su soporte material, el actor convoca a los personajes que anhela, viaja hacia sus mitos y se sorprende al coincidir con la prolongación de los mitos provenientes de otros hombres, quizás extemporáneos. Así vuelven seres como el Negro esclavo, Don Quijote o Sancho. Pero retornan no como personajes de un argumento o de una fábula, sino como "trozos de una existencia", como fuerzas latentes que se mantienen en una condición prenatal. Aún no han llegado a la ficción que

los llevará hacia el mundo real. Sin embargo, su espíritu y su energía habitan en el cuerpo y en la mente de cualquier hombre cotidianamente mortal. Desde su soledad y su independencia, el actor camina hacia ese encuentro azarosamente precondicionado. La energía y la calidad del contacto que se produce dispone el ordenamiento de la ceremonia, es decir, del espectáculo. Para arribar a esa región mítica ancestral, hay que vencer obstáculos que permitan alcanzar otro estado especial de comportamiento suprasensible, pero, paradójicamente, natural y consciente. Justamente en ese poder de relación y acercamiento, es donde surge el carácter y la estructura del ritual que se complementa con la presencia actuante del espectador.

De lo anterior se desprende la posibilidad de asumir el espectáculo desde tres puntos de vista no exclusivos. Si cada actor transita una línea de fabulación personal e interdependiente, que en muy pocas ocasiones se cruzan con el resto, se pudiera tomar como referencia el desarrollo de la ceremonia que el Negro realiza, en la que los visitantes resultan ser casualmente Don Quijote y Sancho. Igualmente se pudiera ver la cadena de acontecimientos como distintos momentos del reiterado bregar del Quijote o la permanente insistencia de Sancho en alcanzar su ínsula real.

Se trata en todos los casos de posibilidades y no de acciones decisivas. Cada actor con sus mitos construye y moviliza un plano de fabulación que lejos de superponerse, comparte en una misma dimensión espacio-temporal con sus colegas y el público. Entre ellos se produce, no obstante, una contraposición que dinamiza las acciones y impulsa la orientación del ritual. El Negro invoca a sus ancestros desde la muerte y hacia allí trata de devolverlos continuamente. El Quijote y Sancho intentan llegar al mundo real para deshacer en él los entuertos y conquistar verdaderas ínsulas y grati-

ficantes aventuras de amor. Ellos son la avanzada del inicio de una nueva cruzada. Su enfrentamiento a las polaridades de lo real y lo aparente, subraya la fuerza de un espíritu irreverente que trasciende épocas y comarcas y se nos expone en su condición histórica, quiere decir, recurrente. Por ello no estamos en presencia de Alonso Quijano y su vecino que luego resultó ser su escudero, ni de un Negro que pudo llamarse Francisco o José. Ellos son parte de una instancia alegórica que nos pertenece desde nuestra condición natural como espectadores identificados con una circunstancialidad precisa.

Desde nuestra perspectiva como espectadores también se manifiesta otro punto de vista para abordar **Las ruinas...** en la medida que reconocemos la confluencia del mundo afro y el hispano en el espectáculo como una búsqueda sintética de patrones de conducta vinculados muy estrechamente a la identidad de los actores. La proyección transcultural en que se nos presenta no significa primariamente una reflexión reductora sobre nuestros orígenes culturales, tan a propósito en estos tiempos de celebraciones centenarias. Lo que somos se evidencia en **Las ruinas circulares** luego de destruir la envoltura convencional con la que nos identificamos. Así, la exploración sobre la conducta del actor como ente creador y sobre sus expresiones de comportamiento individual, se transforman en un tejido metafórico cuyas asociaciones refractan nuestra identidad hacia sitios y momentos imprevisibles en una confrontación que parte, en efecto, de motivaciones eminentemente emotivas y sensoriales.

Por encima de las diferenciaciones evidentes, tanto los actores como los personajes y los espectadores, participan en **Las ruinas circulares** de una problemática común: la búsqueda de los ancestros. El Negro desarrolla su ceremonia. El Quijote y Sancho a través de las palabras, que es su

estado natural, reconstruyen su propia identidad. Los actores se encuentran con los personajes al deshacer sus posturas habituales y detectar los otros seres que en ellos habitan. El espectador, en cambio, recibe la provocación generalmente seductora de ver sus propias ansiedades registradas por la imagen teatral. A partir de estas preocupaciones diferentes se crean posibilidades de interacción superadoras de los roles tradicionales que asumimos en el teatro. ¿Quiénes son esos actores para los personajes y el público? ¿Cómo pueden mirarnos Don Quijote, Sancho o el Negro? ¿Quiénes son los que cada noche se transforman en la penumbra de la Iglesia? Las variaciones pueden ser múltiples. Todo depende desde qué lado se mire o se participe.

Al final, la obra resulta una gran interrogante sobre el rumbo y la condición existencial del hombre contemporáneo. Se habla de una cultura amenazada por la incertidumbre de los valores inherentes a la tradición atrapados entre las veleidades de los nuevos tiempos. Semejante estado espiritual de angustia y desconcierto, se refleja a partir del reconocimiento desgarrador de los desajustes entre el comportamiento, la conducta y los ideales de los hombres que ejecutan el ritual. Entre la desesperanza y la esperanza, entre la ilusión y la desilusión, entre la indiferencia y el optimismo, se tejen las paradojas que dinamizan el encuentro que vivimos hoy sobre las ruinas del enmascaramiento y las utopías. Al procurar el reflejo y la proyección de un estado vital que todos compartimos, **Las ruinas circulares**, se erige en un espacio distinguible por su carácter de instancia de reflexión histórica. En sus metáforas quedan transmutadas las incontables tensiones de los hombres que hoy asistimos a la convocatoria del teatro como un acto de defensa de nuestra existencia cotidiana y de la herencia espiritual que nos corresponde.

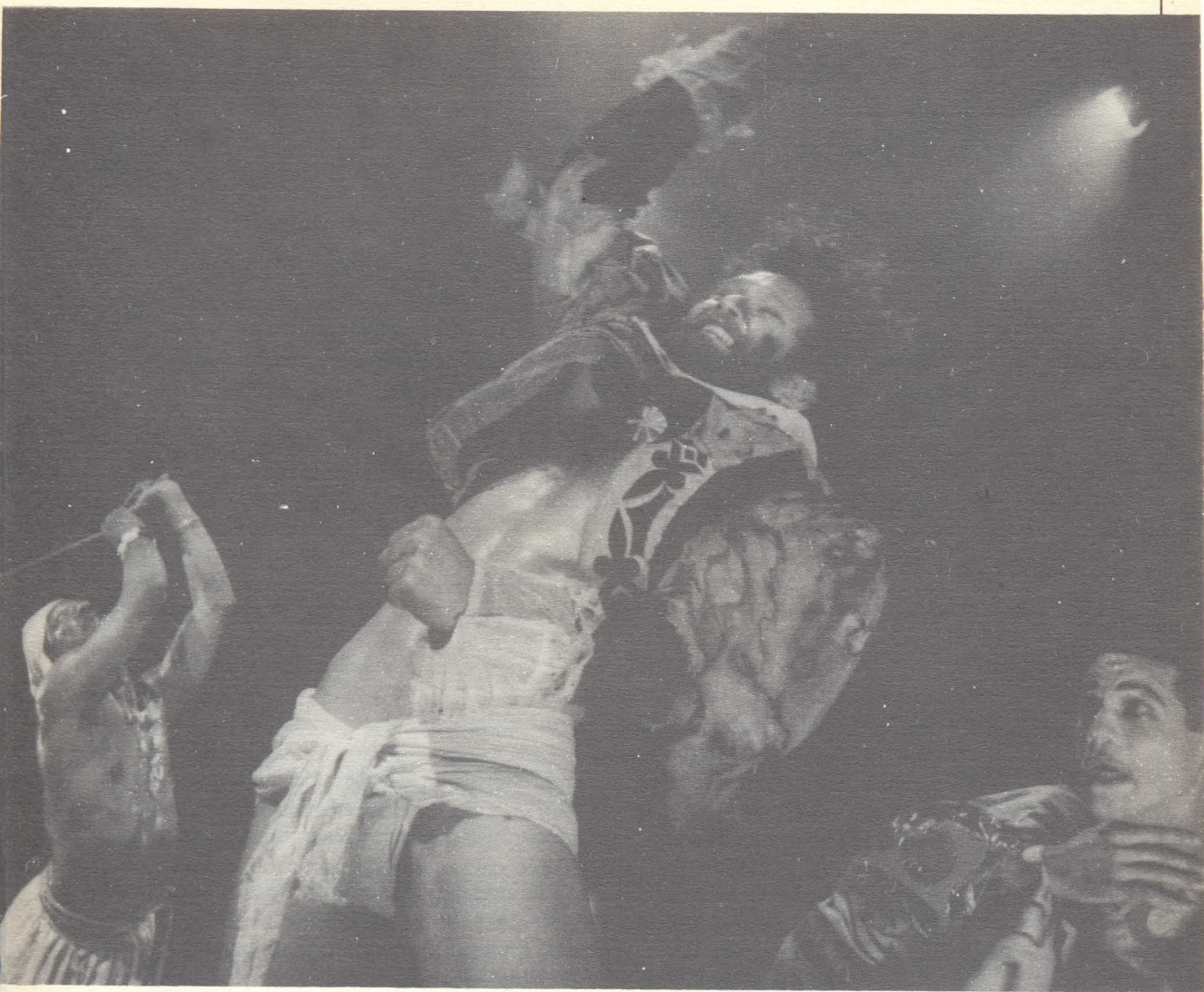


foto: HECTOR MOLINA

A pesar de las confluencias culturales y las transmutaciones que ello supone, este espectáculo transparenta una energía precisa, otorgada por la principal contradicción que lo anima: el afán quijotesco de enfrentarse a todos los molinos y los gigantes, a pesar de las rudas certezas que las mentes menos altruistas refieren, sometido ahora a una lucha frontal con las fuerzas de la muerte. De raíz profundamente trágica, esta paradoja atraviesa distintas dimensiones de nuestra vida individual. Desde lo íntimo, alcanza planos más complejos de nuestro comportamiento social. Así nos confronta con la imagen que hemos construido, de la que emerge con toda su crudeza nuestra propia Historia.

Quizás en esas revelaciones se concentre la carga estremecedora de **Las ruinas circulares**. El espectáculo nos señala una verdad ineludible y trascendente cuyo punto originario son los hombres que se exponen cada noche hacia lo invisible. El gesto más diminuto recoge, entonces, siglos de existencia que regresan, ancestros que insisten en alcanzar una nueva opción sobre la tierra y reclaman nuestras acciones comprometidas en la renovación de nuestro entorno. Así se sigue haciendo la historia, pero ello, obviamente, genera el estupor, la desconfianza, la incertidumbre, la sorpresa y, por qué no, el aliento para apostar nuevamente en favor del amor y la vida.

EL DRAMA PERPETUO

Reinaldo Montero

A propósito de **Vagos rumores**, obra escrita y dirigida por Abelardo Estorino; representada por el elenco de Teatro Estudio.

Volver sobre los pasos

Hará veinte años, o poco menos, Vicente Revuelta comenzó los ensayos de **La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés**, pero no se llegó al estreno. Pasó una década, y al fin Roberto Blanco terminó estrenando un texto que se había convertido en poco menos que mítico para el teatro cubano. Ahora Abelardo Estorino ha retomado el asunto, y el resultado es una obra por completo nueva.

