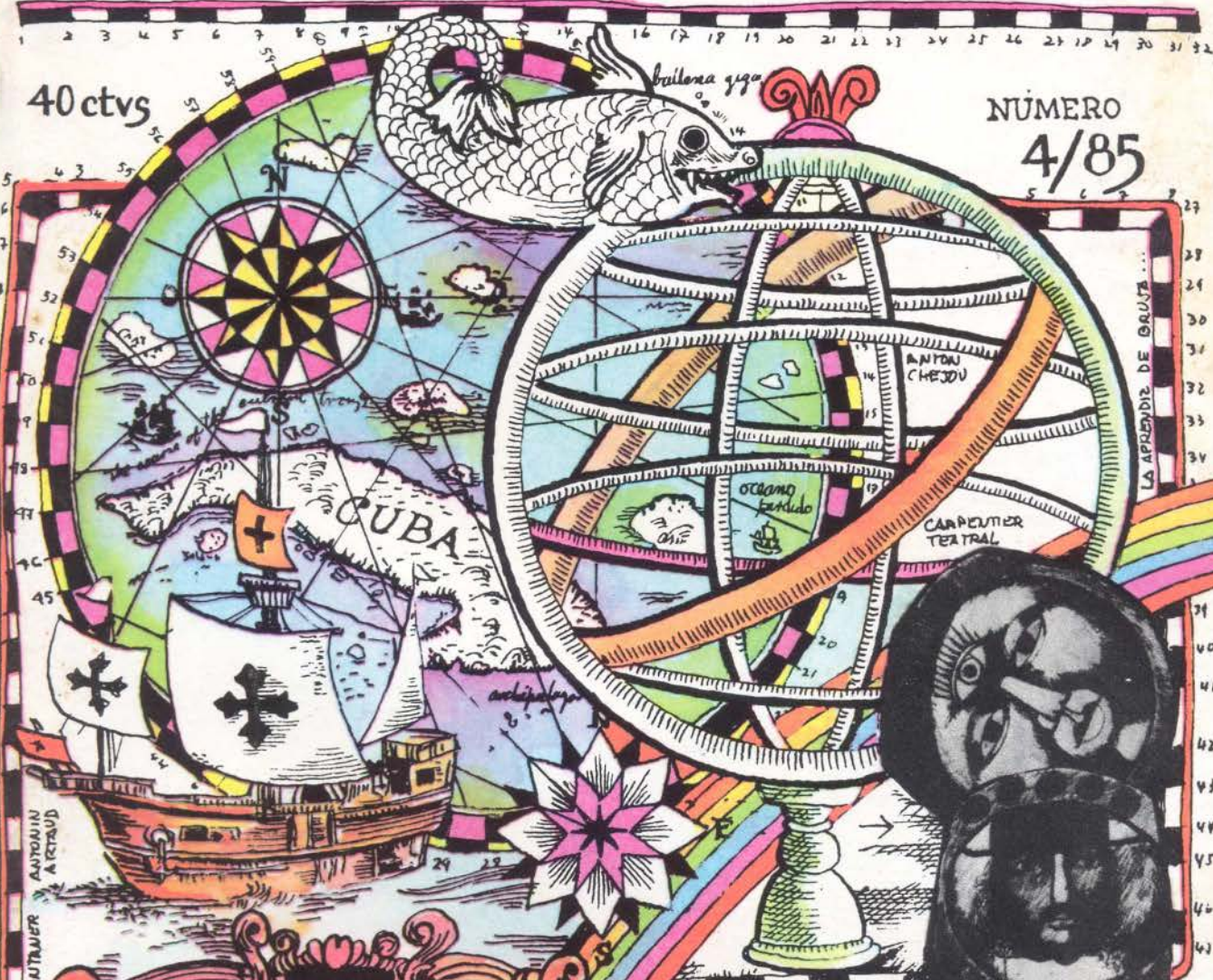


taboias

40 ctvs

NÚMERO
4/85

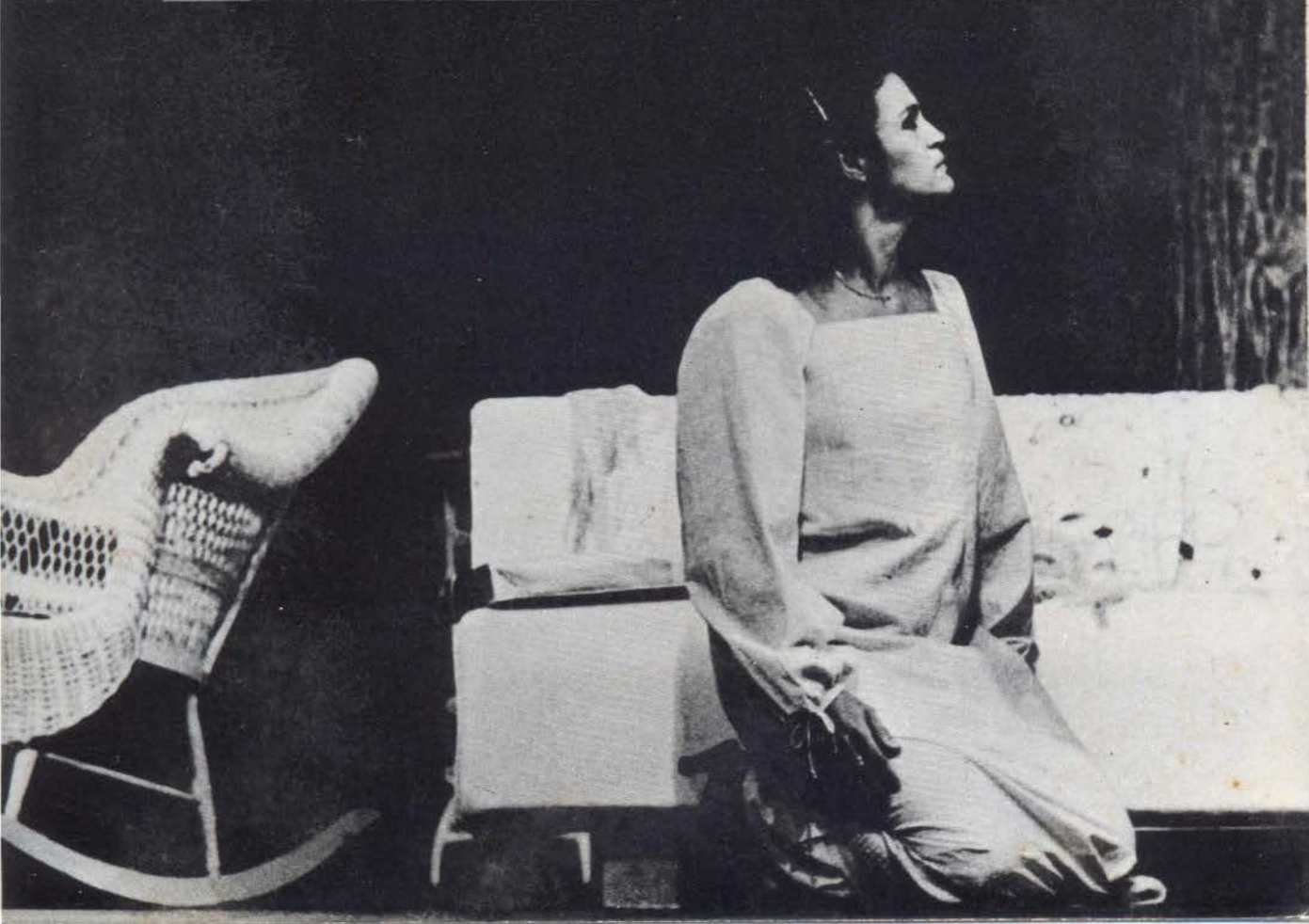


CARPENTIER TEATRAL

TEXTO DE
La aprendiz de bruja

CRÍTICAS DE LA TEMPORADA





tablas

CARPENTIER: CRONISTA TEATRAL/ Wilfredo Cancio Isla/ CRONICAS/ Alejo Carpentier/ REFLEXION Y DENUNCIA EN JOSE ANTONIO RAMOS/ Nicolás Dorr/ REIVINDICACION DE IDENTIDAD/ Graziella Pogolotti/ LIBRETO No. 9: LA APRENDIZ DE BRUJA/ Alejo Carpentier/ EL TEXTO TEATRAL: LA BOCA MUDA/ Jan Kott/CRONICA DE BARCELONA/ Rine Leal/ EN EL TEATRO CUBANO PASA ALGO/ Alfonso Sastre/ GUANTANAMO EN EL CARIBE/ Enrique Pérez Díaz/ MAESTRA VIDA/ Frank Padrón Nodarse/ MONICA/ Liliam Vázquez/ ESCAMBRAY: SU VISION DE BENJAMIN/ Vivian Martínez Tabares/ FICHERO TEATRAL/ LIBROS: REDOBLANTE CUENTA QUE TE CUENTA/ Inés Ma. Martiatu/ NUEVA PROMOCION DE TEATRISTAS/ Armando Correa/ CONFRONTACION Y CRITICA/ Vivian Martínez Tabares

A theatrical Carpentier

Chronicles, studies and analyses on a virtually unknown angle of the great novelist: his relation with the performing arts. We also include his text, **The sorceress apprentice.**

Review

On several contemporary plays (*Mónica, Maestra Vida, La familia de Benjamín García*), recently represented by different theater groups.

Meditation and denunciation in José Antonio Ramos

Playwright Nicolás Dorr looks into the work of the author of *Tembladera* and *La recurva*, a relevant figure from our first republican generation.

Revista *Tablas* No. 4 octubre-diciembre de 1985. Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet. Editor: Juan Carlos Martínez. Diseño y realización: Enrique Martínez. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Revista *Tablas*, calle 4 No. 251 e/ 11 y 13, Vedado. Impresa en los talleres de la imprenta Urselia Díaz Báez. Precio oficial en Cuba: 40 centavos.

Portada: Diseño de Enrique Martínez. Reverso de portada: *Mónica*, foto de Mario Díaz. Contraportada: Serigrafía de Manuel Mendive. Reverso de contraportada: Elvira Enríquez, actriz del Teatro Político Bertolt Brecht.

Carpentier teatral

Crónicas, estudios y análisis de una faceta casi desconocida del gran novelista: su relación con las artes escénicas. Damos a conocer además su texto *La aprendiz de bruja.*

Crítica

Acerca de varias piezas contemporáneas (*Mónica, Maestra vida, La familia de Benjamín García*) representadas recientemente por los colectivos teatrales.

Reflexión y denuncia en José Antonio Ramos

El dramaturgo Nicolás Dorr analiza la obra del autor de *Tembladera* y *La recurva*, relevante figura de nuestra primera generación republicana.

No es forzado ni gratuito que este conjunto de textos nos presente a Carpentier teatral: el cronista informado, sensible y abierto al fenómeno de la renovación en las artes escénicas y al autor dramático ocasional, que incursionó en la creación de libretos radiofónicos, obras para ballet y teatro dramático, con lo cual *Tablas* aspira a ofrecer una de las facetas más poco conocidas de la obra múltiple del gran novelista. En el momento en que estos manuscritos van a la imprenta Berta Martínez trabaja, con el elenco de Teatro Estudio, en la puesta en escena del libreto que aquí presentamos, con lo que su publicación encontraría la resonancia definitiva sobre la escena. *La aprendiz de bruja* resultará así una pieza necesaria no sólo para los estudiosos de la obra carpenteriana, sino para el público conocedor de su extensa creación. La pieza entronca con la concepción de lo real maravilloso, con signos y claves presentes y es el reconocimiento de nuestra publicación a la figura de Alejo Carpentier.

CARPENTIER: CRONISTA TEATRAL

Wilfredo Cancio Isla

Acostumbrados al disfrute de la obra narrativa de Alejo Carpentier, quizás nos inquiete un tanto el calificativo de vigoroso hombre de teatro para nuestro novelista mayor. Pero nada más justo: la hazaña intelectual del autor de *El siglo de las luces* está marcada también por una íntima relación con el arte teatral, que se demuestra en un amplísimo espectro de faenas y sugerencias, desde la teatralidad palpitante en muchas de sus novelas y cuentos (cito *El acoso*, *La consagración de la primavera*, *El derecho de asilo*, *El arpa y la sombra*) hasta el vasto ejercicio crítico que signó su trayectoria, sin desestimar las reiteradas evocaciones de autores dramáticos, obras, espectáculos, actores y escenarios en la casi totalidad de sus textos literarios ni su considerable producción de poemas coreográficos y otros libretos para la escena.

Pero específicamente me ocupan ahora sus opiniones sobre el teatro y su crítica, dispersas ambas en numerosas publicaciones periódicas desde la década del veinte y lamentablemente poco frecuentadas por los estudiosos de la obra del destacado intelectual cubano. Y pienso que no se llegará a establecer una dimensión totalizadora de su ruta creativa mientras no se vuelva una y otra vez sobre el quehacer periódico, iniciado el 23 de noviembre de 1922 en el diario habanero *La discusión* e indetenible hasta los últimos momentos de su fecunda existencia.



El periodismo carpenteriano se inscribe dentro de una tradición de nuestra cultura marcada, entre otras, por figuras de la talla de José Martí, Cirilo Villaverde, Pablo de la Torriente Brau y Nicolás Guillén, y constituye magnífico testimonio del avatar artístico de una época, a la vez que ejemplo de la continuidad histórica en la tarea de preservar y enaltecer la identidad cubana, caribeña y latinoamericana. Sus concepciones y valoraciones cardinales acerca del teatro —dotadas en no pocos casos de un carácter premonitorio— están vinculadas, pues, a ese intenso quehacer periodístico que, en momentos de temprana juventud, compararía con “una especie de vicio que retiene a sus víctimas como el opio o la morfina”.

PRIMEROS PASOS

Sólo diecisiete años contaba Alejo Carpentier cuando se inicia en la profesión periodística. Había llegado un año antes de la zona campestre de Loma de Tierra —cercana a la capital— para cursar estudios de arquitectura en la Universidad de La Habana, los cuales pronto abandonaría. Su formación hasta ese momento había sido dirigida por su padre, quien puso en conocimiento del adolescente la literatura de Balzac, Flaubert, Zola y Anatole France, aunque ya en plena niñez su abuela —discípula de Cesar Frank— había logrado familiarizarlo con la música. (A los siete años Alejo tocaba al piano preludios

de Chopin y gustaba hacer juegos de pedales con obras de Debussy).