Vagos rumores no es el acomodo, para una actriz y dos actores, de parlamentos que en **...Milanés** aparecían repartidos en docenas de personajes, ni es la reescritura de aquel texto excelente, y en consecuencia actual. He podido hacer el cotejo de los dos libretos, y lo que ha ocurrido es un acto de síntesis y de reinterpretación en personajes y situaciones. La primera consecuencia es una ganancia en densidad poética e intensidad dramática. ¿Qué más se pudiera pedir? Y la segunda, es que los temas alcanzan una hondura y claridad que harían entrar a **Vagos rumores** en la clasificación de Obra Maestra, si no fuera porque la contemporaneidad ofrece demasiada resistencia a actos semejantes, e incluso a la simple enunciación del par de palabrejas.

En el principio fue el horror

En el principio, la mano del mendigo en un extremo del escenario, mano que se extiende procurando la dádiva, mano que parece querer alcanzar al poeta José Jacinto Milanés que permanece sentado en el otro extremo, mano que se crispa para dar comienzo

a la comedia infinita donde recordar será volver a agonizar, volver sobre las razones que hicieron imposible la vida, que hicieron necesaria la locura. ¿Y cuál es el espacio del recuerdo?

La tierra del recuerdo es el tiempo, tiempo que puede ser puntual, fecha-ble, como quien dice catorce de noviembre, día de la muerte del poeta, pero es además la atmósfera gris y ocre, la apoteosis de escaleras aherrojadas, suspendidas entre las diabladas y el escenario, más libros amontonados, algunos también encadenados, más dos marcos ovales vacíos, uno que constriñe los torsos, otro que puede ser traspasado con sólo levantar un poco el pie y donde el escenógrafo ha propuesto un simulacro de espejo, al menos es mi impresión desde la derecha de la platea. Y la tierra del recuerdo son, sobre todo, dos hombres y una mujer entretejiendo razones y sensaciones para procurar un sentido a la "dolorosa historia" que acaso sólo es dable evocar y descifrar entre "vagos rumores", porque la tierra del recuerdo es también el teatro.

El Mendigo lo sabe, ese personaje escapado de una ficción de Milanés, sabe mejor que nadie por dónde rastrear la culpa, y cual debe ser el castigo. Alguna vez, de niño, el poeta no atendió los rezos, se distrajo escuchando las campanas, pensando otras palabras, murmuró otras palabras. El mal estaba hecho, la muy noble y leal San Carlos de Matanzas, sería fundada por Carlos II El Hechizado (advertencia oblicua), para que él la cantara, y el poeta amó y aborreció su ciudad y su tiempo, el Mendigo en disfraz de la vieja Pastora precisa la idea, "tú eres como yo [...], no puedes

vivir lejos de esta casa, ni tampoco en esta casa". Es un hallazgo el personaje del Mendigo, lo fue en ...Milanés, y lo sigue siendo ahora. Quiero confesar que para mí ha sido una sorpresa ver a René Losada en desempeño de tal complejidad. Admiro cómo narra o caricaturiza, cómo deja colgando un recurso actoral por donde el personaje parece escaparse, cómo logra pasar por múltiples mudas trampeando a sus anchas, jugando a ser ingenuo, burlándose hasta la desfachatez, mientras cumple el rol principal de conciencia de culpa, y de demiurgo que procura la vida que sólo el teatro hace posible gracias a que utiliza "objetos que recuerdan objetos", muestra signos que evocan sentidos, bajo un febril amor por el puro juego, pero donde siempre queda claro que hay mucho más que máscaras y teatralidad.

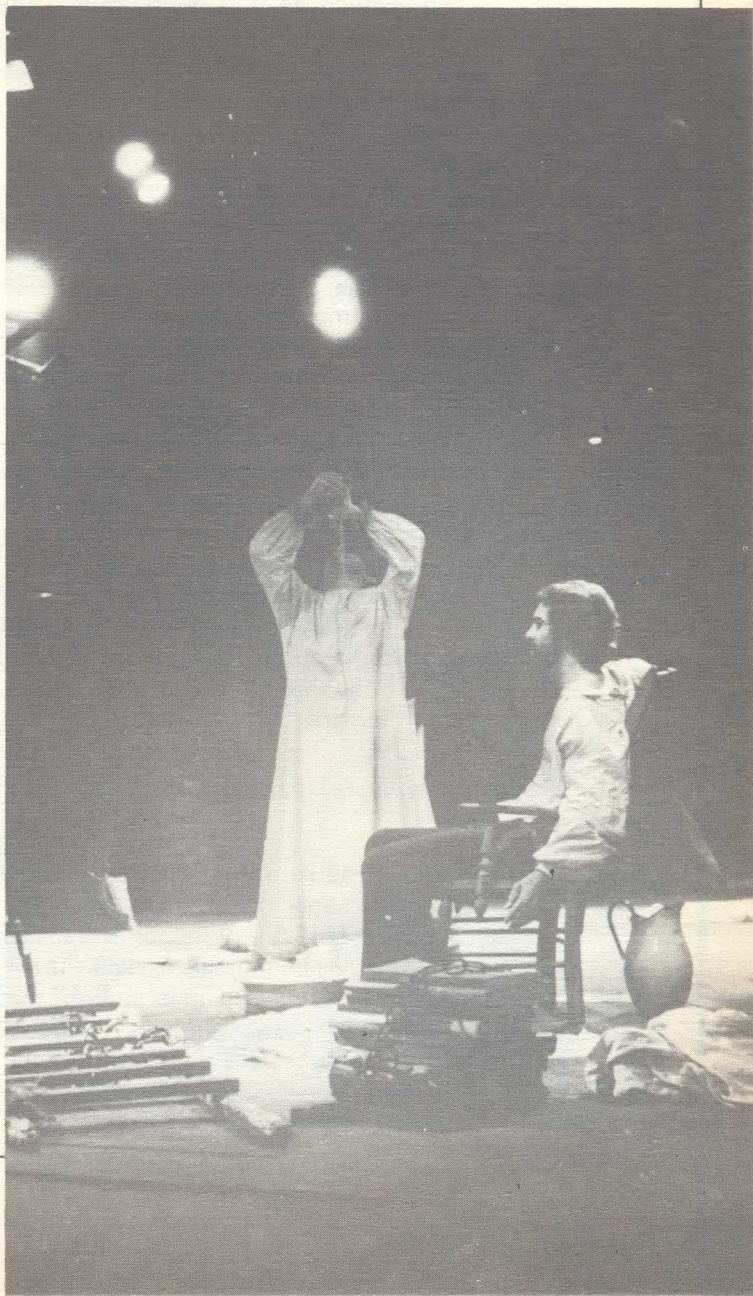
Milanés también lo sabe o lo supone, hacer teatro es deslizarse hacia significaciones que encantan y atemorizan. Y el poeta, con los ojos muy abiertos, como hombre recién colocado sobre la tierra del recuerdo, sobre el escenario de un teatro, gozará y sufrirá durante hora y media las imágenes de su delirio, las razones de la enajenación que quizás tengan su más remoto antecedente en el poema que protagoniza el Mendigo. "Y aquel hombre triste se pintó en mi mente / hasta que el cansancio disipó la fiesta: / por calles torcidas, oscuras, sin gente, / susurró en mi oído cláusula funesta: / se grabó en mi espejo: se sentó en mi silla: / de mi cabecera tomó posesión: / y la mano negra de la pesadilla / la apoyó tres veces en mi corazón."

La otra cara

Es inútil que Milanés proteste ante los usos y abusos del Mendigo, director de escena déspota e inteligente que va componiendo el recuerdo. Frases del tipo "yo no viví así cuando niño", frases a las que el poeta se aferra como a verdades tan evidentes como inde mostrables, sólo acentúan su indefen-

sión, y permiten que la hermana, Carlota, se alce protectora, comience a definir qué papel le tocará desempeñar en la tragedia que se avecina.

Una escena de **Antonio y Cleopatra** de Shakespeare, de esa obra sobre amantes maduros, interpretada por Milanés y Carlota cuando niños (que "a mis niñeces volvedme gratas, / que ya volaron como las nubes"), inicia la indagatoria sobre la sublimación del sexo y permite sentar las bases para que la actriz Adria Santana, que conjuga, entre otros, los roles de Carlota y de Lola (la prometida durante diez años del poeta), vaya de la caricatura de los celos, a la agonía por culpa de



los celos, de la estampa de Lola en versión de Carlota, a los reproches de Lola a propósito de Carlota. La tarea de la actriz es de una complejidad extraordinaria, las mudas tiene que hacerlas en un instante, la muchacha ingenua se torna abanderada del decoro en el espacio de tiempo que le permiten dos sílabas, y llegar a la envidia en una sola frase. Adria lo logra, y logra más, logra que el personaje Carlota transite del dolor que le produce el estado de Milanés, pasando por afectos filiales, maternos, poco menos que incestuosos, hasta llegar a la fría severidad de una enfermera profesional.

La leyenda de la hermana que cuida con celo al poeta se resume en "dormirás veinte años y yo estaré sentada aquí veinte años", pero Estorino dice más, Carlota es la amantísima hermana, nadie lo duda, pero es también la esclava de "un dios enfermo". Uno de los momentos más brillantes de la puesta, es el último monólogo de este personaje. Adria sentada en una silla en extremo proscenio, sube los pies desnudos, habla casi ovillada, va deshilvanando el rencor, las razones de su cólera, hace rato rebasó el nivel de los simples reproches, se prepara para confesar lo inconfesable, el deseo de que al fin el dios enfermo muera. Es la otra cara del horror, y estoy tentado a decir que es la más patética de las caras. En ...Milanés no aparece nada semejante. Por este solo fragmento debemos agradecer que el dramaturgo haya vuelto sobre sus pasos, pero hay más.

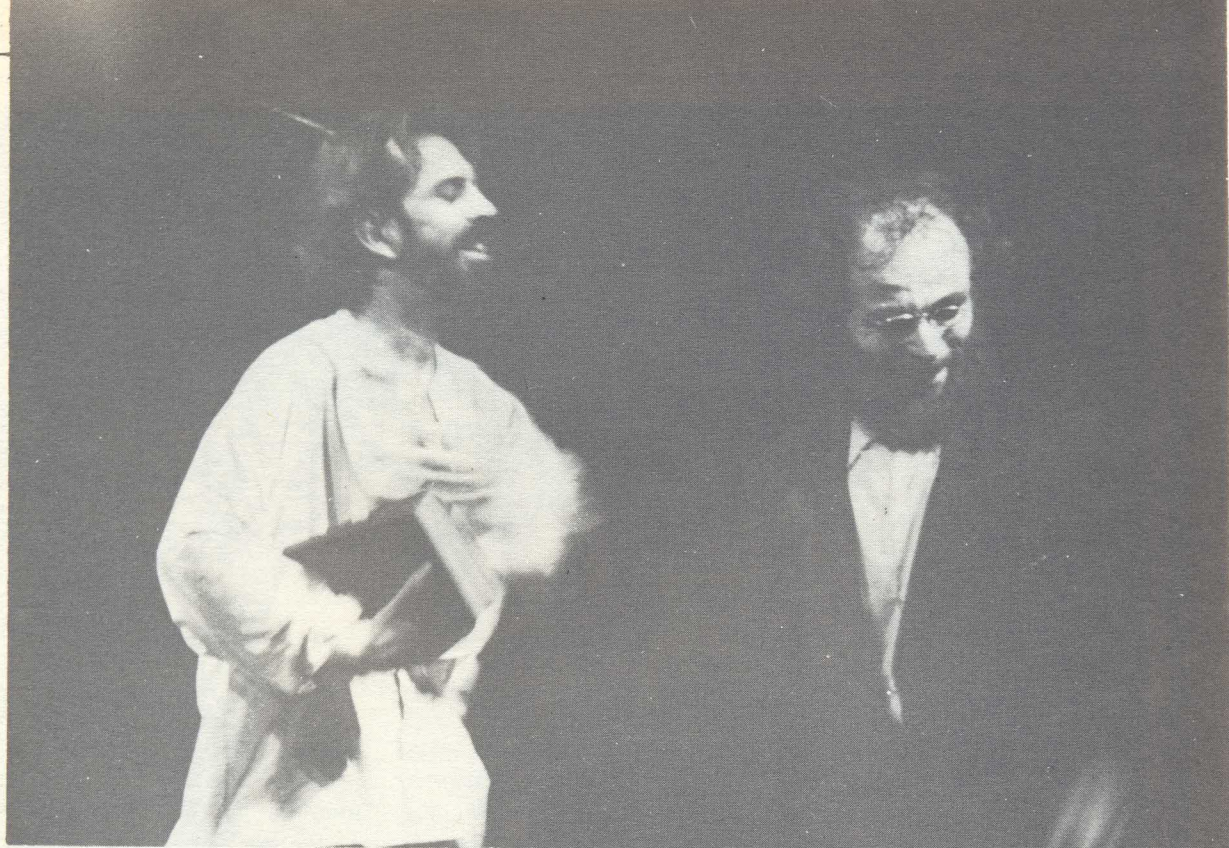
El lugar de la poesía, la función del poeta

En **Vagos rumores** reina el lenguaje alusivo asociado al juego de representaciones. Sin la menor pretensión realista, los personajes oscilan entre el ser más esencia o más cuerpo, con una riqueza de vocabulario y maestría verbal que los hace aptos para hablar en octavas reales si quisieran. En definitiva, la acción que presenciamos,

no hay que olvidarlo, transcurre en tierras del recuerdo, en específico en la mente alucinada del poeta que teatraliza el recuerdo, y donde se suceden momentos líricos apreciables a los que le iría muy bien una mayor economía de movimiento.

Bajo el signo de la teatralización, Milanés comienza a leer en blanco **El conde Alarcos**, luego tanea intenciones, va incorporando el personaje sin moverse, añade gestos, y tras una provocación del Mendigo, entra en la piel de Alarcos. En primera instancia, asistimos a un efecto de teatro dentro del teatro, pero en última instancia, se nos muestra el resultado concreto de la educación sentimental del montino. Porque en el "combatir tanta pereza" y en el "siempre hay un adjetivo mejor" de Domingo Del Monte, está la evidente denuncia contra un estilo de vida y la necesidad de maestría en el ejercicio artístico, pero también se encuentra la fe decimonónica en la influencia del arte para el mejoramiento de las costumbres, de ahí que un poeta como Milanés se sienta obligado a escribir "con toda libertad, pero respetando la moral, aún en lo más mínimo". Si al final, el que las letras ejerzan influencia, "bien para mejoras o bien para pervertir", parece, más que una idea utópica, un fraude enfadoso, la culpa no es de las palabras que han pasado a ser "fuegos fatuos", sino del "lápiz rojo" del censor, y de la realidad aplastante que ha invalidado, además, cualquier "argucia para burlar la censura".

El primer choque entre realidad y poesía ocurre en La Habana, en medio de la epidemia de cólera. El Mendigo insulta, blasfema, ríe. El poeta dice, "las palabras me han abandonado". Pero queda vibrando una sospecha. ¿Cuáles son las palabras que abandonan?, ¿no serán aquellas que tienen que dejar lugar a otras palabras que hasta ahora han sido prohibidas, anti-poéticas, repudiadas, pero que son las más verdaderas y, en consecuencia, las más adecuadas?



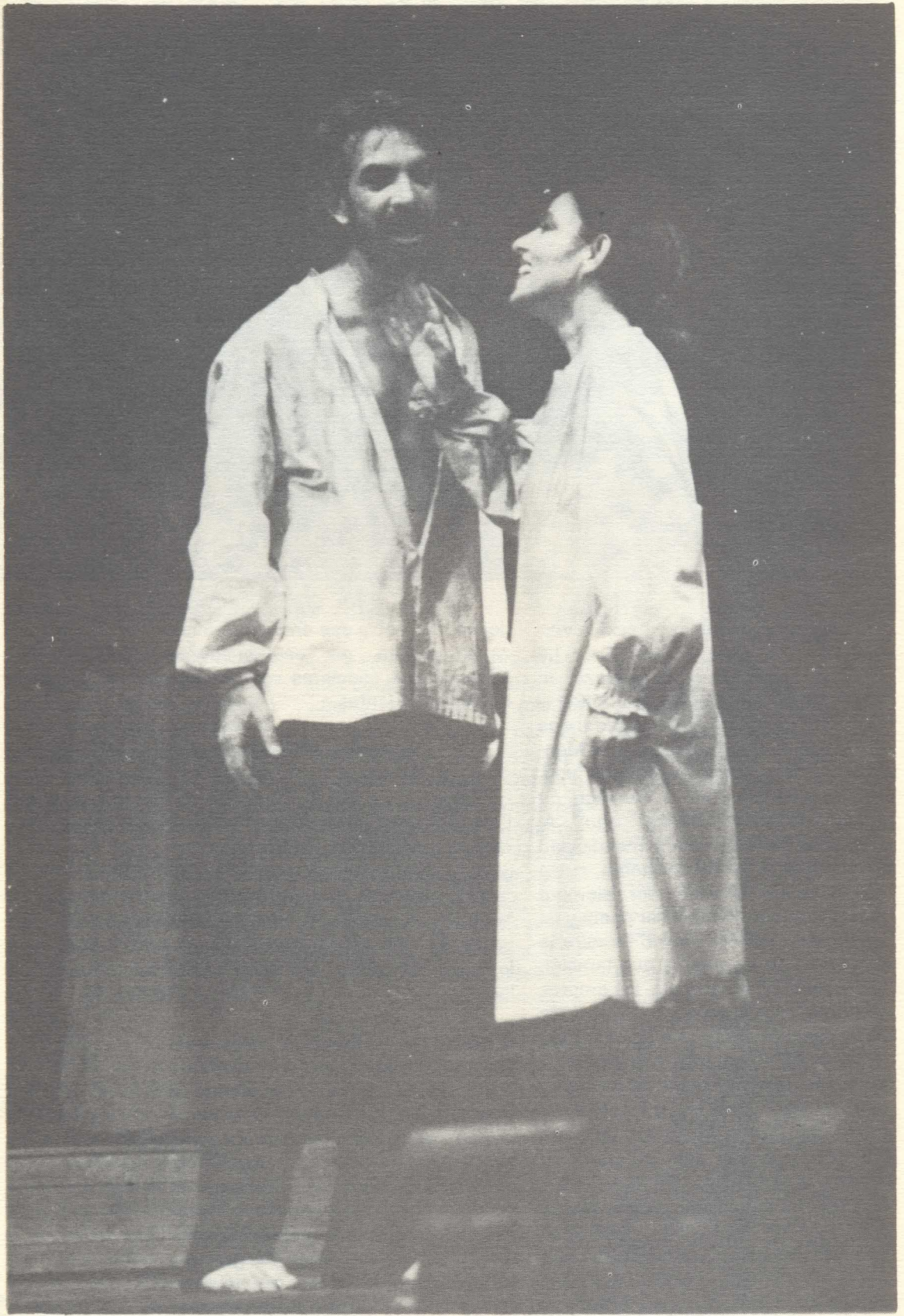
Por otra parte, el tránsito hacia la verdad del horror no comienza en La Habana, comienza en la pobreza, en la sostenida humillación que sufre el poeta por ser pobre. Vale recordar que en el poema que protagoniza el Mendigo hay dos versos reveladores, "ved, ese no tuvo que darle al mendigo, / y viene a reírse y a danzar aquí". Al contraste de opulencia y mendicidad se suma la culpa de ser pobre, culpa que Milanés arrastra por siempre jamás, como arrastra el ser poeta y no un hombre práctico, como arrastra la esclavitud de los negros que también le envilece, como arrastra los amores contrariados y, además, como arrastra el comprender cada una de estas estaciones de su peculiar "via crucis", y el grado de contribución de cada una al gran horror. Pero en La Habana, en medio del cólera, Milanés palpa una situación extrema que también horroriza y para siempre. Ahí no se detiene esta otra educación sentimental, ni siquiera en el "sic transit..." ante tanto cadáver insepulto. Cuando Milanés regresa a Matanzas, al refugio que es el patio y las arcas, le espera el sumum

del horror. Hacia ese encuentro avanza la puesta, por ese encuentro aguardan las escaleras con grilletes, cadenas y cuerdas.

Apoyado al timón, espera el día

Está dormido, tiene fiebre. "¿Dónde está mi mancha?", a Isa "la han encerrado", "le han puesto una mordaza", "oigo su voz", "la torturan de noche", "mancha mis sábanas", es el furor del poeta, su singular cordura. El tío rico lo había advertido, "se va a volver loco".

El sombrero de Zequeira (cuyo antecedente tal vez esté en "Un sombrero con visos de nublado", del soneto **El Petimetre**) pudiera también cubrir a Milanés y hacerlo invisible, pero no puede cubrir la realidad y hacerla imperceptible. Mientras Carlota se ocupa de asuntos domésticos, mientras calcula con exactitud dónde colocar cada cacharro para las goteras, como si no hubiera otro asunto entre cielo y tierra que exija mayor dedica-



ción, se escucha una música tan pertinaz como la lluvia, y pasos de la tropa, como quien dijera, muerte pasando, que hasta "pensar se ha vuelto sospechoso". La tierra del recuerdo se prepara para que entre a escena La Historia (así, con mayúscula), La Historia como sucedido y La Historia como aprendizaje y como martirio.

Era sabido, "la esclavitud lo corrompe todo, no sólo a los negros", pero la instauración del terror durante los procesos de La Escalera, y el "fuego aquí" de Plácido, el poeta complaciente al que Milanés arrojó una diatriba en pies quebrados, coloca el problema en una dimensión avasalladora.

Plácido acusado "de subversivo, infidencia es la palabra exacta", y al final asesinado, "ajusticiado" pudieran decir las actas oficiales. Y ocurre el encuentro con Milanés, porque algo lo hace posible, "mi muerte y tu delirio". Julio Rodríguez y Losada componen aquí un dueto apreciable. Si hasta ahora Julio ha trabajado a Milanés sobre un esquema de movimiento ágil, en este instante se vuelve casi hierático, la densidad de ideas asociadas a los sentimientos de los personajes, alcanza un punto tope. Lo que ocurre es un acto de confesión mutua que revela las íntimas razones de la enajenación. "Vivir con decoro o enloquecer", "sentí tanto asco que prefiero mi silencio". En *...Milanés* no se había desarrollado esta escena con tal intensidad. Gracias a esta nueva formulación, se evidencia que Plácido conserva en la tierra de sus recuerdos la dignidad humillada y los ultrajes a vengar. Conciencia cívica y responsabilidad como hombre revelan a Milanés, no sólo la verdadera dimensión del ejercicio poético, sino sus riesgos.

Las razones que provocaron el recordar y el sentido de los recuerdos, se van revelando con claridad. Quedan sólo dos experiencias extremas y simultáneas por cumplir. El Mendigo pregunta a Milanés si está dispuesto, o quiere esperar. El poeta no esperará más, se ata a la escalera, mientras el

Mendigo se transfigura en Del Monte para un último encuentro, porque "estamos en el círculo más profundo del infierno". Saco y Varela han sido destrados. Del Monte lo afirma, "somos un injerto de español y mandinga, los dos últimos eslabones de la raza humana". En consecuencia, el maestro no entiende o no quiere entender, y se encuentra tan lejos, que el poeta no puede escucharle, tampoco quiere escucharle, y ya no escucha a un Del Monte que hace mutis balbuciendo verdades de café.