El joven que inaugura la sección Obras famosas en *La Discusión* con el artículo "Pasión y muerte de Miguel Servet" había entrado ya en la mayoría de edad intelectual, acicateado por un aluvión de inquietudes y por las nobles ambiciones de su talento. El bisoño crítico literario estamparía su firma en la citada columna en una etapa inicial caracterizada no sólo por el comentario y la valoración de la labor de los autores escogidos, sino por la exposición de sus concepciones en relación con la creación artística.

Aunque sus primeras colaboraciones en la prensa abordan temáticas literarias, los empeños fundamentales de Carpentier por estos años (y hasta mediados de la década de 1930) están dirigidos hacia la música y el teatro. Precisamente una de las "obras famosas" que comentará desde *La Discusión* (y que constituye su tercer artículo publicado de por vida) pertenece a un comediógrafo clásico: *Las ranas*, de Aristófanes:

Según "el fallo de la posteridad" las "Aves" es la mejor comedia de Aristófanes. Esta farsa sosa, ha sido consagrada por el juicio venerable, "por ser la más teatral", lo cual es una perfecta equivocación; Aristófanes no es nunca teatral ni puede serlo (...) Ninguna comedia antigua tiene dotes teatrales; lo que debemos buscar en ellas, son los rasgos que pintan la vida e ideas de los contemporáneos de sus autores. Bajo este punto de vista, "Las Ranas", es interesantísima.

No debe sorprender este criterio de adolescencia en torno a la obra de autores clásicos. El propio Carpentier años más tarde se encargará de revalorizar la "explosividad" de muchas afirmaciones como ésta, propias de un ámbito donde comenzaban a entronizarse las ideas vanguardistas.¹

¹ En el artículo "Fiebres de primavera," aparecido en la sección Letra y Solfa del diario venezolano *El Nacional* (18 de julio de 1951), expresaría: "Época fabulosa de vanguardismo (...) Pero época en

Pero después de una veintena de artículos de promoción literaria comenzará para Carpentier —exactamente el 16 de marzo de 1923— la etapa de reportero presionado por la rapidez que demanda la publicación diaria. A partir de esa fecha se encargará de la sección Teatros del propio órgano habanero, donde reflejó el movimiento teatral de la época, tanto en breves reseñas de espectáculos y conciertos como en artículos más enjundiosos acerca de esa problemática. Son los días en que —asomado siempre a lo nuevo y más valedero— comentará *La petite chocolatière*, última comedia de Paul Gavault apreciada en la capital, *La Bohème* con interpretaciones de Titta Ruffo, las presentaciones de Lucrecia Bori y Carmen Melchor Ferrer, y las temporadas de operetas, zarzuelas, vaudevilles y revistas en nuestros escenarios principales, ejerciendo severos juicios sobre los dominios teatrales y su público, e informando a la vez de los acontecimientos teatrales que vive por entonces Europa. Con agilidad y síntesis Carpentier enrumba también sus esfuerzos hacia la orientación del gusto del público, pues lo que deplora acerbamente es el arte manipulado por razones comerciales y la aceptación como alto resultado artístico de deficientes interpretaciones.

Y comenzarán así sus preocupaciones alrededor de los repertorios de las compañías operáticas italianas que ve La Habana, considerando que "el público en general no tiene verdaderamente la culpa de ver falseadas sus nociones musicales, si no que de esto son responsables los empresarios de poco tacto", juicio que entroncará con otra aproximación crítica posterior sobre la censura impuesta a la pieza *Caché-*

que todos éramos de una ignorancia increíble. Teníamos razón en todo lo que afirmábamos —y el tiempo se encargó de reiterar esa verdad—, pero estábamos equivocados en cuanto negábamos (...) Esa fiebre que empezó a ceder a partir del año 1930, hizo crecer a toda una generación en un casi total desconocimiento del pasado. Negábamos a ciertos autores de ayer, sin conocerlos, por obediencia a lo actual, por acatamiento de consignas, porque manifestar la menor admiración ante un terceto del Dante era desertar de la vanguardia y ponernos en ridículo".

ca de la compañía parisiense del Ba-Ta-Clan:

Yo seré siempre el primero en protestar contra todo exceso en la escena, pero creo que los encargados de velar por el candor de nuestro público, no han comprendido bien en qué consiste la inmoralidad de un desnudo (...). La verdad en todo esto es que, para juzgar la calidad artística de un espectáculo hace falta una dosis de buen gusto y sobre todo de cultura, que no tienen ni poco ni mucho los encargados de marcar los verdaderos límites del desnudo en nuestra escena.

Fustigando la inclinación por el arte "que no hace pensar demasiado", Carpentier esboza el criterio de que "a nuestro buen gusto le está encomendada la tarea de escoger entre el teatro malo y con pretensiones y el que carece de ellas —resultando por lo mismo más elevado—. Por eso reconoce un tanto la necesidad, para la salud intelectual, de la presencia del vaudeville —"un teatro que de vez en cuando sirva para hacer estallar la carcajada franca"—, tomando en cuenta que esta rama del arte de las tablas encierra "una superioridad muy grande sobre todos los dramas cursis que nacieron en la misma época", pues en el fondo "la distancia que separa el 'dramón' del 'vaudeville' no es tan considerable como parece a primera vista; el primero es un 'vaudeville' tirado a lo trágico, esto es todo. Si lo observamos de cerca veremos que en ambos existe la misma falta de lógica en el encadenamiento de los hechos, e idéntica falsedad en cuanto a la observación de los actos y la pintura de los caracteres".

Sin embargo, está consciente de que el vaudeville es "ese teatro ligero, superficial, de ideas un tanto infantiles, que busca sus resortes de comicidad en procedimientos algo convencionales, y que está predestinado a no vivir sino mientras resuenan las carcajadas del espectador que lo ve por vez primera", porque resulta ya "un género algo anticuado (...) que no hace pensar al público, que trata de ha-

cerle reír sin pedirle el menor esfuerzo mental".

Alejado de la redacción de *La Discusión* desde agosto de 1923 (ya el periódico estaba en plena decadencia y desaparecería al año siguiente), páginas en las que —dato curioso por añadidura— daría noticia del "descubrimiento" de Rita Montaner durante un concierto nocturno en la sala Falcón², no perdió tiempo para vincularse al bregar periodístico en diversas publicaciones, movido en gran medida por una situación económica familiar nada boyante, la cual aliviaba en algo la retribución monetaria de las sostenidas colaboraciones.

En mayo de 1923 la revista *Chic*, autotitulada "de lujo", le franquea sus páginas y da a conocer el relato *El sacrificio*, al que sucederán hasta febrero de 1926 artículos sobre las resonancias del movimiento musical del mundo moderno. Ocupa el cargo de jefe de redacción de la revista comercial *Hispania*³ y escribe una historia de los zapatos para la publicación que se proclamaba "órgano oficial de la Unión de Fabricantes del Calzado". En lo referente al ejercicio del criterio sobre diversas manifestaciones artísticas —entre ellas el teatro como uno de los temas de primera línea—, en noviembre del 23 comienza a enviar textos al mensual *Carteles* (posteriormente convertido en semanario nacional), labor que no sistematizaría hasta el siguiente año cuando asumió su jefatura de redacción.⁴

² En "El concierto de anoche" (*La Discusión*, 3 de junio de 1923, p. 3 —Sección Teatros). Carpentier da cuenta de su hallazgo: "Al fin de la primera parte de la audición oímos el dúo de 'Gioconda', cantado por la Sra. Rita Montaner y la Sra. Lola de la Torre. La señora Montané (sic) nos llamó la atención por su timbre de voz exquisito, que acaricia el oído, así como por su mucha seguridad al atacar las notas altas y su escuela es inmejorable".

³ Esta revista, ha dicho Carpentier, tenía su redacción en la Plaza del Cristo, pero no he encontrado ejemplares ni otras referencias a ella en mi investigación.

⁴ En 1926, durante un viaje a México, recibirá un banquete en su honor por ser el jefe de redacción más joven de América.

También desde diciembre del 23 inserta sus trabajos en el diario *El Universal* y en junio de 1924 iniciaría un período de continuadas entregas a *Social*.

Y no hay descanso para el crítico teatral que con cierto don de ubicuidad enfrenta múltiples compromisos: entre octubre y noviembre de 1924 sustituye a Isidoro Corzo en la sección Espectáculos y conciertos del periódico *El Herald*; el 4 de mayo de 1925 abrirá una fugaz etapa de activo periodismo en *La Nación*⁵ y hacia junio de ese mismo año aparecerá su firma en el cotidiano *El País*, donde, junto a las deliciosas crónicas dedicadas a "siluetas de intelectuales", nos entregará avanzadas meditaciones sobre el virtuosismo y el teatro (a partir de la interpretación de Enrique Borrás en *El místico*), el romance escénico de *Mambrú se fue a la guerra*, la última comedia de Marcel Achard, *La Pastoral* de Beethoven y el drama sentimental de Schumann.

En esta etapa de tanteos y búsquedas intelectuales, Carpentier encausa definitivamente sus energías en defensa de posiciones que —orientadas hacia la renovación y el cambio— iban cobrando peculiar forma desde su incorporación al Grupo Minorista, en 1923, por vía de los "almuerzos sabáticos". No es de extrañar, por tanto, que, atento a las convulsiones sociales del país a raíz de la prórroga de poderes del 27, inscriba su nombre junto a otros intelectuales de avanzada en el manifiesto

⁵ En su artículo "Preludio a un nuevo tipo de crítica" (*La Nación*, 4 de mayo de 1925, C.A.A., en B.N. José Martí), Carpentier argumentaba que después de sus labores de crítico en *El Herald*, abandonada por "el imperioso deseo de disponer de tiempo para concluir un tomo de estudios sobre música y literatura contemporáneas", ha vuelto a los caprichos del cotidiano bregar "no por atracción o 'gancho' periodístico, sino por razonamiento, por convencimiento". Pero advierte: "No me halaga la idea de hacerlo en cualquier periódico (...) Como no pertenezco a ninguno de nuestros augustos 'Klux-Klanes' musicales y tengo la vituperable osadía de exponer ideas que otros tachan de audaces, mi labor sólo cuadra en las planas de un diario joven, valiente, plétórico de entusiasmos, donde las opiniones serenas no constituyan notas discordantes entre la orquestación de frases estereotipadas y de las adjetivaciones gacettilesas".

Nuestra Protesta, expresión enérgica contra la forma empleada para ahogar la espontánea extereorización del descontento público durante la manifestación estudiantil de marzo de ese año, y que dos meses después —el 7 de mayo de 1927 suscriba la Declaración Minorista, que abogaba, entre otros aspectos, "por la revisión de los valores falsos y gastados, por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones".

Carpentier ha entendido esto desde algún tiempo atrás. Entre 1925 y 1928 —trienio en que su prosa se hace más frecuente en *Carteles*, *Social*, *Revista de Avance* y *Diario de la Marina*, hasta su sorpresiva fuga hacia París con pasaporte del poeta surrealista Robert Desnos— las ideas nuevas han ido adueñándose del sentido de sus textos periodísticos, convencido de que "¡Hay que vivir: y no para resignarse: para actuar!". Y ha escrito ya dos contundentes artículos que vienen a definir sus aspiraciones más legítimas con respecto a la acción sobre las tablas.

Al hablar de "Cocteau y sus teorías sobre el teatro", el novel crítico se solidariza con la idea de que "el realismo en la escena no existe; puede un escenógrafo montar un drama realista con decoraciones y accesorios que copien minuciosamente, servilmente, la realidad, (...) mas no por ello el espectador tendrá la verdadera sensación de la realidad". Y aprobando la tentativa de sacar al teatro de sus viejos moldes comenta:

El teatro mismo contribuye inconscientemente a destruir toda ilusión posible. Siendo así, piensa Cocteau, ¿por qué no tratar de impresionar la mente del espectador, subrayando con gruesos trazos los detalles que debe ver, y que, exagerados, le obligarán a ver las cosas a su verdadera escala? (...) Para existir realismo en la escena, es menester que éste sea logrado con ayuda de elementos más reales que la realidad misma".

Mientras, en "Hacia un teatro sintético cubano" se pronuncia por la fundación de un nuevo arte sobre nuestros escenarios, en



una suerte de llamamiento por encontrar lo universal en las entrañas de lo local que reclamaba don Miguel de Unamuno al arte. Generalmente cuando se rastrean los orígenes de un latinoamericanismo exento de chovinismos en la obra carpenteriana, los investigadores han vuelto una y otra vez alrededor de 1927, fecha en que al dilucidar la búsqueda de meridianos intelectuales planteada por la revista española *La Gaceta Literaria* y la argentina *Martín Fierro* afirmaba: "América tiene, pues, que buscar meridianos en sí misma, si es que quiere algún meridiano".

¿Y es que acaso no está latente ya ese espíritu continental en sus planteamientos de 1924, cuando al reseñar las actuaciones de la compañía de Duvan Torzoff en La Habana sugiere que el rico sedimento dejado por estos artistas debe servir para "originar un arte completamente nuevo en nuestros países, pletóricos de tradición y de recuerdos del pasado"?

Aludiendo a la síntesis que como tendencia prolifera en nuestro siglo y por la cual se inclinan todas las manifestaciones artísticas destinadas a producir el máximo de emoción con la mayor economía de medios, Carpentier observa que "en Cuba, con la cooperación de algunos de nuestros artistas jóvenes, podría crearse un teatro sintético de recursos inagotables", que prescindiera de "todo el pedante 'pompierismo' de la mayoría de nuestros consagrados". Y concluía: "Los motivos no faltan. La tradición, la musa popular, sólo espera espíritus bastante selectos para explotarla sin violencia (...) La obra no está lejos de emprenderse sólidamente. La idea de fundar un teatro sintético cubano, esencialmente cubano, preocupa ya desde hace tiempo a algunos de nuestros vigorosos talentos —hablo naturalmente de los espíritus avanzados—, y esto podrá ser el punto de partida de un arte fuerte y original, en el cual se unirán, en realizaciones homogéneas, los más poéticos y representativos elementos estéticos dispersos en nuestro ambiente".

Tales son las expectativas que apremian la creación carpenteriana en el momento de la salida ilegal hacia París en 1928. Su tra-

yecto ha quedado enriquecido por una incontenible producción periodística y la primera versión de la novela *Ecué-Yamba-O* —publicada en 1933 después de someterla a reelaboraciones—, y, además, por sus afanes en la organización, junto a Amadeo Roldán, de los Conciertos de música nueva, a través de los cuales se presentan por primera vez en Cuba obras de Stravinsky, Maurice Ravel, Francis Poulenc y Erik Satié. Ya ha escrito también *La hija del ogro*, acción coreográfica en un acto y tres episodios, con música de Roldán. Ante esta posibilidad de viajar a la capital francesa no fue Carpentier —como bien ha señalado José Antonio Portuondo— “con aire de guajiro amoscado, ni con desplante restacuerdo de indiano enriquecido dispuesto a hacer saltar la banca de Montecarlo, sino con la equilibrada firmeza del hombre de cultura cosmopolita, aún no internacionalista, pero listo ya a aprovechar el saber ajeno sin mengua, antes con enriquecimiento de lo propio”.