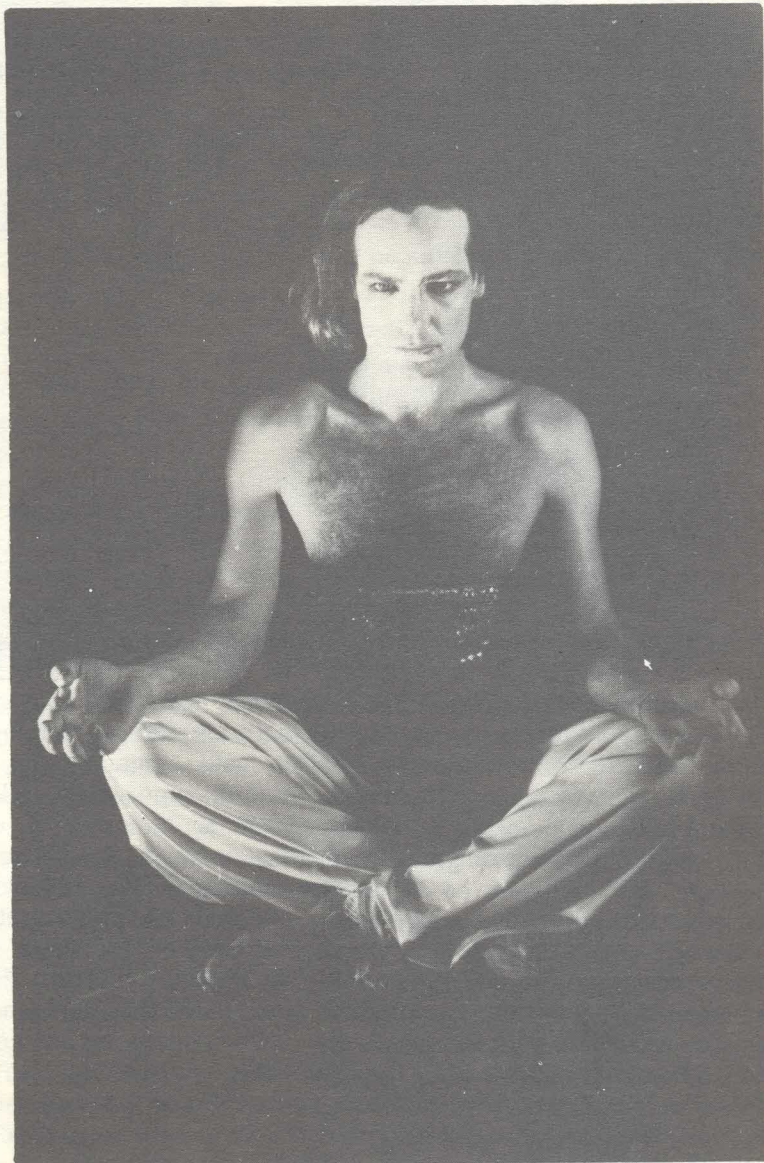
Monstruo, Fantasma, Cubañía

Tenemos que agradecer a Julio Rodríguez su paso seguro por cada uno de los círculos infernales, y a Abelardo Estorino esta lección de morfología del drama y de interpretación de lo cubano.

En un ensayo de fecha tan cercana como abril y 1966, José Lezama Lima dice, "desconocemos qué es lo esencial cubano y vemos lo pasado como quien posee un diente, no de un monstruo o de un animal acariciado, sino de un fantasma para el que todavía no hemos inventado la guadaña que le corte las piernas". Estorino no comparte esta sentencia tan severa, sus **Vagos rumores** así lo demuestran. Y Lezama tampoco la comparte, al menos hasta la saciedad. Unas líneas después revela que "sólo los cubanos podemos pasar del colibrí /al tiempo hermoso en que murió mi hermano./ de Federico Milanés. Esa tendencia muy nuestra de convertir en un Edén el tiempo transcurrido con los que ya están muertos". Y en los últimos parlamentos de la obra se augura que "El Cielo tomará venganza", que "un Ciclón azotará la Isla", que "vendrá la gran sequía y vendrán Las Plagas", pero también, que volverá a Cuba "el tiempo hermoso en que murió mi hermano". ¿Qué resta? El Mendigo grita, "Isa, Isa", porque así fue el comienzo de este drama perpetuo, y así asistimos a un último destello tras hora y media de brillantez, inteligencia y belleza.

Todos los DEMONIOS no son TEATRALES

Bárbara Rivero



Confieso que acudí a la puesta en escena de *Las criadas* dispuesta a cuestionar todo lo que aconteciera en el escenario, no por oficio crítico, sino por admiración a la obra de Jean Genet, por haberme pasado tantos años creando mi propia representación del texto, porque para todos

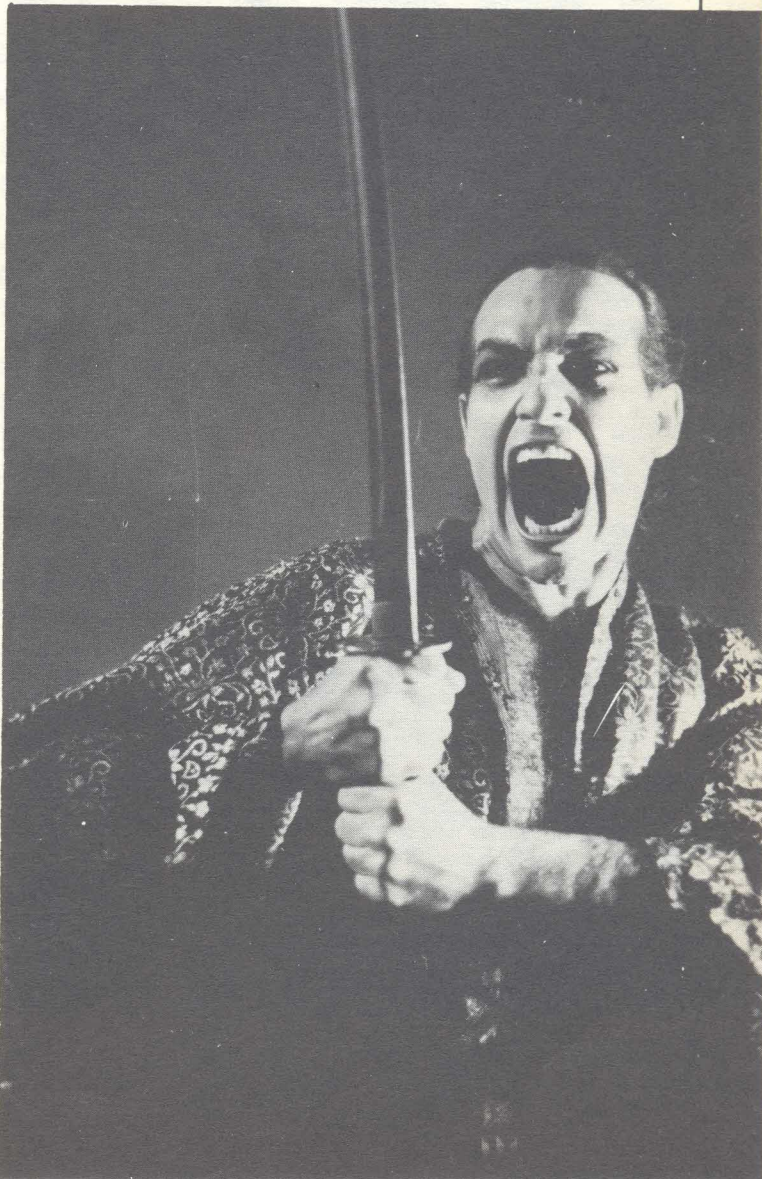
los teatristas de mi generación Jean Genet era, hasta esta escenificación de Carlos Díaz, literatura teatral y el mito de su estreno en enero de 1954 por Francisco Morín con la interpretación de Ernestina Linares, esa actriz que según los "menos jóvenes" era capaz de levitar en la escena.

Pero aunque **Las criadas** de Carlos Díaz no se parece a la que imaginé, aunque "no hay actrices como Ernestina Linares", y el concepto de puesta en escena difiere de lo narrado por los admiradores de Francisco Morín y su grupo Prometeo, la propuesta sin impresionar, cautiva por las mismas razones con que lo lograron la trilogía **Zoológico de cristal**, **Té y Simpatía**, **Un tranvía llamado deseo** y posteriormente **A Moscú**, en las que la mezcla de estilos, recursos expresivos y referencias estéticas diversas generaron una ironía cuestionadora y de esencia contestataria respecto a concepciones e interpretaciones del mundo y el teatro que, heredadas de los años 50 y 60, están siendo remodeladas desde la década de los 80 por nuevos creadores. A los rasgos de las puestas anteriores **Las criadas** suma nuevos valores provenientes de la influencia de la estética de Genet y del desarrollo de la profesión de director de Carlos Díaz. En "Cómo interpretar **Las criadas**", el autor francés habla de la obra como de un cuento y afirma: "Hay que creer en él y negarse a creer, pero para que se pueda creer en él es preciso que las actrices no interpreten los papeles de un modo realista".¹ Desde el inicio de la representación, con las canciones francesas interpretadas por Edith Piaf, el escenario cubierto de hojas secas y flores rojas silvestres, la iluminación que insiste en la artificialidad como lo hace el vestuario y el maquillaje, así como la gestualidad y el movimiento, nos parece que estamos ante un cuento, una historia descontextualizada que sin ser pasado, presente, ni futuro, tampoco los excluye, dejando a la imaginación del perceptor la ubicación del tiempo de su propio relato. En este "cuento" que "nos negamos a creer", pero en el que creemos porque está frente a nosotros, la idea del teatro como representación se asume como hecho especulativo de la reali-

dad, como su continua subversión a través de la ambigüedad en el sentido de escena y vida que incluye, por supuesto, la relatividad de lo bueno y lo malo, de la santidad y el crimen, de lo masculino y lo femenino, todos parejas de contrarios que inducen a la reflexión sobre la identidad.

En ese contexto, las criadas "todas las noches descargan a granel una sobre otra, su odio a la Señora"², pero en el juego de Genet ellas son señora y criadas y en el de Carlos Díaz, además, ellas no son mujeres, son hombres "jugando" a ser mujeres, mujeres-criadas que odian y aman a la Señora, que la imitan para practicar el holocausto que sería su muerte, porque matando a la Señora, ellas no

2. idem. p.10.



1.-Genet, Jean." Como interpretar **Las criadas**" en **Las criadas**, Editorial Losada, Buenos Aires, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1983, p. 12.

sólo dejarían de ser criadas, dejarían de Ser. Este aspecto, central en el contenido del texto, alcanza un dramatismo muy especial en la puesta de Díaz por la configuración del elemento lúdico. El director consigue que los actores no se limiten a imitar la feminidad, evitando así que el travestismo, más que mimesis del sexo, se convierta en apropiación de los personajes. De esta forma los actores con-



siguen asumir la crisis de identidad de las criadas como una esquizofrenia de sus conductas que le confiere sentido a todo el acontecer. De aquí que Clara pueda ser, con la misma credibilidad, la Madrastra de Blanca Nieves como un samurai, que Solange se asuma como un general, que ambas se transformen en gladiadores del circo romano, o que en el momento de su muerte Clara recuerde a Marat. Este continuo intercambio de personajes, que es también un rasgo característico de la estética de Carlos Díaz, alcanza en **Las criadas** un nivel de realización superior no sólo por las exigencias de la fábula, sino por la seriedad del trabajo actoral, encaminado a la individualidad de los personajes, sobre todo en la interpretación de Jorge Perugorrría (Clara) y Carlos Acosta (Solange). Sin embargo, no ocurre lo mismo con la interpretación de la Señora por Mónica Guffanti, personaje sobre el que Genet hace la siguiente observación: "ella ... no sabe hasta que punto es tonta, hasta que punto está representando un papel".³ Esto explica que el personaje se mantenga ajeno al juego y desconozca la traición de las criadas. Las cosas importantes que dice, sólo lo son para Clara y Solange, pero este procedimiento fundamental que hace participar a la Señora del juego, sin tener conciencia de ello, no fue integrado al diseño de la interpretación que quedó limitada a movimientos corporales complejos y excesivamente reiterados.

La insuficiencia en la concepción del personaje de la Señora, que debilita la solidez del discurso totalizador de la puesta en escena, parece haber sido concebido con el interés de citar formas y modos de estéticas teatrales que han sido paradigmas de nuestra escena, lo cual es apreciable también en algunos cambios en los tonos, en la excesiva salivación y en ciertas gestualidades grandilocuentes. Sin em-

3. idem. p.11.



bargo, resulta obvio que la ironía sutil con que Carlos Díaz retoma estos elementos no indica un rechazo hacia estas estéticas, sino una forma, entre muchas, de rendirle tributo, pero sin que ello implique reiteración o asunción del modelo, sino por el contrario, la necesidad de su superación.

Cuando concluyó la representación de **Las criadas** me quedó la agradable sensación de la esperanza porque el proyecto teatral El Público ha comenzado a prescindir de los adornos insignificantes y de los elementos para epatar, y pensé que tal vez esta supe-

ración tiene algo que ver con la concepción que tenía Genet del teatro, para quien, al decir de Sartre, "el ejercicio teatral es demoníaco; la apariencia a punto siempre de hacerse pasar por realidad, debe revelar siempre su irrealidad profunda".⁴ Sólo habría que agregar a la afirmación de Sartre algo que Genet sabía muy bien y que Carlos Díaz parece estar comprendiendo: que todos los demonios no son teatrales.

4. idem. Contraportada.

¿Algo nuevo BAJO EL SOL?

Norah Hamze Ballet folklórico de Oriente



fotos: PUPO

Mitos, leyendas, tradiciones, persecución de un lenguaje capaz de expresar el sincretismo cultural de nuestra raza, transitan día a día por el controvertido mundo de la creación artística. Pero no a diario logramos engrandecer el espíritu con el disfrute de una obra creadora.

El acto de fe, fuente que genera el optimismo, la confianza, la seguridad; arma contra el temor, dádiva divina o recurso poderoso inmanente a la voluntad de vencer; atributo de ateos, creyentes, negros y blancos, hombres primitivos y de sociedades contem-

poráneas, es el tema que con alto vuelo poético y consistente valor estético nos propone el Ballet Folklórico de Oriente con **El Aguaró de iroko o Pájaro de la Ceiba**.

Recién estrenada en el Teatro Heredia de la ciudad de Santiago de Cuba, bajo la dirección artística de Antonio Pérez Martínez, guionista junto a Ramón M. García, la compañía concreta la labor de búsqueda de un lenguaje definitorio y diferenciador, a partir de visiones contextuales del hombre, proyectado hacia planos humanos contrastantes.

Búsqueda, no sólo por la aprehensión de técnicas como el ballet clásico y la danza moderna, sino, por el uso de una simbología que eleva a un grado superior la interpretación de un mito; por la polisemia del lenguaje escénico y la coherencia en el manejo de los elementos básicos que conforman la puesta.

Hallazgo, a mi juicio, que supera en su concreción totalizadora las piezas anteriores, que singulariza su forma expresiva y los coloca frente al reto ineludible y urgente de fortalecerse el "talón".

Así, la historia de una antigua tribu africana que apela a Obbatalá para que la libre de tres entes maléficos -el hambre, la sed y el frío- salvada (a través de la acción del cazador) por Aguaró, pájaro divinizado yo-alma inmortal del Iroko (Ceiba Sagrada), es la leyenda de este ballet que expresa el sincretismo cultural más allá del manejo de las tradiciones folklóricas afrocubanas.

Con la conjunción de elementos musicales renacentistas y tambores batá, sobre la base de la percusión folklórica y a partir de la improvisación, se logra una sonoridad grata y efectiva, que cuenta con la creatividad y el virtuosismo de Buenaventura Bell y Roberto Salazar (Moso), maestros de la percusión cubana y el talento indiscutible de Jorge Martínez, compositor y director musical, además de las voces que interpretan canciones folklóricas de los orishas del panteón yorubá, asociados a la música de Juan Sebastián Bach.

Mención aparte merece el diseño y el loable propósito de unificar el espectáculo a través de la textura de Eduardo Guasch. El uso de la arpillera, lienzo, soga blanca y gasa en la realización del vestuario y la escenografía, y el buen manejo del color como elemento que unifica la puesta.

Mérito que se extiende a la iluminación de Douglas Rood, quien supo aprovechar los recursos de la instalación, sus conocimientos técnicos e imaginación creadora para alcanzar ambientes favorables, expresividad y belleza.

Sin embargo, el maquillaje de Bárbaro Miyares a pesar de responder a un bien pensado propósito artístico, debe, en mi opinión, acercarse más al código del diseño general.

Osada y riesgosa es la propuesta de Antonio Pérez y el Ballet Folklórico de Oriente, que al cabo de una prolongada vida, elige otro sendero sin ignorar los inconvenientes que conlleva la escasa formación académica de muchos de sus integrantes para estos





fines. Pero no es un camino elegido al azar y da fe de ello los estrenos de **Yemayá y el pescador**, **Tierra y Huellas de sangre**, donde el folklor como sedimento básico se incorpora a un lenguaje más flexible para abrazar una nueva vertiente de creación, a través de la asimilación de otras técnicas danzarias, donde no todos cuentan con idénticas pisadas.

Sobresalen como solistas María Betancourt, Milagros Ramírez y Nelson Pérez. Menos felices las interpretaciones del cazador de Juan Carlos González de quien se requiere más ligereza y dominio de la técnica, así como la joven bailarina Zoila Rizo, que sin desdeñar sus posibilidades, denota que carece de experiencia y vivencias suficientes para asimilar un rol protagónico que exige madurez en la escena y perfección en el movimiento de hombros, cabeza y brazos para caracterizar al pájaro-alma de la Ceiba.

La ejecución del cuerpo de baile resulta lo más logrado desde el punto de vista interpretativo. Mantiene el dinamismo, fuerza expresiva, seguridad y precisión durante toda la obra y pone en evidencia el desigual desenvolvimiento de algunos de los que liderean en los papeles principales.

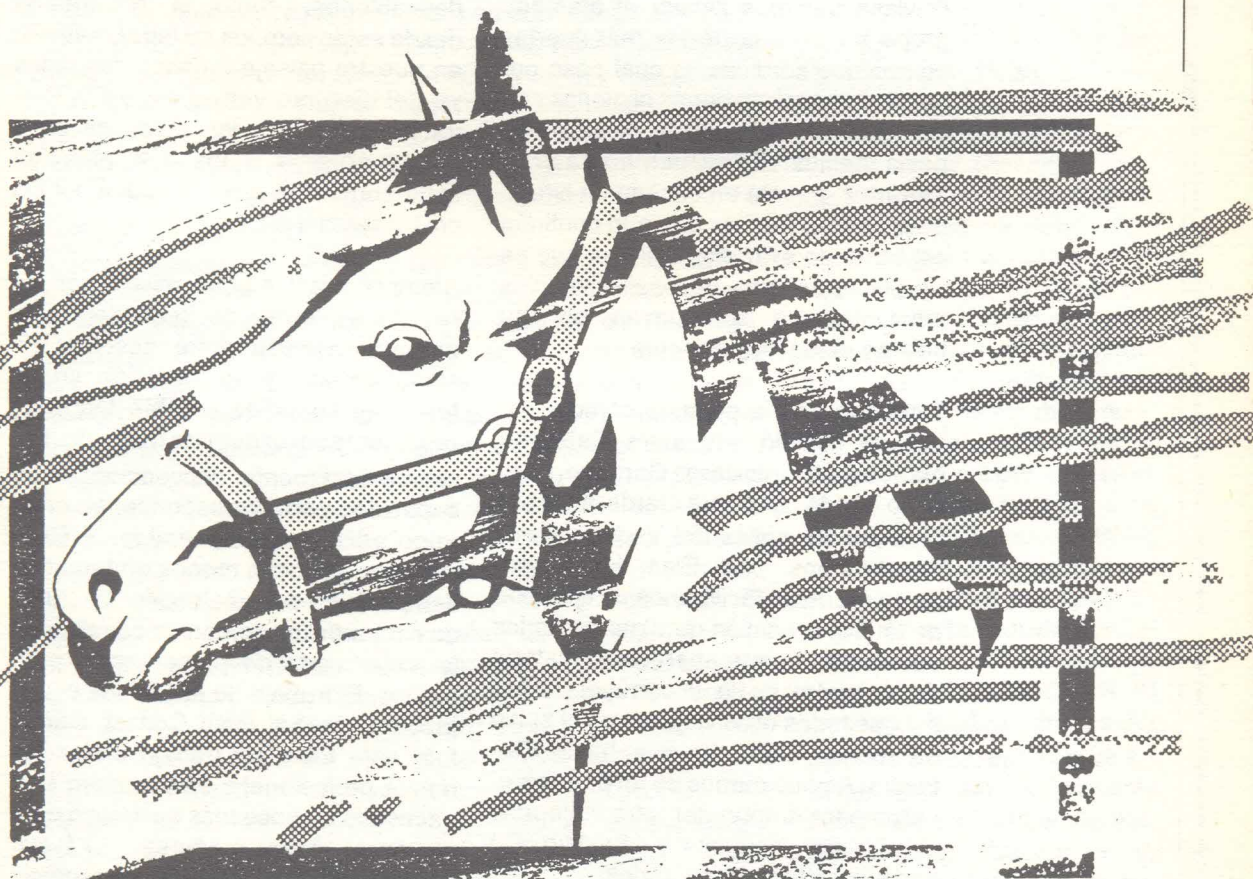
Tentadora la elección del mito y la propuesta temática de la FE, no primitiva y deística, sino como estímulo capaz de inducir a la reflexión respecto a ese poder interno del ser humano.

Digna y respetable la puesta de **Aguaró de Iroko** en que fueron superadas todas las expectativas, y junto al impacto de la coreografía por su fuerza dramática, se yergue la validez del discurso escénico que transcurre en ritmo ascendente.

Ganado está el aplauso. Vale el reto y el riesgo. Y si bien no se trata de algo nuevo bajo el sol, sean alabados los hombres de fe que en la gesta cotidiana son capaces de renovar su obra y engrandecerla.

Helsinki-La Habana: UNA EXPERIENCIA

Eddy Socorro



Caballito Blanco

Ilustración: ULISES RIVERO

Diversas son las motivaciones que me invitan a escribir este trabajo, entre ellas podría destacar la hermosa amistad que nació una vez en 1978 entre Nena Stenius y yo. Amistad que se ha consolidado durante todo este tiempo y siempre bajo el signo del teatro. Otra de las motivaciones sería mi estrecha vinculación a todo el proceso creativo, al proyecto en sí desde su génesis o

quizás el hecho de haber sido uno de los principales responsables de la organización del mismo. Me motiva también y mucho la triste idea de que una experiencia como esta quede en el olvido sin que llegue a ocupar el lugar que le corresponde en la memoria teatral de nuestra nación. Experiencia en la que están involucradas tan-

tas y buenas personas de Helsinki y La Habana y sin cuya acción práctica todo hubiese quedado en el almacén de los sueños de dos viejos amigos.