DESDE LA MECA DE LOS “ISMOS”

Instalado en París, emprendería una consistente actividad periodística no restringida solamente a las crónicas para *Social* y *Carteles*. Desde la llegada se introdujo en el mundo intelectual parisiense y *L'Intransigent*, uno de los más importantes diarios del momento, solicitaba su colaboración, al igual que *Candide*, revista de la élite intelectual francesa. Asimismo comienza la crítica musical activa en *La Revue Hebdomadaire* y en *La Gaceta Musical*, publicación dirigida por Manuel Ponce.

El periodismo fue en estos años, a la par que medio de expresión de sus novedosas ideas, modo de subsistencia. En *Social* —revista donde había sido además la “Jacqueline” de artículos sobre la moda femenina— mantuvo su colaboración hasta febrero de 1933 a través de crónicas que recorren personalidades y tendencias de los “ismos” europeos, movimiento dentro de los que se forjaban muchos artistas cubanos y latinoamericanos. Su talento parece presto ya a tomar seriamente el pulso de lo europeo y reflejarlo desde una postura de arraigado nacionalismo: “Nues-

tro esfuerzo —afirmaba a fines de 1928— debe tender a liberar la imaginación de sus trabas, a hurgar en la subconciencia, a hacer manifestarse el yo más auténtico del modo más directo posible”.

Entre la diversidad de temáticas abordadas por estos tiempos, el arte teatral ocupa una posición si no ventajosa, de equilibrio. Sus artículos nos enterarán ahora del difícil arte del sketch escénico, de las “malas aventuras” de Hipólito Lázaro en la interpretación de *Cavalleria Rusticana* en París, de la gran tragedia del aburrimiento y el fracaso de las representaciones de *Las tres hermanas*, de Chejov, por la compañía de Pitoeff; de la puesta en la escena del Theatre de L'Avenue de *Julieta o la clave los sueños*, drama onírico de Georges Nevez; de los espléndidos actores japoneses que visitan los escenarios parisinos; del teatro revolucionario ruso y su montaje de *El inspector*, de Gogol; de la última obra de Pirandello...

Y vendrán también sus certeros juicios acerca del proyecto del teatro político imaginado por Rafael Alberti, valorando tal empresa como “una suerte de Alhambra mejorada (...) Teatro actual, popular y viviente, como lo fueran, en suma, las comedias de Aristófanes”; o al disfrutar de los triunfos de la opereta de Moisés Simons en los bufos parisienses y de los de Rita Montaner:

Rita Montaner, en los dominios de lo afrocubano, resulta insuperable. Es, en su género, intérprete tan fuerte como pudo serlo en el suyo, una Florence Mills. Con ella nos situamos lejos de la lánguida dilettante vocal, que canta criollas melosas entornando los ojos y crispando los dedos sobre un abanico ochocentista. Rita Montaner se ha creado un estilo: nos grita a voz abierta, con un formidable sentido del ritmo, canciones arrabaleras, escritas por un Simons o un Grenet, que saben, según los casos, a patio de solar, batey de ingenio, puesto de chinos, fiesta ñáñiga y pirulí premiado.

Pero más que de crítica teatral, la estancia en París es una etapa de febril elabora-



... y ...

ción de textos para la escena. En 1928 estrenará en el Theatre Beriza la tragedia burlesca *Yamba-O* con música del compositor francés Marious Gaillard, año en que escribe además *Manita en el suelo*, inicialmente ópera bufa en un acto y cinco escenas, musicalizada por Alejandro García Caturla. En 1929 trabaja en la terminación de *El milagro de Anaquillé*, acto coreográfico con música de Roldán, y elabora los poemas coreográficos *Mata-cangrejo* y *Azúcar*. Un indiscutible éxito constituye el estreno, en 1932, de la cantata *La pasión negra*, escrita también para Gaillard.

Después de once años de residencia parisiense regresaba Carpentier a La Habana, en 1939, ante la inminencia de una nueva guerra mundial, y aunque el "tedio europeo" no es la causa esencial de su retorno, sí reconoce en sus reflexiones periódicas que "la actividad intelectual de los más viejos núcleos culturales de Europa ha dejado de constituir una necesidad para América".

Inmerso en proyectos de ballets y en numerosas adaptaciones radiales, su crítica teatral no tendrá la frecuencia de momentos anteriores. Columnista del periódico *Información* entre mayo y septiembre de 1944, no dejaría, sin embargo, de hurgar con depurado estilo en su añeja vocación teatral. Se añadirían ahora nuevos enjuiciamientos del teatro chino —¿admiración siempre renovada?—, cuyas "dos grandes virtudes, el respeto al estilo y el sentido de la disciplina", le hacen deducir que "¡si hay crisis en nuestro teatro, debemos reco-

... de ...

nocer que el barrio chino lo ignora por completo!"

Nuevamente se reafirmará como tema obsesivo de su crítica la preocupación sobre la formación estética del público. Carpentier condena el sistema creado por los empresarios teatrales que para organizar una temporada dramática se cuidan de dar cabida al "teatro moderno", o por aquellos que simplifican las presentaciones de colectivos operáticos obligándolos a no salirse del repertorio fácil y manido:

La verdad es que el público nuestro está cansado de aburrirse en los teatros. Está cansado de que quieran fijar sus gustos. Se ríe de los expertos en saber "lo que le agrada". Está muy por encima de los que pretenden atraérselo, tomándolo, a priori, como una masa inculta.

Con intuiciones tan agudas alrededor de la creación artístico literaria y en la valoración de nuestro panorama teatral de esos años, marcharía Carpentier a Caracas en 1945. Entre el regreso y la nueva partida mediaría un lustro de consolidación de criterios, que preconizan y auguran resultados de insospechado alcance. Porque el hombre que arriba a Venezuela como redactor publicitario no está ni exánime ni fatigado, sino dispuesto a dar cauce definitivo a sus promisorias ideas. Y a emprender igualmente una de las faenas periodísticas más sorprendentes de todo el ámbito latinoamericano: ha llegado la plena madurez profesional del escritor y del crítico de artes.

LA GENIALIDAD PERIODISTICA

Aunque mis apuntes abarcan concretamente el período laborioso que va de 1922 a 1944 —desde el aprendizaje hasta la robustez de temperamento intelectual—, no quiero pasar por alto en este recuento un momento posterior que encumbraría a Carpentier como maestro de periodistas: la faena cumplida entre 1951 y 1959 en la sección Letra y Solfa del rotativo caraqueño *El Nacional*.

Más de 4 000 artículos publicaría en esa sección que fundara poseído de un saber enciclopédico y de una fuerza creadora incasante. Se trataba de textos cortos —dos cuartillas y media, a lo sumo tres— en los que aborda múltiples temáticas en la esfera de la cultura universal, bien informando de los últimos sucesos artísticos en cualquier latitud del mundo, o alcanzando la maestría del ensayo breve en el análisis profundo y sugerente de obras, personalidades, simpatías y tendencias.

Pienso responsablemente que Letra y Solfa —emparentada en la historia del periodismo contemporáneo con aquella magistral Sección Constante de José Martí—, representa también la síntesis y la superación de todas las concepciones estéticas de Carpentier sobre el teatro y se alza como una de las más demoledoras pruebas de su infatigable perspicacia teatral. No hallaremos en este empeño, de monumental amplitud y genialidad periodística a toda prueba, sólo la exégesis de las últimas obras presentadas en escenarios latinoamericanos y europeos, y el goce de un pródigo anecdotario relacionado con grandes figuras de la ópera y el teatro dramático, sino que el crítico nos situará ahora ante un magnífico horizonte de motivaciones conceptuales y técnicas sobre este arte, enjuiciando fenómenos tan disímiles como el atonalismo en el movimiento operático actual —recurrente en sus alusiones al *Wozzeck* de Alban Berg—, la necesidad de patronatos teatrales en América Latina para reanimar el quehacer dramático en el continente, el moralismo en los dramas de Tennessee Williams, el oficio del director moderno, la perfección del

teatro japonés, el exceso de personajes "hechos de una sola pieza", el actor y las limitaciones impuestas por el micrófono, la evolución histórica del mecanismo dramático, el arte de la pantomima (disciplina fecunda que, opina, saca al actor de sus rutinas, obligándole a renovarse en cada caso), la obra de Ionesco, la de Bertolt Brecht...

En sus meditaciones irá cobrando vida todo un sistema teórico abierto siempre a las nuevas corrientes y modos de hacer en la escena, cautivador en sus sentencias y anticipaciones, deslumbrantes por su vigencia.

Prolijamente informado de los más mínimos hechos del teatro mundial y dispuesto a comunicar esa información no como simple "refrito", sino a partir de un proceso de enriquecimiento, intrínseco a su vasta cultura,⁶ Carpentier se nos mostrará contrariado ante la adaptación a las exigencias de un drama lírico que de *Madame Bovary* hiciera por entonces el compositor ruanés Emmanuel Bondeville, porque le parece extraño "el intento de llevar a la escena esa novela psicológica, cuyos valores más perdurables son precisamente, de un carácter ajeno al teatro", o ratificará, aprovechando las "cantatas verbales" de un Charles Laughton, que "un buen texto, bien dicho, constituye, en fin de cuentas, una fórmula dramática de una excelencia fundamental y eterna".

Otros artículos están sustentados sobre la base de reflexiones históricas, como aquel en que define: "el drama suele envejecer, la farsa, en cambio, siempre es viviente y actual (...) siendo tradicionalmente un género eminentemente costumbrista y po-

⁶ Recordemos que Carpentier definió la palabra cultura como "el acopio de conocimientos que permite a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás". (Tomado de "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo"; Conferencia en la Universidad de Yale, 1979. En *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Editorial Siglo XXI, enero de 1981, p. 7).



pular se conserva en virtud de un hecho que mueve a meditación. Y es que las situaciones cómicas, para serlo, deben responder a mecanismos psicológicos elementales, que son comunes a todos los hombres".

No quiero tampoco pasar por alto en esta rápida aproximación sus criterios en torno al fenómeno de la ilusión escénica. Recordando el paso por La Habana de la gran actriz china Wong Sin Fong y su compañía dramática, cuyas presentaciones pusieron en cuestionamiento la adhesión carpenteriana al realismo finisecular, afirmaba en 1956:

Si alguna ilusión escénica se producía en nuestro teatro, era gracias al talento de actores que, animados de pronto, por una suerte de hálito misterioso, lograba sacarnos de nosotros mismos, hacernos olvidar el teatro, gracias a una magnificación de sus dotes interpretativas (...). La verdad es que los actores chinos que en el momento contemplábamos, habían entendido esa verdad mucho antes que nosotros. Hoy son las compañías más avanzadas del teatro occidental, las que se valen corrientemente de procedimientos que los asiáticos usaron siempre en sus escenarios. El concepto del decorado, en la obra de un Bertolt Brecht, es el mismo que se tiene en los teatros chinos.

Su admiración por los principios brechtianos quedaría explícita en unos cuantos artículos que dedicara por ésta época a las válidas pericias del genial dramaturgo alemán. Al comentar la ampliación de los lugares y los tiempos del conflicto dramático en *El círculo de tiza*, expresará que "el teatro se vuelve así algo diverso, viviente, eterno y actual, de hoy y de ayer, haciendo penetrar más íntimamente al público en la atmósfera del escenario, compartiendo, en cierto modo, las inquietudes del autor y la emoción de los intérpretes", y, a propósito del debut en Caracas de la compañía del Berliner Ensemble con *Madre coraje*, se entusiasmara hondamente ante "una realidad mucho más acusada que la realidad buscada por el teatro tradicional", aseverando que "el 'realismo' buscado por los actores —realismo que nunca acaba de serlo—, pone de manifiesto, por contraste, la presencia de telones y bambalinas, la proximidad de los palcos de proscenio, la existencia del apuntador tras de la concha".

Y en la muerte del autor de *Galileo Galilei* apuntará con franca devoción:

Como el mecanismo de los escenarios y la técnica de los actores le parecían insuficientes para dar relieve y vida a la obra que soñaba, Bertolt Brecht —semejante a Wagner, en esto— no vaciló en fundar su propio teatro, sometiendo a sus intérpretes a disciplinas nuevas.
(...)

Con la muerte de Bertolt Brecht pierde la literatura contemporánea un autor dramático de una envergadura excepcional, cuyas teorías contribuyeron a renovar totalmente la técnica del arte escénico.

Creo bastaría la simple lectura de una de las crónicas publicadas en Letra y Solfa para demostrar que en aquel hombre dispuesto ya a escribir sus grandes novelas, seguían latiendo fuertemente las *sensaciones* que Jean Louis Barrault exigía en el espíritu de un teatrista. Había asistido Carpentier a un concierto que inauguró el Anfiteatro de Bello Monte en Caracas, y sin negar las amplias posibilidades que el nuevo escenario abría para los amantes de la música, lo reclamaría, esencialmente, como un lugar de teatro. Veamos:

Nuestros teatros cerrados, limitados, con sus escenarios de telones y bambalinas, con sus actores demasiado próximos a los espectadores convienen, ciertamente, a ciertos textos concebidos en función de sus ámbitos (...). En un anfiteatro como el de Bello Monte, en cambio, la gran tragedia universal está en su lugar, al pie de las montañas, en las claridades de un atardecer que fueron, tal vez, a la muerte de un Agamenón. La vestidura del proscenio es invitación al coro. Por sus escaleras laterales podrían subir las Euménides en lenta teoría, o podría llegar Ajax, acunando al hijo en sus brazos ensangrentados por la inmolación de las bestias. Tal marco es una llamada a los grandes textos. Se vuelve al requerimiento aristotélico cuando se pedía, para la tragedia, un potencial de piedad y terror

(...) No sólo se abre una nueva época para la música, con semejante realización arquitectónica: se abre una época nueva para el teatro en Venezuela.

PUNTO FINAL INCONCLUSO

Por la monumentalidad cuantitativa —y cualitativa— de la labor crítica y las impresiones acerca del teatro, acumuladas por Carpentier desde la década del veinte hasta su muerte, es imposible abarcar en un trabajo todas las tentadoras vías analíticas que su extensa producción insinúa.

He intentado al menos propiciar un primer acercamiento a esta faceta carpenteriana que, incuestionablemente, ha marcado huella indeleble en la crítica teatral y en la cultura cubana.