Sería muy difícil ubicar en la memoria de quién fue la idea de que Nena Stenius dirigiera una puesta en escena para niños en Cuba y con actores cubanos. Lo que sí es indudable que esta idea surge de nuestro encuentro con su teatro en La Habana, en ocasión de la visita que nos hiciera el afamado grupo Viirus, una de las más fuertes compañías nórdicas, la cual pasó por nuestra capital sin penas ni glorias con dos espectáculos, uno de ellos dirigido por la Stenius: **El Sr. Cuchillo y a Srta. Tenedor**, puesta en escena inspirada en el arte surrealista que aún continúa cosechando éxito tras éxito ya que es simplemente, una de esas vivencias artísticas que conmueven por su belleza, audacia y frescura.

Tampoco podría precisar cómo y por qué se decidió que fuera **Caballito blanco** de Onelio Jorge Cardoso. Pero sí no olvido, que una tarde andábamos por las calles del Vedado y nos encontramos con Elsa Hernández quien prometió facilitarnos un ejemplar de la última edición de algunos de los cuentos en la que aparecía la historia de Alejandro, su tía, el carrusel... Y fue así que todos ellos viajaron en el bolso de manos de la Stenius hasta Finlandia. A poco menos de un año regresaron para emprender otro viaje más complicado, riesgoso y atractivo. De ese viaje intentaré contarles.

El principio fue sólo un guión, en español para los actores y en finés para su directora artística. Una especie de orden cronológico de los principales sucesos de la historia, en el que se observaban algunas añadiduras escrupulosamente ubicadas para no lacerar el texto original. Una especie de prólogo y epílogo redondeaban la idea temática, premisas básicas para el trabajo con los actores, trampas seductoras en un camino que tenía que

comenzar a poblarse de imagen y lenguaje teatrales. Una convocatoria abierta a la creatividad, una prueba de fuego para anfitriones y visitantes, acompañada de la reflexión y del análisis, factores imprescindibles en el acto de creación. Así fueron surgiendo, apoderándose paulatinamente del espacio, conceptos y formas contenidos en la breve historia de Onelio, pero que dormían mientras pedían a gritos ser despertados, no descubiertos, como si reclamaran desde estos tiempos un lugar más alto en nuestro paisaje artístico, fatigados ya del discurso verbalista, de la ilustración pueril, de los actos de poca monta artística a los que parecían estar sometidos y condenados por los creadores del patio.

Siempre sentí mucho miedo por los resultados artísticos que dejara la primera estancia entre nosotros de Nena Stenius y su incursión en un texto tan conocido y sobre todo, tan representado en nuestro teatro. Nunca estuve totalmente convencido de la capacidad para corresponder en el terreno artístico del ensemble de Guanabacoa y mucho menos en tan poco tiempo físico de trabajo, pero los frutos de esta artística comunión constituyen la mejor carta de presentación para ambos. El trabajo de la Stenius con el proyecto teatral Raúl Gómez García fue, ante todo, un trabajo eminentemente profesional y sólo hubiera sido necesario un poco más de tiempo para alcanzar mayor madurez. El factor tiempo obligó a violentar el proceso creativo, a cerrar los ojos ante algunos aspectos que lastran el buen acabado que exige un espectáculo de esa índole. Hendiduras que no pasaron inadvertidas para la experimentada directora, sólo que se vio obligada a dejarlas pendiente para el momento en que retorne a nuestro país con el propósito de volver a echar a galopar su caballito blanco.

Algo que llama poderosamente la atención es la utilización del espacio

que deslumbra a la directora desde que lo visitara por primera vez hace algunos años. Ella y su más cercano y productivo colaborador artístico, el actor Luis Martínez, concibieron un marco escénico dinámico y rico en teatralidad, supieron insuflar nuevas dimensiones a un escenario con limitaciones. Un tanto ocurre con el vestuario, resultado de las necesidades que exigió cada escena y cada personaje en su cotidiano manoseo. Sugestivo, a veces simbólico, siempre práctico y sencillo y de un impecable acabado en el que intervinieron casi todos los implicados en el montaje. La Stenius había arribado a La Habana con varios kilos de exceso de equipaje, pues, entre el mismo se encontraban todos y cada uno de los posibles elementos a usar durante su trabajo en Guanabacoa. No piense el lector que se trata de una extranjera rica. El lector sensato sabe que muy pocas gentes del mundo del teatro para niños puede llegar a hacerse rica. Nena recibió el apoyo financiero de su país, también sacrificó una parte de sus ahorros personales y es quizás por eso que tanto los viejos como los nuevos amigos que tiene en Cuba se sienten honrados cuando pueden brindarle una taza de humeante café y algo más si apareciere.

Durante los muchos años de trabajo en el seno de una organización internacional, casi siempre me ha alimentado el ánimo de acometer proyectos importantes con aquellas agrupaciones teatrales que, por diferentes circunstancias, han tenido pocas posibilidades de acercamiento a otras experiencias teatrales. Por ello me satisfizo la idea de que Nena Stenius trabajara con el proyecto Raúl Gómez García. A este interés se une el bien conocido prestigio de la compañía, en tanto a su funcionamiento profesional.

Si el intenso proceso de trabajo resultó muy positivo para casi todos los implicados en él, los resultados finales también alcanzaron dicha dimensión pero siempre con algunos lamentables y

necesarios PEROS. Es indudable que el Raúl Gómez García necesita una buena dosis de sangre fresca, capaz de ubicarse de inmediato a la altura de Katuska Núñez, María Elena Tomás, Daymarelis Méndez, Luis Martínez y José A. Sarol (actor invitado). Entre ellos se destaca notablemente la labor de Katuska Núñez en el rol del Caballito. Una actriz hasta ahora un tanto gris y a la que felizmente le llegó el momento de demostrar que es necesario contar con ella cuando de buen teatro se trate. Su Caballito es realmente hermoso y como imagen teatral goza de una belleza casi perfecta, capaz de pulsar las disímiles cuerdas que estructuran su psicología. PERO su alto desempeño actoral se ve empañado en momentos por problemas de voz que la actriz bien podría entrar a resolver de inmediato.

El niño Alejandro, creado por José A. Sarol, quien egresara recientemente del I.S.A. constituye el primer desempeño actoral del mismo en un teatro dirigido al público infantil. Con mucho temor se lanzó al trabajo el joven actor percatándose poco a poco que el trabajo con su Alejandro era una acto creativo, pleno de complejidades como en el "otro teatro". El Alejandro de Sarol es conmovedor y se aleja mucho de los prototipos de niños que pululan en nuestros escenarios. Sin dudas, un excelente ejemplo de interpretación del niño en la escena.

María Elena Tomás, Daymarelis Méndez y Luis Martínez incursionan en diferentes personajes y a veces se incorporan al hecho escenográfico, siempre con esa capacidad de entrega que caracteriza a los buenos actores. Ellos realzan y complementan la puesta.

Sólo esperamos por Nena. Ha prometido volver y así será. Sé que retomará su trabajo y que volverán los días de intenso quehacer en pro del mejor teatro para nuestros niños.

CINCO PREGUNTAS a la deriva

Freddy Artilles

1.- ¿QUE ES CARGO 92?

Cargo, en francés, significa "barco mercante", pero la misión de El Melquiades, un buque que zarpó de Nante el pasado mes de marzo de 1992, no consiste precisamente en comerciar, sino en esparcir por el mapa de Latinoamérica, desde la norteña Monterrey a la sureña Buenos Aires y con escalas finales en Portugal y España, el arte depurado de cuatro compañías francesas.

El proyecto **Cargo 92**, concebido a partir del quinto centenario del encuentro entre las dos culturas y patrocinado por los ministerios de Relaciones Exteriores y de Cultura y Comunicación de Francia, la ciudad de Nantes, organismos culturales latinoamericanos y otras empresas asociadas, contempla, en un período de navegación de siete meses, la presentación en 35 ciudades de 15 países del conjunto musical Mano Negra, el elenco danzario DCA/Decouflé, el grupo teatral Royal de Luxe y la compañía -¿de danza, de teatro, de teatro negro, de teatro de muñecos?- de Philippe Genty.

2.- ¿QUIEN ES PHILIPPE GENTY?

En la actualidad resulta algo difícil definir la profesión de Philippe Genty. Podría decirse que es un exitoso director de escena, un calificado profesor del Instituto Internacional de la Mario-

neta de Charleville-Mezières, un talentoso diseñador teatral o también un próspero empresario que en 1968 fundó la compañía que lleva su nombre y que desde entonces recorre el mundo. Sin embargo, Philippe Genty es, ante todo, un titiritero.

Habiendo sido en sus inicios un artista de la plástica, su brillante carrera comenzó realmente en 1961, cuando, con un automóvil y un par de títeres inició una gira como solista por cuatro continentes. Más tarde su universo teatral se amplió y comenzó a integrar al trabajo con los muñecos otros elementos escénicos que confluyeron al fin en un tipo muy especial de espectáculo que los teatristas no aceptan como teatro porque incluye la danza y los bailarines no aceptan como danza porque admite actores y hasta títeres, pero que el propio Genty define como "teatro de imágenes".

La compañía cuenta hoy con 23 miembros, de los cuales sólo tres son hijos: el propio Genty como director, su esposa Mary Underwood como coreógrafa, y una administradora. El resto del elenco se contrata de acuerdo con las necesidades de cada espectáculo, y mientras una parte de la compañía gira por el mundo a lo largo de unos tres años, la otra permanece en su sede parisina ensayando una nueva producción.

Es por eso que Genty casi nunca par-



fotos: HECTOR MOLINA

ticipa en las giras. Sólo aparece de vez en cuando para el estreno de algún espectáculo en uno que otro país, lo cual deriva en el curioso hecho de que, si bien fuera de Francia pocos han visto a este hombre de algo más de cincuenta años y rostro amable, según dicen, es en el extranjero, más que en su propia patria, donde mayor resonancia tiene su nombre.

Entre los éxitos del conjunto pueden citarse **Rond comme un cube** (1980), **Sigmund Follies** (1983) y, sobre todo, **Désir parade** (1985), un espectáculo que adquirió su forma definitiva tras una preparación de siete años. Y ahora llega a La Habana, por primera vez, la compañía de Philippe Genty con su más reciente creación: **Dérives**.

3.- ¿QUE ES DERIVES?

Dérives, derivas, a la deriva, al garrote o como quiera que pueda traducirse, es la escenificación de un viaje; pero un viaje en el que, según su autor, lo importante no es el destino final, sino el movimiento.

Cuando las luces de la sala se apagan y la música nos indica que el espectáculo va a comenzar, sobre el piso del escenario y en total oscuridad vemos pasar, raudo, un tren de juguete con todas sus ventanillas iluminadas. Luego la luz nos revela la figura de un hombre con sombrero y sobretodo grises y una maleta a su lado, que espera. Mas, al momento, nos damos cuenta de que no es un hombre, sino un títere, que ahora es sustituido por un actor.

Durante la espera del tren que no llega, este hombre se multiplica en hombrucitos de varios tamaños, en varios maniqués de su talla y en otros dos hombres reales; y se establece un juego entre el ser inicial y todas sus identidades. En ocasiones, los rostros desaparecen dentro del sobretodo para reaparecer después, y maniqués y hombres se deslizan como en patines sobre la escena hasta que llega el momento en que no se sabe quién es el hombre y cuál el maniquí.