Novelista de recia estirpe (¿no está acaso el *tempo* lento de sus narraciones capitales afianzado también por un auténtico método escénico?), su periodismo orientado hacia esta compleja manifestación del arte y sus creaciones con destino a las tablas nos adentran en un universo infinito de valoraciones y exigencias, de disfrute y utilidad, de firmeza ética y estética en función del ejercicio crítico.

Fuente insoslayable para entender la complejidad de la obra, su pensamiento teatral trasciende las fronteras temporales para asomárenos hoy concluyente y actual, escrito para siempre. Y hartado suficiente por sí mismo para otorgarle a Carpentier un escalón significativo en la historia del teatro cubano contemporáneo. Continuar indagando en todos sus atisbos de universalidad crítica deviene un acto de genuina justicia que reclama la cultura nacional y latinoamericana.

CRONICAS

Alejo Carpentier

Ilustraciones de Bladimir González

RITA MONTANER



En el año 1923, una tímida cantante se presentaba al público, por vez primera, en la pequeña Sala Falcón de La Habana. Su programa era el de todas las principiantes: un poco de Renacimiento italiano, para demostrar algún dominio de los clásicos; algún "lied" alemán, una romanza francesa, una melodía de Tosti, para alardear de conocimiento de idiomas, y, para terminar, distintas arias de ópera, en espera de que el éxito logrado con las más co-

nocidas páginas de Verdi o de Puccini pudiera —¿quién sabe?— servir para la conquista de la clásica beca que, después de algunos años de oscuros estudios en Italia, permite declarar al periodista local, encargado de entrevistar a la compatriota el día de su regreso: "Yo he triunfado en la Scala de Milán". Poco después aparecía en las páginas de un diario de circulación mínima y confidencial, *La Discusión*, un artículo elogiado para la joven cantante. Se trataba de la primera crítica musical de quien firma estas líneas.

Transcurrieron cinco años. En la sala recién remozada de un "Molino Rojo", antaño destinado al público de "hombres solos", ahora ofrecido a las familias con gran lujo de festones dorados, terciopelos y guirnaldas, iniciábase una temporada de operetas y zarzuelas cubanas, bajo la égida de los mejores especialistas del género: Lecuona, Moisés Simons, Eliseo Grenet, Rodrigo Prats, Gonzalo Roig... y otros que hacían perdurar, en sus partituras ligeras, el gracejo y el buen acento criollo de los "bufos" y "caricatos" que, durante todo el Siglo XIX, hubieran logrado crear un auténtico teatro popular, fiel conservador de las más auténticas tradiciones musicales de la isla. En aquella temporada, se presentaron obras primorosas, por el ingenio de los libretos y la excelente calidad de lo que sonaba en la fosa de la orquesta. Pero la gran revelación de esos días fue la arrolladora personalidad de Rita Montaner que, en el repertorio recién creado, se afirmó rápidamente como una intérprete difícil de igualar.

Había abandonado sus aspiraciones primeras, renunciando al concierto y a la ópera para poner su auténtico talento al ser-

vicio de la música popular de Cuba. Dotada de un sentido rítmico fenomenal; manejándose con garbo y soltura; sabiendo hasta donde podía valerse de los recursos adquiridos con el estudio del canto, Rita Montaner, capaz de solfear como pocos, tenía un instinto particular para estar dentro y fuera de la música interpretada, añadiendo de lo suyo a cualquier melodía —como hacen los músicos de jazz— aunque estando siempre en hora de verdad, en cuanto a la partitura misma se refiriera. Gilberto Valdés encontró en ella la voz ideal para la interpretación de sus pequeñas páginas afrocubanas que, dentro de su brevedad, eran perfectos logros. Y si lo afrocubano había sido muy mal visto, hasta entonces, por ciertos músicos empeñados en negar valor a esa aportación folklórica, Rita Montaner contribuyó, en mucho, a destruir el absurdo prejuicio.

En pocos años, Rita Montaner alcanzó una popularidad extraordinaria. Creó un estilo, imitado hasta la saciedad. En épocas de tensión política, todo el público de la isla estaba atento a las coplas que cantaba "La Chismosa", personaje de su creación. Y, a medida que pasaban los años, su voz adquiría en elocuencia, en poder de expresión, lo que el tiempo le restaba en frescor... Es probable que la máquina trituradora de talentos que es la radio, la haya llevado a prodigarse demasiado, poniendo su personalidad al servicio de emisiones más o menos mediocres. Pero Rita era Rita y la Rita de "Ogguere", de "Negro bembón", de "Chivo que rompe tambó", se resolvió no hace mucho tiempo, a asombrar a quienes tal vez la creyeran próxima al ocaso. Volviendo a la partitura seria, se dio a interpretar una ópera de Gian-Carlo Menotti con tal dominio de sus medios, con tanta autoridad y fuerza dramática, que el acontecimiento tuvo, para muchos, el valor de una revelación tardía. Rita Montaner desafiaba magníficamente el paso de los años, mostrando que nada había perdido de su personalidad.

Con dolorosa sorpresa recibimos la noticia de la muerte de Rita Montaner, publicada ayer en las páginas de nuestro periódico.

ACTUALIDAD DE CHEJOV

El teatro de Anton Chejov ha encontrado un renuevo de favor ante las nuevas generaciones de espectadores. Pudo parecer, hace unos quince años, que la atmósfera de sus comedias, de sus dramas en tono menor, pertenecía al pasado. La acción de *Las tres hermanas*, de *El tío Vania*, de *El jardín de los cerezos*, se situaba, efectivamente, en un mundo que se nos hacía remoto, con sus personajes de pequeños funcionarios amargados; con su tema, varias veces tratado, de la vida frustrada, de los anhelos rotos por la exigüidad de un ambiente provinciano... Pero hoy la obra de Chejov nos vuelve más viviente que nunca. Se representa, actualmente, en muchas ciudades de Europa y de América —sin que Caracas sea una excepción en esto; puesto que ahora se nos anuncia el estreno de tres comedias del autor de *La caja de cerillas sueca*, en la Biblioteca de la Universidad.

Racine decía que en materia de literatura y de teatro "toda la invención consistía en hacer algo con nada". Chejov nunca nos sitúa ante conflictos sobrehumanos; no sabía engolar la voz. No pretendía "demostrar" cosa alguna. Creía— lo dijo muchas veces— que "con plantear un problema, bastaba". Un problema que hacía reflexionar; que nos seguía a nuestras casas, luego de terminada la representación. La solución quedaba a nuestro cuidado —a nuestra inteligencia, a nuestro poder de ser mejores de lo que somos. De ahí que, presintiendo el precepto de Unamuno, buscara "lo universal en las entrañas de lo local; y en lo local y circunscrito, lo eterno". El mundo de pequeños funcionarios, de muchachas provincianas, de personajes apagados, que quiso presentarnos, pertenece tal vez, históricamente al pasado. Pero sus hombres, sus mujeres quedan. En



cualquier pequeña ciudad de nuestra América suspiran sus "tres hermanas" —hermanas, a su vez, de las tiernas doncellas pueblerinas, cantadas por un Ramón López Velarde. Y no por vestir la casaca de los funcionarios de ayuntamiento de un tiempo pasado, dejaron de ser actuales algunos de sus mejores personajes.

De ahí que cuando nos encontramos nuevamente ante su teatro, luego de haberlo olvidado durante algunos años, lo hallamos siempre tan viviente —tan clásico, por antonomasia. Ciertos anhelos vuelven con las generaciones nuevas; la espera de algo mejor, es común a los seres oscuros, apartados de lo que creen ser la vida envidiable, el destino apetecible. La pregunta

de Irina, al final del primer acto de *Las tres hermanas*: "¿Es cierto que marcharemos a la capital el año próximo?" es formulada siempre, en circunstancias parecidas, por millares de seres jóvenes que sueñan con librarse de las trabas de un ambiente adverso a la realización de sus ilusiones... No necesitaba Chejov de Antígonas, Desdémonas o Electras, para conmovernos. Le bastaba con llevar a la escena los personajes que le rodeaban, adivinados, comprendidos, calados en profundidad. De ahí la universalidad de un autor que vuelve a los teatros, siempre viviente, sin arrugas, ni "tics" de estilo, para asombrarnos con su envidiable don de perdurabilidad. El "ayer" de Chejov se sitúa siempre en la hora que vivimos.

ANTONIN ARTAUD



Una nota publicada en nuestro Suplemento Literario ha venido a recordarme hoy la muerte de Antonin Artaud, acaecida hace exactamente diez años, en circunstancias particularmente dolorosas... "Era un Príncipe" —dijo de él Jean Louis Barrault— al evocar su figura en un libro de recuerdos. Yo añadiría que ese príncipe pudo llamarse Hamlet pues nadie, en vida, pudo parecerse tanto al héroe de Shakespeare. Delgado, pálido, siempre vestido de oscuro, Artaud respiraba una majestad que no he encontrado sino en muy pocos seres. Su andar era pausado y medido; sus gestos, llenos de dignidad; su semblante, de una nobleza extrema. Nadie le oyó nunca decir una tontería o hacer un chiste fácil. La palabra era, en él, una fragmentaria expresión de lo meditado, lo intuido, o lo adivinado con visionaria sensibilidad de poeta. Podía estar en la última pobreza y llevar ropas raídas: de su persona se desprendía siempre una suerte de grandeza. Antonin Artaud nos fue revelado por el surrealismo. Pero, en un momento en que sus compañeros de equipo solían adoptar una actitud despectiva frente al teatro, estimando que no era vehículo apropiado para la manifestación de una cierta poesía, Artaud, que tenía un real talento de actor,

soñaba con vastas y novedosas realizaciones escénicas. En 1928, estrenaba en París *El sueño* de Strindberg. Años después, lo vi interpretar y dirigir *Los Cenci* de Shelley, en una realización impresionante, con decoraciones de Balthus, donde todo estaba ordenado como un mecanismo de relojería, lográndose —cito a Artaud— que “los personajes gravitaran unos en torno de otros, como los planetas de una constelación trágica”.

Hacia 1930, Antonin Artaud tenía redactado su “Manifiesto del Teatro de la Crueldad”, que me leyó varias veces. En realidad el término de “Crueldad” era inapropiado a su objeto. Lo que quería Artaud era un teatro de extrema tensión, de catarsis, de suprema intensidad trágica, que devolviera al espectador de hoy el clima que hubieran conocido los públicos de la tragedia antigua. Para ilustrar sus teorías comenzó a escribir un “Moctezuma”, cuyos mecanismos dramáticos escapaban todo lo hecho hasta entonces, dándose (como harían Beckett y Ionesco más adelante) una importancia extraordinaria a los objetos y accesorios, destinados a tomar parte en la acción como símbolos identificados con los seres vivientes. . . . El tema elegido respondía, por lo demás, a una preocupación constante del poeta; Artaud estaba obsesionado por México, por la arquitectura azteca y maya; por el clima psicológico del Anáhuac.

Muy tarde en la noche, solía presentarse en mi casa, para que yo le hablara de México. Silencioso, con la barbilla apoyada en un nudoso bastón, escuchaba, hojeando mis ediciones facsimilares del Códice Mendocino y del Códice Matritense. Un día me anunció que se marchaba de París. Realizaba su sueño de ir a México, donde

permaneció durante una larga temporada, acercándose al indio en todo lo posible. Visitó ruinas perdidas en la selva maya. Meditó sobre los teocalli derruidos. Y a su regreso publicó una serie de ensayos donde, haciendo caso omiso de ciertos convencionalismos establecidos, nos ofrecía un resumen deslumbrante y visionario de sus experiencias y meditaciones.

En cuanto a la poesía, podría decirse que para Antonin Artaud la poesía empezaba donde terminaba lo que otros llamaban poesía. Poesía, para él, debía ser un lenguaje surgido de las energías extremas del hombre, allí donde quedan rebasadas todas las fronteras temporales para penetrarse en el mundo de lo órfico. Debía ser clamor, grito profético, expresión de “lo no dicho aún” —un lenguaje ajeno a toda literatura— cuya importancia comienza a ser advertida ahora por quienes analizan su obra dispersa, abandonada al papel sin que el poeta, en la mayoría de los casos, pensara en editarla.

Pero Artaud debía representar, para sí mismo, el papel de Hamlet. Debilitado por la mala salud y una tenaz oposición a ser sometido a tratamientos psiquiátricos, su espíritu fue derivando hacia la demencia. Una demencia de la cual surgían a veces unos poemas escalofriantes, misteriosos, terribles, escritos en signos secretos. . . . Durante la guerra, al ser abandonado a sí mismo, después de un período de franca mejoría, su estado se agravó. Y tardíamente supimos de una muerte que acaso fuera menos dolorosa para quien había perdido la razón, que para aquellos que habían podido verlo, en los últimos días de su existencia, caído en las tinieblas donde sonaban las voces remotas de Gerardo de Nerval, Nietzsche y Holderlin.

Reflexión y denuncia en José Antonio Ramos

Nicolás Dorr

Ilustración de Miriam González

A pesar de la reciente publicación de algunas de sus obras teatrales y de la escenificación recurrente de dos de sus títulos (*Tembladera* y *La recurva*), y de que el Premio de teatro en el Concurso de Literatura de la UNEAC lleva su nombre, el dramaturgo José Antonio Ramos es aún poco conocido en toda su interesante variedad creadora. Su real dimensión como autor dramático se mantiene reservada al acervo investigativo de algunos estudiosos. Injusta situación que podría allanarse en la medida en que conozcamos mejor todas sus piezas y los directores artísticos ensayen sobre éstas acercamientos renovadores. No obstante, hay un hecho aceptado por todos: Ramos es una figura tutelar para la dramaturgia cubana contemporánea. El teatro de Ramos, como ha significado Max Henríquez Ureña en su *Panorama de la literatura cubana*: es, "ante todo, teatro de ideas, esto es, teatro comprometido al servicio de una idea". Escrito por un hombre que, como señaló José Juan Arrom en su artículo *El teatro de José A. Ramos*, para la *Revista Iberoamericana* de 1947: "habló con rudeza a quienes amó con ternura". Ramos desarrolló este teatro comprometido a través de dieciséis dramas que abar-

caron un amplio período que casi completa la primera mitad de nuestro siglo. Su primer título es de 1906 y el último, de 1944.

Después de ordenar y ubicar correctamente los títulos, de acuerdo a sus fechas de escritura o representación, tenemos la siguiente tabla cronológica: 1906: *Almas rebeldes*; 1907: *Una bala perdida* y *Nanda*; 1908: *La hidra*; 1910: *A La Habana me voy*¹ y *Liberta*; 1911: *Cuando el amor muere*; 1913: *Satanás*; 1914: *Calibán Rex* y *El traidor*; 1915: *El hombre fuerte*; 1916-17: *Tembladera*; 1932-33: *En las manos de Dios*; 1935: *La leyenda de las estrellas*; 1939-41: *La recurva*; 1944: *FU 30 01*.