Más tarde vemos una figura grande, cubierta con una brillante capa de mago medieval, comiendo y bebiendo sobre una mesa que representa una gran ciudad. En un momento dado, la figura se despoja de la capa y vemos a una colosal mujer desnuda con cabeza y brazos normales, pero con el resto del cuerpo gigantesco. La mesa se invierte ahora para convertirse en un paisaje campestre. Llegan unos peces rojos nadando en el espacio, juegan con la mujer y al final la pican, o la fecundan, en su sexo, del cual sale una enorme tela roja, como sangre, que al instante cubre el escenario y se mueve de atrás hacia adelante, como un mar impetuoso que todo lo cubre.

De repente, en un instante, la tela roja desaparece por un agujero de otra tela azul que aparece fija cerca del proscenio y que nos da la idea de un pantano. Allí, los dedos de los actores se mueven como organismos unicelulares recién surgidos en la nada primera. Pronto aparecen manos que forman figuras de animales y finalmente rostros. La cara del hombre del andén y sus miembros aparecen por entre los agujeros de la tela-pantano, pero curiosamente separados. Surge otro hombre igual y se inicia un diálogo de sonidos inarticulados. Al fin sale un hombre completo de la nada con sobretodo y sombrero grises. El hombre mira entre sus piernas y del piso brota como una gigantesca ameba formada por brazos y piernas de la que surge, a su vez, un hombre desnudo.

Este hombre se cubre con saco, pantalón, zapatos blancos y un sombrero negro, y junto a una mujer vestida igual, danza por el escenario, cada uno halando una cinta que, al seguir sus movimientos, va cuadrículando el espacio y llenándolo de extrañas figuras geométricas.

Luego, otra mujer con un vestido blanco de amplia falda ejecuta una danza moviendo con gracia una larga tela amarilla que recuerda una concha, bivalva o una flor bipétala. Otra gran

tela transparente la cubre por momentos y también a su pareja. Sus figuras pueden verse entonces filtradas por la luz y sumidas en la tela. En un momento dado, este hombre y esta mujer se detienen y los demás actores los "manipulan" como si fueran muñecos y los acercan uno al otro en una escena amorosa.

Al final del viaje -o quizás volviendo al principio, pues es posible que la aventura sólo haya tenido lugar en la mente del presunto viajero- aparece el hombre del sobretodo y el sombrero en el mismo andén. De nuevo se multiplica; ahora cada vez en figuras más pequeñas, hasta que desaparece su última identidad.

Por último se coloca junto a su maleta en posición de espera. Se escucha el sonido del tren, se disuelve la luz... y se oye la atronadora ovación de un público que no ha podido desviar la vista del escenario un instante, que no ha hecho un solo comentario en más de una hora de representación, que ha sido impulsado a la fantasía, a la ilusión, a la magia, a la sorpresa; sin pausa y sin descanso... a la deriva.

4.- ¿COMO SE CONCIBIO DERIVES?

Dérives se concibió siguiendo paso a paso el proceso creador de Philippe Genty, que consta de un prólogo y cuatro etapas.

Lo primero es un texto que escribe el propio director partiendo de imágenes, de recuerdos de su infancia, y que le sirve para tener una idea del futuro espectáculo y discutirlo con los productores. Luego selecciona a los actores entre sus conocidos o hace audiciones. Al final les imparte un curso de danza, manipulación, fabricación, escultura, trabajo de grupo y trabajo individual. Sabiendo ya quiénes harán el espectáculo, vuelve a reelaborar el libreto y un tiempo después comienza los ensayos.

La primera etapa consiste en dividir el texto en segmentos y hacer improvisaciones muy libres, **con y contra** el tema. Desde aquí Genty va introduciendo elementos de muñecos, tejidos y accesorios, pero aún nada es definitivo.

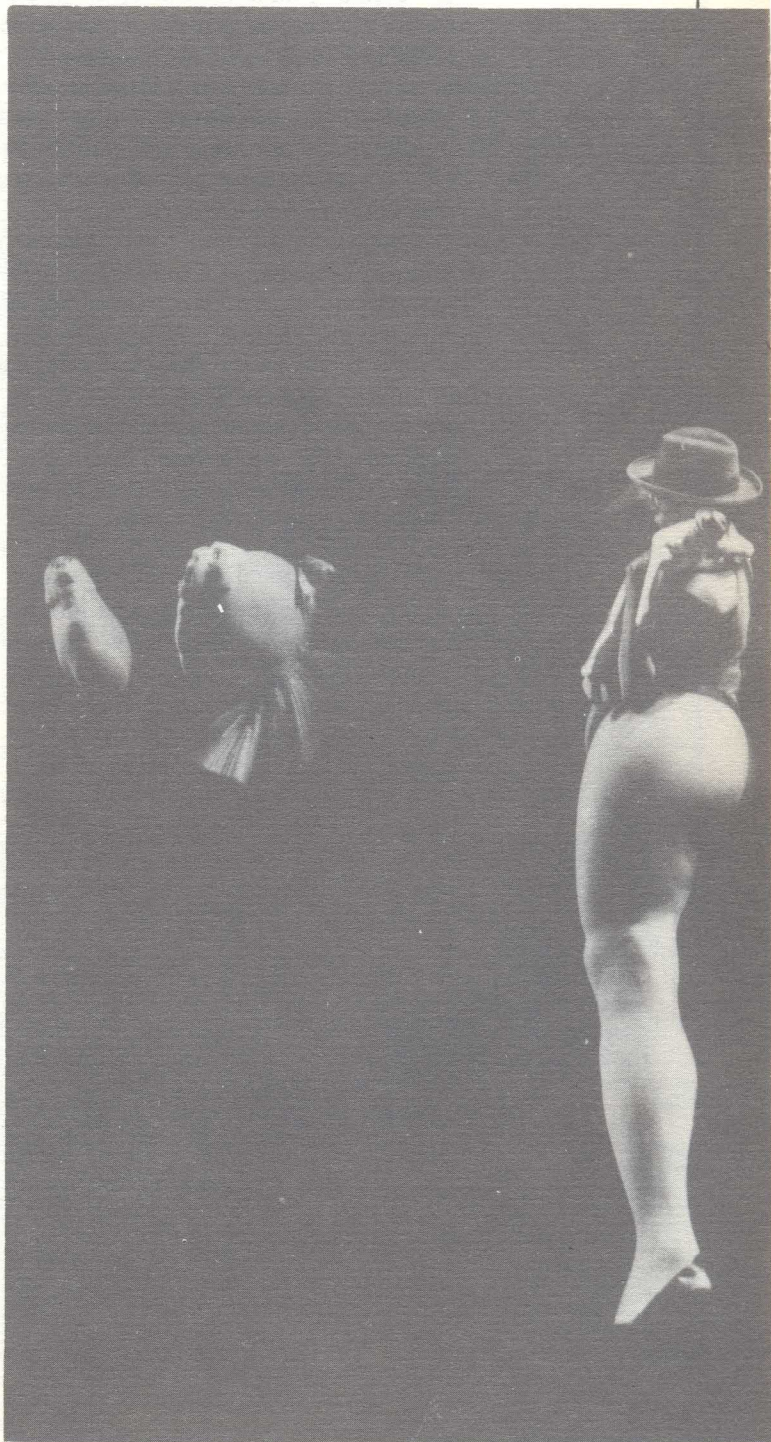
En la segunda fase los ensayos se graban en video y el director va seleccionando lo mejor. A veces modifica la escritura y hasta el tema. Las improvisaciones empiezan a ser dirigidas. Tanto él como los actores proponen melodías de su agrado, quizás también recuerdos de la infancia, y en ellas se basa el compositor para elaborar la banda sonora.

La tercera etapa va concretando ya la futura producción, por lo que las improvisaciones se reducen a un mínimo. Se construyen los muñecos y se elaboran los trajes y accesorios, se monta la coreografía y el compositor comienza a trabajar en la música partiendo de los videos. El espectáculo así esbozado se presenta a un grupo reducido de amigos, especialistas y productores o se dan funciones en provincias antes de pasar a la etapa final, que es la del montaje definitivo y el estreno propiamente dicho.

Dérives se produjo así, a lo largo de 16 meses de ensayos y a un costo de 20 millones de francos. Cuando llegó a La Habana ya había tenido 380 representaciones y se calcula que llegue a las 500. Todo el peso de la representación recae sobre cinco actores: Pascale Blaison, Christian Carrignon, Katy Deville, Gabriel Guimard y Eric de Sarria. Tres hombres y dos mujeres. La coreografía es de Mary Underwood y la música de René Aubry.

El secreto del éxito de un espectáculo integrador como este consiste en que fluya sin pausas ni baches, como un mecanismo de relojería, y que cada uno de los componentes de la puesta se integre, sin sobresalir más que los otros, al montaje. Y eso es precisamente lo que consigue **Dérives**, clasi-

ficado por su autor como "teatro de imágenes", pero que también pudiera catalogarse como "teatro de objetos" o "teatro de figuras", porque figuras son los maniqués, los muñecos, la mujer gigantesca, la representación de la ciudad y el campo sobre la mesa, la



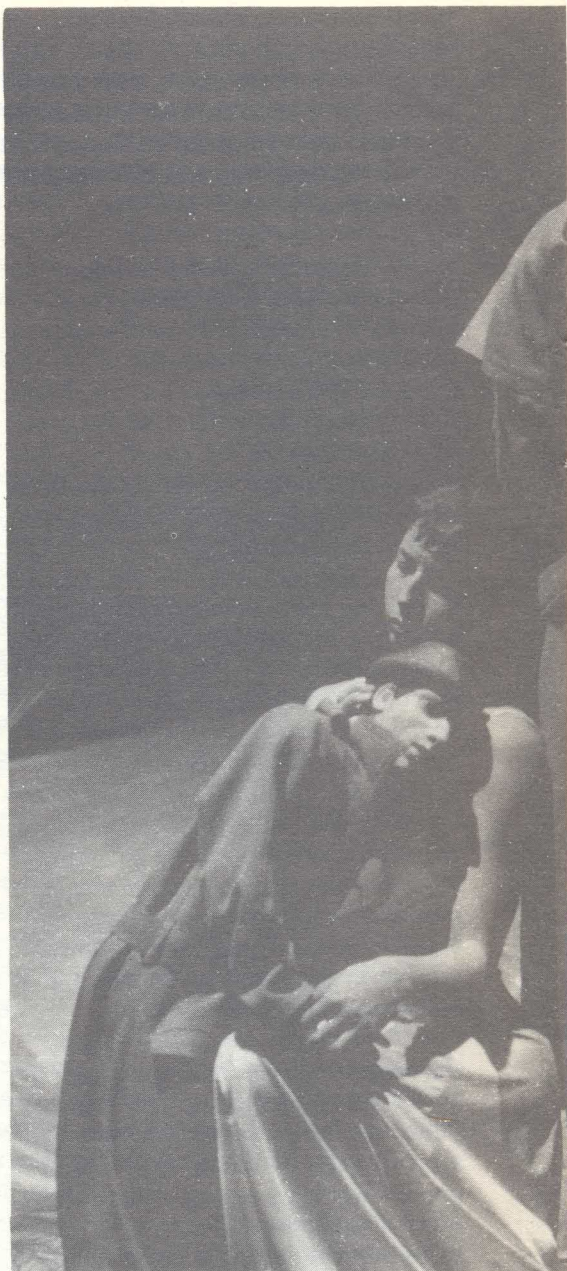
ameba enorme, la cuadriculación del espacio con las cintas.

"Teatro de figuras" es un término que ha tenido que inventarse en el presente siglo al salir el teatro de títeres o de muñecos de su límite tradicional en el retablo y lanzarse a un espacio mayor para lograr más cercanía con el público e incorporar otros elementos teatrales. En **Dérives** hay mucho de títerismo. Los hombrecitos que son manipulados por los actores sobre el piso y a la vista del público mediante una empuñadura en el cuello, responden, hasta cierto punto, a la técnica del **Bunraku** japonés. La mujer gigante y los maniqués son **body-puppets** o "títeres de cuerpo" dentro de los cuales se introduce el actor. Y si se entiende por títere todo objeto movido en función dramática, prácticamente todo es títeres en **Dérives**. En un momento dado, hasta los actores son "movidos".