A pesar de que, como ha señalado José Antonio Portuondo en su estudio *El contenido político y social de las obras de José Antonio Ramos*: "Toda la producción literaria de Ramos es una corriente ininterrumpida de esfuerzos por comprender y resolver los problemas fundamentales de Cuba"; se observa que, en el desarrollo de su dramaturgia, esta corriente llega a delimitarse finalmente en dos grandes etapas que manifiestan los diferentes estadios que va alcanzando su concepción de la sociedad y sus luchas. De suerte que me arriesgo a precisar dos períodos en su producción dramática. Una primera época que abarca de 1906 a 1915 (es decir, de *Almas rebeldes* a *El hombre fuerte*) y una segunda que se inicia en 1916 y se extiende hasta 1944 (de *Tembladera* a *FU 30 01*).

En el primero Ramos se proyecta como un auténtico representante de la Primera Generación Republicana que entró a la literatura, al decir de Portuondo, "con el estupor de quienes han sufrido el derrumbe de una ilusión". Esta época está dominada por los criterios positivistas. Hay también pesimismo en la valoración de la realidad contemporánea y circundante. Existe, como ha señalado Portuondo, una mezcla confusa de idealismo y materialismo, como consecuencia lógica, inevitable, de la pugna de concepciones filosóficas que animó a esta generación.

En su primera época, el pensamiento y la ideología ramosianos están en balbucesos

¹ Estrenada en el Teatro Payret. Obra perdida.



La tembladera denuncia

da tembladera
teatro en buses
de

teatro denuncia
nacional
reflexión y
denuncia

y demasiado dependientes de influjos europeos. Por esta vía, la temática de sus dramas pertenece más al viejo mundo que a su isla natal; aunque los ambientes sean cubanos —y en algunos casos, incluso, no lo son—, sus preocupaciones son de carácter universal, salvo algunas excepciones; historias que bien pueden acontecer en cualquier sociedad convulsionada. Es decir, los planteamientos tienen un cierto carácter abstracto. Incluso en esta primera época el tema de la ingerencia norteamericana en nuestros problemas se apunta. Y, aunque en una pieza como *Calibán Rex*, de la que me ocuparé más adelante, se ubica el acontecer decididamente en Cuba, el escenario de la acción es un pueblo de nombre ficticio y la problemática que se aborda bien podría suceder en Noruega, por decir el lugar donde ocurre la pieza que le sirve de inspiración.

En esta época, además, el tono ensayístico del dramaturgo es abrumador; su dominio de la técnica teatral está todavía en ciernes. El poder de selección y síntesis aún no es de su dominio, lo que se evidencia en su novela dramática *Liberta*. La concepción político-ideológica es reformista, como queda sustentada plenamente en sus dramas políticos *Una bala perdida* y *Calibán Rex*, y hay un rechazo a los partidos políticos, en general, por considerarlos sucias maniobras de los oportunistas. El análisis de la realidad y su plasmación artística en las obras del primer período depende, casi absolutamente, del influjo de Ibsen; por lo que propongo llamar a esta etapa: *período ibseniano*.

En la segunda época las confusiones filosóficas antes apuntadas comienzan a experimentar un discernimiento y la inclinación del dramaturgo será, finalmente, hacia el materialismo. Este período se abre con dos obras capitales: un ensayo y un drama; en ambos se palpa el inicio de la madurez del escritor.

En 1916 escribe el *Manual del perfecto fulanista*, donde ahonda y desarrolla sus concepciones sociales de la primera época; las ordena y ensancha. Ideas que ya había esbozado en sus dramas precedentes y en su primer libro ensayístico: *Entreactos* (1913).

El drama que inicia este segundo período es *Tembladera*. A partir de ese momento el pensamiento de Ramos va experimentando su evolución hacia el materialismo y la acción revolucionaria; pensamiento que se va a expresar claramente en su obra *La recurva*, que coincide con lo que Portuondo ha dado en llamar la recurva materialista. En esta nueva época la temática va a adelantarse, ya sí abiertamente, en problemáticas que suceden específicamente en nuestro ámbito. Al menos, en las tres obras capitales de este período: *Tembladera*, *La recurva* y *FU 30 01*. El tema de la ingerencia norteamericana adquirirá ahora mayor lucidez y profundidad en su planteo. Y aparecerán tres contenidos fundamentales: la temática de la tierra, la burla y el rechazo a los representantes de la política burguesa y la valoración de un sector joven, humilde y revolucionario, capaz de asumir la violencia para transformar el orden establecido. Es entonces cuando en Ramos el pensamiento social y político se hace popular, y la técnica dramática se depura hasta lograr el control de la síntesis y la selección. Los diálogos de estas obras serán cada vez más precisos, más naturales, y el espíritu ensayístico será eclipsado por el lenguaje de la vida. El tono melodramático de las piezas anteriores cede ante un estilo más concentrado, más sabio, en el que también hay ironía. Aquí Ramos no está ya dominado exclusivamente por la influencia ibseniana. Otros dramaturgos y corrientes teatrales le alimentan; llegará, incluso, a incorporar magistralmente la técnica norteamericana del teatro en un acto. Pero estos conocimientos e indagaciones no le llevarán a la mimesis sino a una asimilación orgánica y creadora. El resultado es una dramaturgia más auténtica y contemporánea. Bien podría llamar a esta etapa: *período de la originalidad*.

DE LAS OBRAS

Almas rebeldes es la primera pieza de Ramos que se conoce, aunque él confesaba haber escrito otras anteriormente: "dramones echegarayescos y hasta una tragedia sobre Valentiniano III". No se sabe si se trata de imaginación de escritor o de obras perdidas.

Almas rebeldes está inspirada en *Los puntales de la sociedad*, de Enrique Ibsen, aunque su argumento es diferente. Eugenio Ferrand —el héroe de la pieza— es, como el cónsul Bernick de Ibsen, un hombre del positivismo; sus preocupaciones fundamentales son el progreso, la ciencia y la filantropía. Eugenio es el hombre perteneciente a la burguesía, que rompe con su mundo, con su padre, con la riqueza y hasta con el ejercicio de su profesión, abogado, si ésta es para defender a los de su clase; pero no encuentra en el elemento obrero, al que ha querido defender, un motivo de unión, pues descubre en éste maquinaciones egoístas y actitudes oportunistas. Entonces se queda solo, como un rebelde ansioso de ejercitar su libertad de conciencia. La línea política que plantea este personaje es reformista, y, en el terreno de las mejoras obreras, realmente ingenua y utópica.

Es interesante cómo la masa de obreros, ante el discurso de Eugenio, plagado de utopías, le echa en cara lo absurdo y quimérico de sus ideas. Es ésta la voz de la realidad; sin embargo, Ramos la presenta como manifestación de la estrechez de miras de esta gente humilde. Hay que recordar que esta pieza fue escrita dentro de la visión más ingenua del problema social por parte del dramaturgo.

Como el Dr. Stockman de *El enemigo del pueblo*, Eugenio Ferrand tiene que enfrentarse a la respuesta de la reacción ante sus actividades subversivas; miseria, incertidumbre en el futuro; pero tales presupuestos en vez de debilitarlo le fortalecen en sus convicciones. Eugenio dice: "Mi padre es poderoso. Es un puntal. Ante él la sociedad se inclina. La Banca sonrío, con sonrisa del ocho por ciento anual, la pseudoaristocracia le adula y la burocracia le obedece ciega y el clero le explota con su babosa adulación, pero le odia... la prensa le teme. Ese es el respeto de que goza; esos son los puntales respetados". Y cierra la obra con estas palabras, dirigidas a su mujer e hijo, pero también al público: "Luchemos nosotros frente al sol de la verdad y por el ideal, pongamos nuestro grano de arena por la redención de la humanidad esclava y legaremos a nues-

tros descendientes el grandioso espectáculo de admirar terminado el hermoso edificio de la sociedad futura". Final, sin discusión, grandilocuente, retórico, exaltado pero conmovedor por su optimismo.

Como se ve el tema de *Almas rebeldes* está relacionado con el triunfo de un hombre libre y solo que se encuentra a sí mismo rompiendo con todo lo falso, animado por el alto objetivo de fecundar y fundar. *Nanda* es una alta comedia —como la llama el autor— que desarrolla un tema refinado, ético y psicológico con un humor depurado que provoca sonrisa sabia e indulgente, y sus personajes todos pertenecen a una alta esfera social y, algunos, poseen elevación espiritual. Como una comedia clásica, donde un personaje con un defecto lo reconoce finalmente de manera pública y decide enmendarse, así esta obra trata de la rectificación de Nanda, una joven adinerada, de su vida caprichosa y derrochadora, insostenible para su enamorado esposo, Ricardo Menéndez, perteneciente a la pequeña burguesía.

Son interesantes en la obra los personajes que llevan la intriga: una pareja de locos, por temperamentales —formada por Nanda y Ricardo— y otra pareja de gente razonable —Conrado y Enma— que aconseja y ayuda a la primera. Un personaje muy bien trazado es el de la tía de Nanda, aristocrática, recalcitrante y católica ferviente, Doña Fernanda de Sué; una verdadera Madame Pernelle.

Esta comedia de final feliz con una lección moral, casi se mantiene al margen de la lucha de clases, pues, finalmente, todo se resuelve en el seno de la familia burguesa, admirablemente. Un sentimiento de indulgencia prevalece al final de la obra hacia aquellos que representan las fuerzas reaccionarias. Esta pieza es sin dudas una comedia sentimental sobre el matrimonio entre clases diferentes y su posible conciliación.

La hidra será retomada por Ramos ocho años después para desarrollar su drama *Tembladera*. En la primera no aparece el tema de la propiedad de la finca en posible venta; el conflicto está animado sólo

por un problema familiar provocado por el vicioso y enfermo Gustavo, hijo descarriado de la familia. Los personajes son, básicamente, los mismos de *Tembladera*, con similares caracteres. En este drama se muestra la lucha de un hombre puro, Joaquín, por superar el orden moral de un ambiente en el que permanece por necesidad.

Isolina, hermana de Gustavo, con aire chejoviano, dice en esta pieza: "Tengo ganas locas de hacer algo, de servir para algo". Y esa parece ser la interrogante que deja el autor como conclusión: ¿para qué sirven estas vidas?

En *Liberta*, Mercedes Morell, burlada por su egoísta amante Luis Fargas, experimenta los rigores de una moral luctuosa; pero, finalmente, después de un largo camino de autoafirmación clandestina, se libera de sus ataduras y se reencuentra con su primer amor, ahora dentro de nuevas perspectivas, y en medio de una situación completamente singular.

Esta *novela escénica en cuatro jornadas*, como la tituló Ramos por su extensión, comparable sólo con *La Celestina* o *Extraño interludio*, resulta demasiado audaz para su época, pues no sólo plantea la liberación de la mujer social y moralmente, sino que aboga por lo que, para el autor, sería la práctica del futuro: la amistad sexual; es decir, el amor libre en una igualdad absoluta de sexos. No en balde asustó esta pieza a Don Jacinto Benavente, quien le escribió a nuestro dramaturgo una carta plagada de criterios en extremo conservadores, y que Ramos tuvo la ocurrencia de publicar junto con la pieza, a manera de prólogo.

Cuando el amor muere es una comedia mundana; Julia, mujer subordinada al marido por voluntad de su propio carácter, frágil y amosoro, encuentra en aquél, muy seguro de su presa, indiferencia y rectitud. Este primer acto de comedia, como le llamó el autor, gira en torno a este brevísimo conflicto. Roberto, ya hacia el final de la obra, le dice a Julia: "¿Qué quieres? ¿Qué deseas? ¿Que yo ande tras de ti como un pelele, dándote besos en los rin-

cones? ¡Pardiez! Ya esto es ridículo. Un marido no es un amante, ni un novio". Y más adelante concluye su discusión con la esposa, pronunciando estas palabras: "Entonces es inútil todo... hasta mañana... yo voy a mi despacho un momento. Hasta luego". Y Julia responde: "Hasta luego". Y así concluye este primer acto entre dos personajes que bien podrían llamarse Nora y Torbaldo, y en los actos siguientes, no escritos, llevar a cabo la historia de *Casa de muñecas*.

En *Satanás*, Esteban, miembro de la familia española de los Manzano, regresa a su pueblo, trayendo consigo a su hija adoptiva francesa, Lisette. La llegada de este hombre, satánico por sus ideas liberales para la oscurantista familia, trae el desorden espiritual a la casa al intentar instaurar su orden. La joven Lisette ocasiona, sin proponérselo, el intento de suicidio del joven Nicolás —sobrino de Esteban— por no corresponderle en su amor. Finalmente, en un segundo regreso de Esteban a la casa —se ha ausentado por un tiempo con su cuñado—, se produce la decisión de aquél de llevarse a Lisette, quien había quedado atendiendo al convaleciente Nicolás. Entonces sucede un intenso encuentro espiritual entre Esteban y Lisette que deviene relación sexual. Nicolás, que no ha logrado desviar su pasión, mata a Lisette; haciendo concluir la pieza con un terrible triunfo de las fuerzas más oscuras del drama.

El tema aquí gira en torno al enfrentamiento de dos mundos incompatibles que, en su choque, sólo pueden ocasionar catástrofes. El silbato del tren —símbolo de otros caminos por recorrer—, escuchado al final de la obra, suaviza el tono pesimista que aportan los trágicos acontecimientos, pues deja la impresión de que, al menos, Esteban puede salvarse.

Aunque *Calibán Rex* es una reestructuración de *Una bala perdida* (creada siete años antes) no supera el modelo. Como éste está inspirada en *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen. Aquí los turbios manejos de la politiquería más gansteril llevan a la muerte al insobornable Dr. Gómez Viso. La figura del doctor está reforzada en su

carácter excepcional, por lo que llega a aparecer como una especie de Mesías al que el pueblo debe rendirle culto. Esto hace que la figura se esquematice y el contenido del drama adquiera un aliento individualista. El menosprecio del Dr. Gómez Viso por el pueblo, en aras de la aristocracia espiritual, es una faceta que le convierte en una personalidad menos positiva que la estructurada en *Una bala perdida*. Sí es de valorar positivamente el acento antimperialista presente aquí de manera explícita. Por ejemplo, dice el doctor a su hija, refiriéndose a sus propiedades: "Ya nada de eso es nuestro, hija mía. Ahora todo es de ellos. Ya no es ingenio Baraguá; ahora es de The Davidson Sugar Company". Y antes de morir asesinado por la reacción, asevera: "¡Yo sólo estoy en posesión de la verdad... que amo a la humanidad, que amo a mi patria!" Sin embargo, esa certidumbre de que sólo él posee la verdad, refuerza excesivamente el símbolo de un hombre aislado y único. Aliento demasiado individualista.

El traidor, inspirada en unos versos de José Martí, es una pequeña pieza en un acto que aborda el tema de la traición y su castigo. Estructurada en pequeñas escenas que le imprimen una movilidad casi fílmica, la obra adolece de grandilocuencia en los símbolos finales, cuando el viejo mambí, muerto y sepultado, golpea y arrastra tras sí a su hijo traidor. Parece que una pieza desarrollada tan realísticamente tiende a rechazar un final artificioso, admisible sí en la poesía pero insólito para la escena. Su mensaje, altamente patriótico, se completa en este final, por lo que es prácticamente incambiable y un verdadero reto estético para el director.

En *El hombre fuerte*, un muñecón estacionario —como cabría dentro de la clasificación social que Ramos propone en el *Manual*— es Vicente Inclán, el hombre fuerte entre comillas, que desvía a la infame Helena de su verdadero camino: la unión con el ciego y espiritual Ramiro. La historia concluye trágicamente con la muerte de Helena en un accidente automovilístico, cuando Vicente la hacía regresar a su mundo, luego de haber intentado

ella abandonarlo y unirse definitivamente a Ramiro. En el velorio, Inclán escucha subrepticamente la confesión de Ramiro a la madre de Helena sobre sus relaciones amorosas con aquélla y cae en una extraña y sobrecogedora catalepsia, que es como el símbolo de su desintegración moral y social.

En Ramiro está el aliento sublime de la obra, con su honradez y voluntad de descubrir verdades. Es el clásico ciego que lleva luz interior.

La obra, por su fuerte contraposición de valores y su carga sentimental, puede ser considerada como un típico melodrama. En *las manos de Dios* es, sin dudas, una obra inquietante, por lo enigmático de su contenido. A través de un ambiente tenebroso, parece tratar Ramos (despejadas las incógnitas, alegorías y distorsiones fantásticas de la realidad) el tema del encuentro del hombre consigo mismo; de su lucha por lograr la superioridad y la supervivencia sobre un medio dominado por la mediocridad y el caos. Esta superioridad sólo se alcanza a través de la ciencia y permite y justifica el aniquilamiento de los mediocres. Planteamientos realmente abrumadores que parecen emanar de Nietzsche. Esta obra debe ser considerada como un punto aparte dentro de su producción dramática. Un experimento formal y temático verdaderamente insólito.

La leyenda de las estrellas, una bellísima parábola en la que la relación entre un pobre polizón y una hermosa señorita que viaja en primera, encubre un mensaje de carácter moral, manifestado por el viejo marinero al joven, una vez que quedan solos: "La verdad es que nadie oye ni entiende sino lo que le enseñan a oír, lo que aprende y le conviene entender. Sobre todo, cuando la verdad les amenaza el buque por debajo de la línea de flotación... Para ellos, que viajan en primera clase, la verdad es lo que te digo que le digas: la juventud, la poesía, el amor, el honor: ¡La leyenda de las estrellas! Tú, guárdate tu verdad mientras seas lo que eres. Guárdatela hasta que seas fuerte. Lo bastante fuerte para imponerla un día con todas sus consecuencias, como ellos te imponen hoy

la suya: y esto sí que es verdad verdadera, como para clavarla allá arriba entre las estrellas”.

Admira en esta pieza el dominio del ambiente poético, la finura y sugerencia de los diálogos y la profundidad de los planteamientos. Su estilo y aliento evocan algunos de los dramas del mar y la aventura de O'Neill.

FU 30 01 es el último drama escrito por Ramos; pero no su mejor obra. Posiblemente sea una de las más débiles. La incoherencia de la historia, las arbitrarias acciones de los personajes, imposibilitan un análisis profundo.

El motivo central de la trama —las relaciones entre el “Doctor en algo” Ricardo Paredes Díaz y la combatiente revolucionaria española Elsa Rohmer—, se queda en una gran nebulosa. ¿Es este acercamiento un impulso sentimental, sensual o una estrategia política? ¿O todo esto mezclado? ¿Y qué resultados obtendría el Doctor? Finalmente, sin darse respuestas a estas demandas, la historia se desdibuja hasta evaporarse. Por otro lado, ¿cómo es posible que Elsa Rohmer, una excombatiente por la República española, se inmiscuya inocentemente en el mundo de Paredes Díaz y tenga hasta intenciones regeneradoras para con la esposa de aquél, una aristócrata de ideas avanzadas?

La trama parece adquirir su momento de tensión a partir de la recuperación, por parte de Elsa, de una foto suya en trusa transparente, tomada por el Doctor, de forma turbia. Este recurso vodevilesco, rebaja los propósitos sociales de la fábula y empequeñece la figura de Elsa, que parece buscar un sombrero de paja de Italia.

Lo más interesante en esta pieza es el hecho de que, por primera vez, el político burgués es presentado como un fatuo y ridículo figurín de opereta.

TRES OBRAS SOBRESALIENTES

Como se habrá podido advertir, he saltado tres títulos en la cronología seguida. De ellos me ocuparé ahora; ya que merecen

ser agrupados y destacados de manera especial; entre otras cosas porque hay dos que son considerados medulares en la producción ramosiana —ciertamente lo son— y porque con el título que añado —que es todo un hallazgo— se conforma una curiosa unidad, algo así como una especie de trilogía, dada por la interesante solución de continuidad y desarrollo dialéctico presentes en la temática y en el trazado de sus personajes centrales. Me refiero a *Una bala perdida*, *Tembladera* y *La recurva*.

La primera es la tragedia de un hombre puro entregado a la colectividad pero convertido en víctima de turbias maquinaciones políticas. Este drama fue escrito, sin lugar a dudas, bajo la influencia de *Un enemigo del pueblo*; éste, en bloque, no reconoce en el Dr. Stockman al hombre superior —hombre que, por otro lado, desprecia al pueblo por su ignorancia—; el Dr. Gómez Viso, héroe de *Una bala perdida*, no deja de creer en ningún momento en ciertas cualidades esenciales de la población humilde, y al final concluye su existencia unido a una buena parte de ésta que le sigue, librada al fin de los influjos reaccionarios. La muerte del Doctor es todo un símbolo. Es la muerte por la defensa de una verdad y de la integridad humana. Muere como legítimo líder del pueblo. Podríamos hasta entender tal final como la terminación de un tipo de batalla política, conservadora e ingenua, ya ineficaz para los tiempos que corren.

Ramos parece lanzar con esta tragedia —y perfectamente puede ser considerada como tal— un grito de alarma. Es en ella muy vital la evolución que experimenta su protagonista. A medida que va descubriendo las sucias intenciones de los politicastros oportunistas que pretendían instrumentalizarlo, se va fortaleciendo en sus principios éticos y políticos hasta acceder a una postura aguerrida. De hombre de pensamiento deviene, por las mismas circunstancias que así se lo exigen, hombre de acción. Su ejemplo tiene en Rogelio Báez —su ayudante y discípulo— un continuador, por lo que la obra del gran hombre no se siente perdida con su muerte. Una

vez más dentro de la catástrofe, el rayo de luz esperanzadora.

El final de la tragedia, con el cadáver de aquel ser íntegro, asesinado por la reacción y rodeado por un pueblo silencioso y solemne, no deja de otorgarle a la situación un impresionante aliento heroico.

Llama de igual manera la atención que Ramos clasificara a su pieza como *drama político*, algunos años antes de que Erwin Piscator hablara del *teatro político*. Interesante adelanto por parte de nuestro autor.

Tembladera, Primer Premio en el Concurso de Literatura de la Academia Nacional de Artes y Letras en 1916, es el drama de la nacionalidad. Nunca antes había vibrado con tanta fuerza en su dramaturgia el tema de la ingerencia foránea, no sólo en el terreno de la economía, sino hasta en el plano de las costumbres. En el prólogo a la primera edición, Ramos se detiene en algo que es motivo y objetivo de *Tembladera*:

En tanto un pueblo, por débil que sea, gana en conocimiento de sí mismo, aumenta el núcleo de sus individualidades, superiores, multiplicadoras de la conciencia de solidaridad, reduce al mínimum el antagonismo de sus individuos entre sí, y alcanza a producir hechos sociales y obras científicas y artistas capaces de extender e intensificar esa unificación de los espíritus, refrenando los someros impulsos egoístas y los impulsos de facción: ese pueblo se hace más fuerte e invencible ante todos sus enemigos.

Es ese el interés fundamental del escritor: fortalecer la integridad cívica y nacional de una familia, como única respuesta al resquebrajamiento y envilecimiento a que quiere lanzarla el interés extranjero.

En la pieza se entremezclan muy inteligentemente dos historias: la de Gustavo, el hijo infame de la familia Gonzalves de la Rosa, con su secuela de desorden, destrucción y autodestrucción, y la historia de Joaquín, empeñado en evitar la venta de la finca *Tembladera* y su ingenio. Es muy interesante que el mismo hombre que pre-

tende comprar la propiedad —el norteamericano mister Carperagger (evidente representante del imperialismo yanqui)— es quien ayuda a Gustavo en su pretendida huida de Cuba, perseguido por la policía por homicida, y seductor de la hija de Joaquín. De esta suerte, el yanqui no sólo aspira a quitar la riqueza material de la familia cubana, sino que coopera a su desintegración moral, al ponerse a la defensa del elemento más degenerado de la casa. Y es muy interesante e inteligente, además, en la obra la no presencia física de esta especie de sombra alienante, siempre presente como una amenaza, aunque no se le vea.

El tema de la lucha por la conservación de la nacionalidad y la moral sana tiene en la obra un reconfortante desenlace. *Tembladera* no se venderá, e Isolina —un personaje de gran entereza de carácter— propone cambiar el nombre de la finca por el de Tierra firme o Esperanza. A lo que responde Joaquín, héroe indiscutible de la trama: "Apartemos de nuestro lado el pesimismo desesperado que desangra, pero no nos entreguemos tampoco al optimismo ciego, que resta fuerzas al trabajo. Atengámonos a la realidad, y hagamos frente al porvenir con fe, con entusiasmo, sinceramente resueltos a los mayores sacrificios y con el corazón siempre dispuesto a perdonar y a amar". Es éste el mensaje de la obra. Hay en esas palabras un hermoso e implícito canto al amor a la tierra.

Dice precisamente Joaquín: "El amor al campo señala en mi vida la edad de la reflexión, de las grandes ambiciones, del verdadero patriotismo". La tierra, para Ramos, es también la patria, la nacionalidad; por eso inspira y guía al héroe a la acción. Joaquín, que no pertenece a la aristocracia cansada que representa la familia de los Gonzalves de la Rosa, es la fuerza nueva capaz de remover los cimientos de la sociedad y enfrentarse triunfalmente a los enemigos foráneos. Joaquín es para Ramos la encarnación del cubano legítimo frente al mundo españolizante de la familia y frente al yanqui; y es, además, el hombre de una nueva época.

El carácter de denuncia en *Tembladera* adquiere el admirable alcance de la osadía. No hay que olvidar la fecha en que fue escrita, para valorar altamente estas palabras del viejo Don Fernando, que por influjo de Joaquín llega a decir: "Y fuera, ¡el yanquee! El yanquee con muchos millones de dólares, y como un solo hombre; con un propósito firme ante el porvenir, al que dedica la mitad del presente; y empeñado en hacer suya la tierra. . . Esa es la verdadera situación. Y solución que no resuelva esto, no resuelve nada".

Los personajes de *Tembladera* están dotados de intensas matizaciones de carácter que impiden el esquematismo; sobre todo las figuras de Joaquín e Isolina. Es de gran acierto en el dramaturgo la creación de dos personajes negativos como Gustavo, hijo de Don Fernando, y Teófilo, hijo natural de Isolina. Ellos, con sus temperamentos violentos, las situaciones que provocan y su lenguaje agresivo y hampesco, entregan al drama momentos de fuerte intensidad dramática.

José Antonio Portuondo dijo en la representación de esta obra por Teatro Popular, en 1943: "*Tembladera* ha venido a recordarnos oportunamente que en nuestras manos está el propiciar o impedir la reanudación del imperialismo en nuestras tierras después que concluya esta guerra. Depende de cómo tengamos entonces la familia y la casa, de que seamos capaces o no de superar las discordias y las diferencias intestinas. José Antonio Ramos, agudo observador de nuestros males, nos propone en su obra un remedio: la unión estrecha de los que sienten la urgencia inaplazable de conservar y hacer fecunda la tierra, y el propósito esperanzador y tenaz de hacerla nuestra y rica por el esfuerzo y el sudor del hombre de la tierra, propietario del suelo que trabaja".

Palabras que muestran la vigencia que conservaba la obra veintisiete años después de ser escrita. Pero aún hoy esta pieza nos deja una aguda reflexión y es utilísima para otros países de Latinoamérica.

La recurva fue escrita en un período de madurez del escritor donde parece que su

dramaturgia va a experimentar nuevos giros temáticos y formales.

Eulogio Pradillo de la Maza, el hijo menor de Juan de la Maza, que lleva el nombre y el primer apellido de un patriota mambí, va a esconderse a la casa paterna, de la persecución de la policía por sus acciones revolucionarias. Su presencia allí es portadora de una purificación y un reencuentro con la acción patriótica para el anciano padre y un motivo de aguda polémica para su hermano Juan, incorporado a las fuerzas de la reacción.

La familia de la Maza, en otro tiempo próspera, ahora se encuentra en decadencia. El viejo de la Maza, aunque mantiene una "cierta tolerada categoría de arrendatario", es en realidad un trabajador agrícola humilde; él simboliza, así, la triste suerte corrida por tantos veteranos de la Guerra de Independencia, burlados en sus grados y prestigio. Ello me hace pensar que en esta obra parece avizorarse un nuevo giro en el contenido del teatro de Ramos. Por primera vez la acción ocurre en un hogar pobre, de tablas y tejas, como describe el autor; y los personajes centrales pertenecen decididamente al pueblo.