Otra variante del teatro de muñecos o de figuras, "el teatro negro", se integra también con fuerza a la representación. En este tipo de teatro los objetos parecen moverse en el aire al ser manipulados tras una cortina de luz, en lo oscuro, por un actor totalmente cubierto de negro. Sucede así con los hombrecitos y la maleta que "vuelan", con los peces que "nadan", en el espacio, con la propia mujer que "flota".

También podría decirse que en **Dérives**, un espectáculo sin palabras, casi todo es pantomima. Y si analizamos la importancia de la banda sonora -tanto la música como los sonidos- y del movimiento coreográfico -tanto de los intérpretes humanos como de los muñecos y maniqués deslizantes-, quizás pudiéramos concluir que en **Dérives** casi todo es danza.

Entonces, ¿de qué se trata? Por fortuna, en estos tiempos en que los géneros y las disciplinas artísticas se



mezclan con absoluta libertad, nadie está obligado a clasificar nada. Así, **Dérives** puede considerarse sin reservas como un espectáculo que integra diversas artes escénicas mediante el hilo conductor de la música, para configurar un universo artístico de alta calidad expresiva y absoluta perfección formal que le permite alcanzar una amplia gama de significados.

5.- ¿QUE NOS DICE DERIVES?



Si difícil resulta intentar una clasificación exacta de este espectáculo, más difícil sería tratar de encontrarle un significado único o un mensaje preciso, porque **Dérives** no se dirige al intelecto ni a la conciencia, sino al universo sensorial y subconsciente del espectador. No se trata, sin embargo, de la representación de un mundo oscuro, hostil y sin salida, sino más bien de una posibilidad de escape ofrecida de buena gana, con gracia, con belleza y hasta con humor, hacia otro

mundo fantástico, lleno de color y movimiento, "donde la realidad no tiene curso", pero que no aplasta, sino que retribuye.

"¡Olvide su mundo!", nos dice Genty al invitarnos a seguirlo, "déjese mecer por la materia y la luz". Y vemos, sí, bastante de la soledad del hombre en una gran ciudad, de su dificultad para orientarse, de sus pasos en falso, de la búsqueda de su identidad. Genty crea para el convulso mundo actual de finales de siglo, lleno de asechanzas, y lo hace sumergido en la realidad en que vive. Mas cualquiera que sea su entorno, el hombre necesita alguna vez escapar, librarse por un tiempo de lo cotidiano, de la vida a ras de tierra, del conflicto de subsistir, y resulta válido que pueda hacerlo acompañando a Genty y a sus artistas en este viaje grato, bello, artístico y, sobre todo, humanista; porque si bien puede asomar en **Dérives** la confusión, la ambigüedad y la incertidumbre ante los diversos caminos, también está presente la reafirmación de la vida, el amor a la existencia. Es por eso que **Dérives** no va tan a la deriva como su autor nos invita a creer. Aunque el viaje que nos propone no tiene fin, sabemos que en el trayecto nos sostiene la esperanza.

Después de **Dérives**, Philippe Genty ha declarado su intención de salirse del teatro de muñecos porque existe la tendencia a considerarlo sólo como un teatro para niños. En el espectáculo que prepara actualmente, **No me olvides**, ya los muñecos están ausentes. Sin cuestionar la decisión de un artista, sólo nos queda aventurar una pregunta y un deseo. La pregunta: ¿Va este ilusionista de la escena a negar sus orígenes y lo que casi constituye la piedra miliar de su arte único? Y el deseo: Que no lo haga, que vuelva. Que vuelva a la nobleza de una expresión artística que se esconde en la raíz de los siglos y que hoy, en un mundo de computadoras y misiles, aún puede ayudarnos a descubrir, como en **Dérives**, nuestro verdadero rostro humano.

INVENTARIO TEATRAL

La obertura de Josafat.

Autor: Jorge Luis Torres

Obra en diez cuadros.

Duración aproximada: Una hora y treinta minutos.

Personajes: Tres masculinos y uno femenino.

Josafat, joven paisajista, virtuoso del pincel y minucioso explorador de la imagen, domiciliado en una pobre aldea de la montaña, es admirado por todos los inquilinos del caserío, quienes exaltan la magia que se vislumbra en su obra. Eduvigis, madre de Josafat, atormentada por los milagros de su hijo, trata de alertarlo sobre ciertos rumores que a sus oídos llegaron: "...en Palacio el desquiciado Rey Wenceslao quiere colocar tus afortunadas imágenes para engatusar y seducir con sus colores a los poderosos hidalgos de la corte." Josafat se enorgullece y hace crecer el dolor de su madre; quien tristemente se queja ante el incontrolable orgullo del muchacho. Ella empieza a comprender que sus esfuerzos maternos se debilitan al intentar igualarlos con la ambición del joven. Josafat decide correr suerte en Palacio, su excelencia pictórica será trocada por oro; Malaquías, el consejero del Rey, lo interroga y ante la presencia de la madre surgen los amargos recuerdos, los antepasados que Josafat prefiere borrar para conquistar el poder con sus quiméricos dones. Ya en Palacio, todo se vuelve gris; el Rey Wenceslao oprime al artista convirtiéndolo en decorador, en esclavo del reino, en ilustrador insignificante. Un fantasma, portador del mensaje de los ancestros, visita al joven. A partir de entonces, los acontecimientos cobran otro sentido.

La piedra de Elliot.

Autor: Elaine Centeno.

Obra en un acto y nueve escenas.

Duración aproximada: Una hora y quince minutos.

Personajes: Cinco masculinos y tres femeninos.

En el plano tierra se desencadena una tempestad; la luna llena, acompañada por la serpiente marina es la premonición de que algo anda mal. Kokorikamo (diablo feo, espíritu y bisabuelo de Elliot) y el enano (mensajero de Oshún ante los hombres) luchan por descifrar el misterio de esta noche y su presencia en la tierra.

Yemayá Olokún emerge para devolver una piedra de río que se ha cruzado con las piedras de mar. Simón contempla horrorizado esta imagen y queda trastornado. Elliot encuentra esa piedra y la lleva consigo. Kokorikamo revela a su bisnieto los poderes de la piedra y le orienta ponerla en una vasija con agua dulce y agua salada, para así conocer el amor, su olor y su sabor. Elliot duda, pero accede al hechizo. Hace reclamos a la piedra y nace Oshún, diosa de la lujuria y el lujo, capaz de concederle lo que desee a cambio de lealtad y reciprocidad.

Mientras tanto, Simón enloquecido continua queriendo saber lo que vio en el mar aquel día y El Enano trata de borrar el vínculo entre su patrona y Elliot. Oshún es presa de la ira, pues Elliot ha violado el acuerdo al flirtear con una aparición real

Finalmente, Simón se reconoce en su búsqueda y Elliot pierde el acceso al mundo extrasensorial.

ARGENTINA) ESPACIO
CATALUNYA-ESPANYA) ENTREACTE
COLOMBIA) ACTUEMOS
CUBA) CONJUNTO
TABLAS
CHILE) APUNTES DE TEATRO
ESPAÑA) ADE
EL PUBLICO
PRIMER ACTO
ESTADOS UNIDOS) DIOGENES
GESTOS
LATIN AMERICAN THEATER REVIEW
MEXICO) MASCARA
REPERTORIO
TRAMOYA

ESPACIO
EDITORIAL
DEL TEATRO
IBEROAMERICANO



TABLILLAS

IRRUMPE



IRRUMPE

No cabe duda que uno de los grupos teatrales cubanos más prestigiosos actualmente es Irrumpe, quien próximamente celebrará el X Aniversario de su fundación. Manido de éxito sobre la escena, se propone estrenar para conmemorar la ocasión la obra **Perla Marina**, del dramaturgo Abilio Estévez.

También recurrirá a la memoria de su pródiga trayectoria, retomando las obras **Un sueño feliz** y **Dos viejos pánicos**, las que le atribuyeron, entre otras, un lugar destacado en el quehacer teatral contemporáneo.

El Centro de Documentación del Teatro Nacional de Cuba, informa sobre valiosos títulos que integran su colección:

- **El Arte Secreto del Actor**. (Diccionario de Antropología Teatral), de Eugenio Barba.
- **Teoría y Praxis del Teatro en México**, de Sergio Jiménez y Edgar Ceballos.
- **Buenaventura: dramaturgia de la creación colectiva**, de Beatriz J. Rizk.
- **Teatro Hispanoamericano contemporáneo**, de Rosalinda Piroles.
- **La dirección teatral**, de Harold Clurman.

Teatro El Público, bajo la dirección general y artística de Carlos Díaz, prepara el estreno mundial de **Niñita querida**, obra de Virgilio Piñera, que subirá a las tablas del Teatro Nacional de Cuba en el mes de enero de 1993. Por otra parte el colectivo de actores hace un estudio sobre la poesía de Piñera, fundamentalmente el texto **Discurso a mi cuerpo**.

El Conjunto Folklórico Nacional de Cuba realizó recientemente la octava edición del Laboratorio de Folklor de verano, evento que contó con la asistencia de 98 participantes de más de quince países.

Congratulados con el éxito de su anterior evento, prepara la novena edición de FolkCuba '93 para la temporada de invierno, en el mes de enero y la de verano en el de julio.

La Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC), culminó la celebración de un Seminario para dramaturgos como parte de su octavo Taller. En esta ocasión recayó la responsabilidad de impartir el curso al

destacado dramaturgo español José Sanchis Sinisterra.

Con motivo de la celebración de los treinta años de vida artística de uno de los colectivos más prestigiosos del teatro para niños, el grupo Papalote de Matanzas; se prepara una Jornada de Teatro (septiembre 3 a octubre 4), además del estreno de **Disfraces**, de René Fernández Santana, su director general y experimentado dramaturgo.

El grupo ha participado en todos los Festivales Nacionales de Teatro para Niños, y es poseedor del Gran Premio Modesto Centeno. En la escena internacional han participado en importantes festivales de teatro de muñecos, como el Internacional de Títeres en Bielsko-Biala en Polonia y el Puppet Art en Yugoslavia, el Olín Yolistí en México y en el más importante de este arte en Charleville - Mezières en Francia, en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, España. Y además en varias ciudades de Suecia.

Al evento de gran importancia para el mundo de las tablas asistieron ocho talleristas latinoamericanos y dieciséis cubanos.



EITALC



tablas

Desde cualquier parte del mundo reciba nuestra revista. El pago puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible. América del Norte: 22.00 USD. América del Sur: 20.00 USD. Otros países: 24.00 USD.

From any corner of the world you may receive our magazine. Payment can be made any kind of convertible currency. North America: 22.00 USD. South America: 20.00 USD. Other countries: 24.00 USD

Please, mail your subscription request to:
Envíe su solicitud de suscripción a:
Ediciones Cubanas Obispo 527 esq. Bernaza .
Apartado Postal 605 . Habana 10100
or to:
o a la siguiente dirección:
Revista Tablas, San Ignacio 166 e/ Obispo y
Obrapia, Habana 10100



Ediciones Cubanas

G. SANTANA.



VII FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE CADIZ - EXPO'92 - V CENTENARIO

España - Septiembre-Octubre • 1992



EXPO'92



MINISTERIO DE CULTURA

JUNTA DE ANDALUCÍA



Comunidad Autónoma de Andalucía
Departamento de Cultura



AONCE

IBERIA