Las dos figuras antagónicas de la familia son las dos caras de una misma generación: dos hermanos que, por experiencias sociales diferentes, han abrazado ideales contrarios. Ambos representan en un plano simbólico la revolución y la reacción enfrentadas. Este choque se produce en medio de una realidad históricamente convulsionada por la traición y el oportunismo. Dentro de la oscuridad social, Eulogio busca la luz, una luz con la que iluminarse a sí mismo, pues se halla desorientado, busca respuesta para sus torturantes y amargas interrogantes y encuentra una solución rotunda: tomar el poder, arrebatarse el injusto bienestar de los poderosos y entregarlo a los desheredados. Eulogio logra, además revivir en su padre las fuerzas apagadas, como hace Joaquín con Don Fernando en *Tembladera*, con lo que se produce el reencuentro de la generación mambisa con la del 30, a la que Eulogio representa.

Toda esta problemática social de amenazante desorden está entrelazada al desorden atmosférico del huracán, que es como una proyección celeste del huracán social por el que atraviesa el país. La tensión dramática va adquiriendo un nivel angustiante, sobre todo por coincidir con la intensidad de la perturbación natural. Desorden social y desorden cósmico, como en los griegos, magnifican este drama de palpitante contenido social y humano.

Otro aspecto de insoslayable valor en la pieza, además de la fina penetración psicológica y la justeza y precisión de los diálogos, es la incursión del dramaturgo en el estilo de la pieza en un acto norteamericana, que inaugura ahora en su producción con verdadera maestría. Si bien *El traidor*, *Cuando el amor muere* y *La leyenda de las estrellas* son piezas cortas, no están trabajadas bajo las exigencias formales del tipo de estructura señalado.

Resulta interesante seguir la evolución ideológica del autor a través de los protagonistas de estas tres obras. José Antonio Ramos fue un dramaturgo que se proyectaba, sin inhibiciones ni medias tintas, sobre sus personajes, como una forma de autorrealización. Por eso, tanto Gómez Viso como Joaquín Artigas o Eulogio Pradillo de la Maza tienen mucho de sí. Y, además, por ser personajes creados en diferentes períodos de la vida del escritor, hay también diferentes facetas de Ramos. En Gómez Viso-Ramos, el personaje es un hombre de extracción burguesa que rompe con su medio en aras de darse al pueblo. Es un hombre de gabinete, un hombre de pensamiento que es derrotado por no poder relacionarse a tiempo con el pueblo. Joaquín Artigas-Ramos no pertenece ya a una clase adinerada, sino a una capa social indefinida, cercana más bien a una pequeña burguesía rural; Artigas, además, es hombre de acción, combatiente de la Guerra de Independencia, y triunfa por so-

bre la reacción. Pero sus luchas se mantienen dentro del respeto y conservación de la propiedad privada. Eulogio Pradillo de la Maza-Ramos forma parte de una familia marginada social y económicamente; joven, estudiante universitario y rebelde; como Artigas es un hombre de acción. Su experiencia, decisiva para la comprensión de las problemáticas políticas y sociales, la adquirió en la Revolución del 30 y es capaz de la acción violenta para cambiar el orden establecido. Su lucha está fuera del ámbito del respeto a la propiedad privada. Por todo esto, de las tres figuras, la de Pradillo de la Maza es esencialmente la revolucionaria y popular.

Es realmente conmovedor que Ramos a los cincuenta y nueve años se proyecte a través de un joven como Eulogio. También es de destacar cómo en Gómez Viso, Joaquín y Eulogio la edad de estos personajes va en descenso, al igual que su posición social, mientras avanzan en su radicalización ideológica y sus luchas sociales. Ramos, mediante estas tres obras recorre el mismo camino que transitó en la vida. De burgués reformista a revolucionario consecuente. De ahí la unidad interna que sostiene estas piezas. Las tres desarrollan y culminan un ciclo vital.

Son estos los dramas de José Antonio Ramos. Después de conocerlos, podremos entrar en un análisis detenido de sus planteamientos y de sus especificidades formales para discernir aportes, debilidades y aciertos. Pero ante todo hay que ir a su encuentro. Hay que redescubrirlos en toda su proyección.

Ramos es creador de una obra dramática vasta, compleja y desigual; pero siempre profunda y comprometida. Indiscutiblemente su teatro no adoleció nunca de facilismo ni banalidad. Asumió con gran seriedad su oficio, y consideró el teatro, a la manera de Schiller, como un tribunal, y desde él ejerció la reflexión y la denuncia.

"Sobre el vastísimo espacio del escenario delimitado por una sencilla cortina azul claro. del foro derecho sale una mulata con bata de vuelo y revuelos de encajes, pañuelo rojo en los hombros, otro, amarillo, anudado sobre la frente. Collar de abalorios y grandes ajorcas doradas. Y un par de chancletas verdes que habrán de chancletear y nada más que chancletear, indolentemente, como prestas a quedarse en el camino, durante toda la duración del número. Y, moviendo apenas las caderas, Antonia Mercé, como ignorante del público, metida en lo suyo, distraída, da una vuelta completa al escenario, sin prisa, y, faltándole poco para cerrar su paseo circular, regresa hacia su punto de partida, pareciendo emperezada por el mucho esfuerzo de no bailar. Y, en el momento de salir del escenario sin haber hecho nada en él, mira a los espectadores con un levisimo asomo de malicia, jugando un poco con su pañuelo rojo. Esboza un mohín de reto, sonríe con inefable coquetería, y, echando el pañuelo para atrás con gesto casi imperceptible, descubre sus hombros morenos, y desaparece entre bastidores sobre el último acorde de la orquesta. Nada más". (Alejo Carpentier, La consagración de la primavera, México, Siglo XXI, 1978, p. 502.)

REIVINDICACION DE IDENTIDAD



Graziella Pogolotti

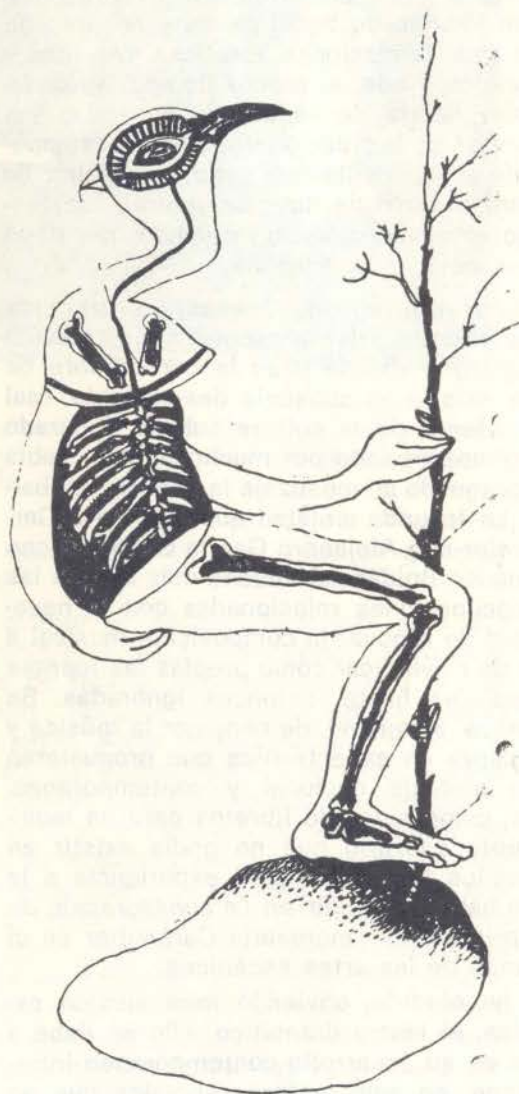
Ilustraciones de Zaida del Río

El acorde final de la orquesta, y la simple cortina azul del escenario, recuerdan al lector que estas expresiones usuales en el lenguaje teatral han estado presentes en una noche decisiva, cargada de anuncios de futuro para el personaje que, con palabra exacta y profesional, relata la experiencia. Mientras descubría a Antonia Mercé, Vera, protagonista de *La consagración de la primavera*, se encaminaba, sin saberlo, al encuentro de la historia y a la elaboración de una nueva concepción de la danza. Síntesis de la trayectoria precedente de Alejo Carpentier, el entramado de *La consagración de la primavera* está hecho de la estrecha relación entre vida y obra, entre arte e historia. De manera singular, las dos voces que en esta novela se contradicen y se complementan, son las de un constructor y una bailarina, dos oficios de síntesis que exigen, a su vez, la lúcida comprensión de las circunstancias dadas y la capacidad para modificarlas.

No hubo nunca ligereza en la selección de la forma de actividad profesional que Carpentier consideró más adecuada para sus personajes. Fue músico el narrador de *Los pasos perdidos* por las estrechas relaciones que el novelista mantuvo siempre con intérpretes y compositores. Conocía, por ello, íntimamente, su modo de pensar, sus reacciones. Sus propios estudios de arquitectura y la permanente fascinación que sobre él ejercieron casas, ciudades y monumentos, hicieron del cubano Enrique en *La consagración de la primavera*, un constructor. Puede resultar sorprendente para algunos encontrar que un tercer foco de interés privilegiado se encuentra en las artes es-

cénicas. Y, sin embargo, la descripción antes citada de Antonia Mercé revela, más allá del conocimiento teórico, una sensibilidad abierta y desarrollada para la comprensión de las búsquedas contemporáneas en el terreno del teatro.

En la descripción, a la vez profesional y entusiasta, que Carpentier pone en boca de Vera, Antonia Mercé comienza por crear un espacio escénico. Ese movimiento inicial cobra sentido con la utilización precisa del gesto, del ritmo —percusión marcada por el paso de la chancleta—, y del color



presente en el vestuario cuidadosamente seleccionado. No hay más. La integración exacta de estos lenguajes en una imagen escénica sintética y sugerente ha creado, con la aparente naturalidad que sólo alcanza un tozudo y riguroso trabajo, lo que suele llamarse el milagro teatral.

Sorprende en un hombre de letras este acercamiento a las artes escénicas, tan ajeno al tradicional predominio establecido por la literatura dramática. Entregado al oficio de la palabra, estaba, por las circunstancias de su vida y de su tiempo, singularmente preparado para comprender que, en este siglo, las artes de la representación habrían de beneficiarse y nutrirse de las transformaciones estéticas, técnicas y sociales y que, al propio tiempo, su desarrollo habría de repercutir en todos los campos de la creación. Sin haber desempeñado propiamente una continuada labor de dramaturgo o de director teatral, fue testigo excepcional de un proceso que llegó a conocer en su entraña.

Habían transcurrido apenas las primeras dos décadas del presente siglo, cuando empezó a abrirse paso la certidumbre de que existía un subsuelo desconocido, real y viviente de la cultura cubana. Ignorado y menospreciado por mucho tiempo, había impregnado de mestizaje la música y el baile. La fecunda amistad que vinculó a Carpentier con Alejandro García Caturla y con Amadeo Roldán fue mucho más allá de las preocupaciones relacionadas con la necesidad de renovar la composición musical a fin de reivindicar como propias las fuentes populares hasta entonces ignoradas. Se trataba, asimismo, de conjugar la música y la danza en espectáculos que propusieran una síntesis nacional y contemporánea. Así, como autor de libretos para un movimiento danzario que no podía existir en aquellos tiempos —dura experiencia a la que habrá de aludir en *La consagración de la primavera*— ingresaría Carpentier en el mundo de las artes escénicas.

Si he eludido, obviando toda alusión expresa, el teatro dramático, ello se debe a que en su desarrollo contemporáneo intervienen, no sólo factores sociales que no sería dable examinar aquí, sino también

las consecuencias del gigantesco crecimiento de las restantes manifestaciones de las artes escénicas.

Observador activo de la cultura europea durante su prolongada estancia parisina en la década de los treinta, corresponsal asiduo de una revista habanera, las crónicas de Alejo Carpentier en esos años ilustran una época y revelan un punto de vista, un modo de mirar las cosas. El persistente latinoamericanismo se refleja, no sólo en los temas tratados —Villalobos, Pettorutti, el arte mexicano o la presencia de los cubanos en París—, sino en el empeño sistemático de destacar en cada caso, el cauce seguido en la búsqueda de la expresión de la propia identidad. Rehuye los deslindes académicos entre las distintas expresiones artísticas. Admira a Stravinski, estudia las más audaces incursiones en el experimentalismo musical, analiza el son, visita el music hall, asiste al ballet y sigue a través de las boites de Montmatre la invasión progresiva de las orquestas populares de su tierra. En cada circunstancia, su acercamiento guarda el justo equilibrio entre la pasión y el profesionalismo indispensable en una crítica verdaderamente creadora.

Pasión y profesionalismo, en tanto que virtudes inseparables, nacen de la capacidad de estar, como lo diría el propio Carpentier años más tarde en una conferencia pronunciada en Caracas, "a la altura de su tiempo," en saber responder de manera unívoca, al oficio de hombre y al oficio de artista. Tras las bambalinas, surge el nazismo y se produce la guerra de España. De esta última nos dejará imágenes lacerantes y viriles. El camino de la música lo había conducido a la danza y esta conjugación de sonido, gesto y movimiento le había abierto una perspectiva privilegiada para la comprensión de las artes escénicas. Este acercamiento poco frecuente en un escritor había de complementarse con una afición nunca desmentida por las artes plásticas. También en este terreno, su sensibilidad habría de desbordar, desde fecha temprana, los cauces tradicionalmente establecidos. Bien conocidas son sus posiciones polémicas respecto a la doctrina surrealista y a su aplicación dogmática. Pero,

desde el punto de vista visual, el surrealismo contribuyó al desarrollo de la fotografía como forma de creación en una búsqueda expresiva que, por otra parte, la cinematografía también estaba imponiendo. Está, pues, Carpentier, preparado para proponer una lectura vigente de Eisenstein y Pudovkin.

El espectador asiduo y perspicaz del mundo del espectáculo había nacido en la colaboración fecunda con los compositores cubanos de aquellas originales propuestas coreográficas portadoras de logros ciertos y germen de un rico porvenir danzario. La comprensión del lenguaje específico de la escena le viene dada a través de la experiencia de un proceso creador complejo, vivido desde dentro en el diálogo permanente con los creadores y en la práctica de oficios poco frecuentes en hombres de letras. Vuelto a Cuba después de un largo paréntesis europeo, cuando ya se había desencadenado la segunda guerra mundial, trabajará como sonidista en el incipiente Teatro Universitario. Siempre lúcido, siempre certero al descubrir en el presente los signos del futuro, las circunstancias lo situaban otra vez en el viraje que conducía a la reanimación del teatro en su país. Su labor de pionero de la radiodifusión francesa le había enseñado a conocer las múltiples posibilidades expresivas del sonido para sugerir ambientes, propiciar tensiones y establecer dimensiones en un espacio no visual.

En la propia década del cuarenta, Carpentier sería el compañero de Louis Jouvet en el viaje a Haití, decisivo para el descubrimiento de las claves de *El reino de este mundo*.

Llama la atención entonces que tan permanente vinculación creadora a las artes escénicas no haya inducido al escritor a sentirse tentado por la literatura dramática. Sorprende aún más el hecho si se tiene en cuenta que el mundo del teatro está presente en alusiones portadoras de múltiples significados en toda su obra.

A lo largo de toda la novelística de Carpentier, el elemento teatral cumple funciones diversas, muy ajenas al mero efectismo que, limitado a un vuelco inesperado de la

acción, suele llamarse dramático. Constituye, en sostenida fidelidad a las más antiguas tradiciones del género, un juego, una representación que, por caminos abreviados y prescindiendo de circunloquios farragosos, devela una zona desconocida de la realidad, esclarece las razones de ciertos comportamientos, ilumina el instante en que cristaliza una toma de conciencia. Así, en *Los pasos perdidos*, el narrador-protagonista asiste al velorio del padre de Rosario. Su mirada es la de un espectador que describe una puesta en escena, los gestos de los personajes en sus entradas y salidas, las lamentaciones convertidas en elemento sonoro de una ceremonia muchas veces ensayada y el permanente trasfondo alusivo al universo trágico de la antigua Grecia, con sus Casandras, sus Héculas y sus Euménides. En un momento decisivo de su trayecto a través de las edades, el que habla en primera persona propone en este interludio, eslabón necesario de la historia narrada, una reflexión acerca de la muerte y de la cultura. Para cada uno de los participantes en el ritual funerario, éste resulta un respetuoso homenaje postrero en cumplimiento de normas sociales establecidas. La formalización de gestos y actitudes, tantas veces reiterados, corresponde a una concepción del mundo en que la muerte, convertida en hecho cotidiano, se integra, como un suceso más, a la vida.

Síntesis de una concepción del mundo, ilustración de un modo de acercarse a una cultura propia, distanciada sin embargo por su falta de sincronía histórica y, en cierto modo, presagio del inevitable desenlace de la aventura, la escena antes referida se inscribe en el discurso narrativo de los *Los pasos perdidos* como clave significativa para la comprensión del texto y para el deslinde de algunas de las constantes en el pensamiento del escritor.

No corresponde a las intenciones de este prólogo seguir las huellas del teatro, en tanto que asunto o recurso literario, a través de toda la obra de Alejo Carpentier. Es obvio que el propio escritor reconoció de manera implícita esta deuda, si se tiene en cuenta el lugar importante que ocupa el espectáculo en *La consagración de la primavera* y, sobre todo, en *Concierto ba-*



roco, obras fundamentales ambas, no sólo por sus valores intrínsecos, sino en tanto que síntesis de un proceso de maduración que se desarrolla a través de eslabones claramente perceptibles, donde las cosas nombradas, el arte y la vida se integran en la versión totalizadora más completa. *El arpa y la sombra* nos despierta con el inmenso rejuego escenográfico de perspectivas que propone la columnata de Bernini a dos miradas de alcance diferente, la de Andrea Doria y la de Cristóbal Colón. Quien por su asidua frecuentación a la ópera, el ballet, el music hall, por su domi-

nio de tantos oficios que intervienen en el quehacer teatral, pareció sentir la fascinación de las candilejas, no se sintió tentado por la literatura dramática. *La aprendiz de bruja* aparece como un hecho aislado en respuesta a la petición de algunos amigos. Las leyes de un género que exige un conflicto resuelto en términos de acción no se avenían a una indagación en la que el proceso de relaciones entre los personajes, sus contextos, la vida como aventura de descubrimiento eran elementos primordiales. Sus personajes rara vez son verdaderos antagonistas. Están contrapuestos y a tra-

vés de sus meditaciones, diálogos, debates y controversias se va abriendo la tierra conquistada.

Vuelto hacia los procesos de desarrollo, más que al planteo y solución de conflictos, Carpentier había de encontrar en la novela, con sus dimensiones ilimitadas, con su capacidad para asimilar a un nuevo ordenamiento literario tantos géneros diversos, con su estructura dinámica que favorece el rejuego de múltiples puntos de vista, vale decir, de múltiples planos, el terreno propicio para el desempeño de su tarea de descubridor de un nuevo mundo.

El teatro estaría, pues, casi siempre, al servicio de la novela. Se inserta en el discurso narrativo como una manera abreviada y eficaz —en su concisión y riqueza de significados— de sugerir claves imprescindibles para la comprensión del texto. Así ocurre en *El siglo de las luces*, cuando los personajes principales asumen los papeles que habrán de corresponderles. Más tarde, cuando habrán de separarse definitivamente los destinos de Sofía y Víctor Hugues, la ruptura se produce en un instante de verdadera anagnórisis. Sobreviviente de la peste, el francés tiene en los ojos la huella de sangre que ha dejado la carne fresca utilizada en su curación. Ante su vieja casaca, como un Edipo tambaleante, contempla su derrota. Puede decirse que, en cierto modo, ha matado y prostituido a aquellos que lo engendraron. Pero este reconocimiento de la verdad no se produce en un clima de tragedia paródica; la escena resulta en realidad, grotesca. No es una vieja historia la que ahora se repite a manera de comedia. Ocurre que el francés no ha sido víctima de un destino implacable, sino que ha sido dominado por las cosas, por las circunstancias, por el vestuario que en cada escena le ha correspondido. El hombre vencido y la casaca vacía llegan al lector desde la perspectiva de Sofía triunfante, porque, lúcida, había comprendido la verdad mucho antes, al verse cubierta de lodo por la pira de puercos en las tierras donde ya reinaba otra vez el trabajo esclavo.

Este instante de anagnórisis, en que como tantas veces, Caribe y Mediterráneo actúan



a modo de contrapunto, contribuye a develar las intenciones de *El siglo de las luces* y nos aproxima al universo de *La aprendiz de bruja*.

Victor Hugues resultaba, así, vencido por los acontecimientos que había contribuido, en cierta manera, a desencadenar. Perdida la lucidez en un instante de desvío, por haber andado tras los sucesos sin entender el verdadero cauce de la historia, aquéllos parecen cobrar autonomía y aplastan a quien había comenzado por conducirlos. Como ocurre con frecuencia en Carpentier, nos encontramos ante una idea que había apuntado mucho tiempo antes,



hasta cristalizar en un contexto muy complejo. *La aprendiz de bruja* resulta un eslabón en esta progresión. En diálogo con el narrador de *Los pasos perdidos* acerca de las antiguas cosmogonías indígenas, fray Pedro refiere que, según el Popol Vuh, los objetos creados por el hombre llegan a cobrar autonomía y, embravecidos y sublevados, se vuelven contra él para aniquilar, entonces, generaciones enteras. La breve alusión se inscribe aquí en un discurso muy diferente, el del sitio reservado a la auténtica dimensión del hombre en una sociedad enajenante. Despojada de esa referencia circunstancial, la alusión a la vieja leyenda adquiere fuerza propia y subyace en forma implícita en la elaboración de *La aprendiz de bruja*.

En *La aprendiz de bruja*, el verdadero conflicto no habrá de nacer de la contraposición entre conquistadores y conquistados, ni habrá de derivarse tampoco de la relación personal entre la Malinche y Cortés. No se deriva, esencialmente, de las contradicciones entre el hombre y la historia, aunque la acción transcurra a través de episodios bien conocidos de la conquista de México. El conflicto surgirá de un trágico malentendido que arrastra a los hombres, engañados por sus propias obras y por sus propias ilusiones. En la dura lucha entre ceguera y lucidez, los personajes resultarán doblemente derrotados, por la frustración de sus sueños y aspiraciones, y porque no llegaron a entender las dimensiones

del momento que les había tocado vivir y, por ende, las verdaderas razones de su fracaso. Una vez más en Carpentier, la historia ha sido utilizada como un instrumento, como un sistema de referencia que permita al espectador desentrañar críticamente el sentido que tiene el comportamiento de sus personajes. Los sucesos son del dominio público. Fluyen sin sorpresa como tampoco habrán de depararlas los motivos aparentes de la conducta de los protagonistas. En el momento culminante de una gran tradición trágica, Fedra había parecido inmersa en el conflicto entre la razón y la pasión, aunque aquella fuera sobre todo una razón de estado. Ahora nos encontramos ante el drama de quienes, por no entenderlo, no han sabido estar a la altura de su tiempo.

Acostumbrado a desentrañar los recursos de las artes escénicas, Carpentier concibe un espectáculo en el que tiene en cuenta, no sólo el texto literario, sino también otros elementos imprescindibles en el lenguaje de la puesta en escena. Por ello, y esto es válido en particular para los aspectos visuales, las acotaciones, las referencias al vestuario, reclaman tanta atención por parte del lector como pudiera hacerlo el propio diálogo. Están destinadas a subrayar una progresión en el develamiento de la verdad, en el rejuego establecido entre el desencañamiento de las cosas y de los acontecimientos provocados por el hombre y la lucha de éste por alcanzar la lucidez. Mientras la acción avanza, el escenario se despoja paulatinamente de la compleja escenografía que lo ha invadido desde el Prólogo para quedar reducido a lo esencial, a los escuetos elementos que rodean a la Malinche en su lecho de muerte.

La escenografía adquiere así una dimensión que sobrepasa la usual referencia a las circunstancias de tiempo y lugar. Resuelve este aspecto referencial, indispensable dado el asunto que sirve de pretexto al desarrollo de la acción. Pero lo hace en términos de una teatralidad que contribuye a destacar la falsa perspectiva asumida por Marina al cambiar sus ropajes tradicionales —objetivación de un vínculo orgánico a su propia cultura y a su identidad—, por el vestuario que habrá de recibir de los

conquistadores. A lo largo del Prólogo desfilan los atributos correspondientes a un error que habrá de convertirse en dramática mistificación. Las señales de los tiempos han sido mal interpretadas a través de su reflejo en un espejo, mal ajustado, y mediante un ritual que mucho tiene de autosacramental. Es que, en realidad, el Prólogo no pretende representar, de manera fidedigna, la llegada de Cortés a México en tanto que antecedente de los sucesos que habrán de producirse a continuación. Nos hallamos ante una imagen constituida por la formalización de una ceremonia, vaciada de todo contenido real, en la que la gestualidad se convierte en elemento expresivo definitorio, modo peculiar de utilizar el teatro dentro del teatro, que contribuye a establecer la perspectiva crítica indispensable en el espectador.

Víctima de las cosas desencadenadas por una errónea interpretación de las señales, y protagonista de los hechos en la medida en que nos encontramos ante una pertinaz lucha por alcanzar la lucidez necesaria, el personaje de Marina parece estar encerrado en una paradoja. Los violentos combates que presiden la conquista del Nuevo Mundo son pretextos, más que acción verdadera de la trama. A través de sus eslabones sucesivos, la trayectoria de la toma de conciencia establece el nexo de progresión que integra las distintas partes de la



obra. Pero cada etapa modifica los términos en que se plantea el problema y las relaciones entre los personajes, hasta el punto que, una vez transcurrido el Protocolo, nos hallamos ante un tríptico vertebrado, mediante acciones en continuado desarrollo, requeridas, a la vez, de soluciones parciales.

Abierta su propia tierra a los hombres que vinieron de otro mundo, arrastrada por la creencia ilusoria en el milagro de las antiguas promesas, Marina se apropia del nuevo lenguaje, de los nuevos símbolos, del nuevo vestuario, mientras consume, sin tener plena conciencia de ella, la traición a los suyos, que es también traición a sí misma. La decisión tomada en la noche del desembarco, se encadena a otras que conducirán sus pasos de manera inexorable. Pero en el mercado de Cholula percibe, todavía en forma confusa, el vínculo entrañable que la une a su propia cultura. En un último acto de falsa libertad, fundada en un espejismo aún no develado, Marina consume la delación. La masacre —el genocidio, diríamos en términos contemporáneos— comienza a mostrar la naturaleza real de la conquista y hace consciente en Marina la pérdida de su falaz razón de ser. Sabrá, a partir de ese momento, que ha dejado de luchar por lo que infundadamente consideró causa justa y que su complicidad se funda ahora en las exigencias de la propia supervivencia.



Como en el vórtice del ciclón, en el eje central del tríptico se produce una densa atmósfera de encierro. Fuera del escena-

rio están las multitudes enardecidas que preparan el combate y lapidan a Moctezuma. En el escenario, ante la mirada de los espectadores, allí donde parece haberse producido una pausa en la acción externa, culmina el despojo de las máscaras. En ese mundo de derrotados, mientras Cortés muestra a las claras su rostro de aventurero, Moctezuma conserva, en su silencio final, la dignidad del que, al cabo, ha sabido comprender. El plumaje imperial, símbolo de una cultura de hombres con perfil de ave, que encarnó en la serpiente emplumada uno de sus mitos, tal y como había sido evocada desde *Los pasos perdidos*, se opone al oro, mero valor de cambio al que otros hombres entregan sus vidas. El portador de la verdad se ha convertido en mercader del oportunismo. Pero la desintegración de la imagen inicial habrá de consumarse por completo. Cuando, llegado casi el término de sus días, Marina intenta desentrañar nuevamente el porvenir en el espejo del adivino, descubre a Cortés convertido en pordiosero ante la puerta cerrada de un mundo que no quiere escuchar siquiera la historia de sus hazañas. El espejo ha revelado una parcela de la verdad. Y, sin embargo, aún aparentemente derrotados, los personajes han construido un mundo diferente. Entre el adivino y el sacerdote, envuelta en sus tradicionales vestiduras, Marina muere habiendo tomado la medida de sus errores, pero sin hallar respuesta a sus interrogantes, sin encontrar, a pesar de su llamado a tantos auxilios, su verdadera razón de ser. Para Alejandro Carpentier la razón de ser se expresa en términos de conciencia histórica. Esa lucidez necesaria no surge de la revelación concedida en estado de gracia, ni se deriva de un proceso meramente intelectual. Tan difícil conquista es obra de pensamiento y acción. De ahí que el escritor utilice con tanta frecuencia la historia como elemento indispensable en el entramado de sus obras. La lucidez, sin embargo, no es una finalidad en sí misma. Implica una acción consecuente, esa auténtica dimensión del hombre encontrada en la capacidad de estar a la altura de la época en la que con tanta precisión se refirió en sus trabajos teóricos.

En ese diálogo permanente entre el hombre y la historia, en esa búsqueda constante de una razón de ser a través de la cual los trabajos y los días, las cosas y las imágenes creadas, cobrarán su verdadero sentido, hay muchos modos de resultar derrotado. Algunos pueden ser vencidos circunstancialmente por las armas, pero la legitimidad de su gesto se inscribe en la más profunda y real corriente de un devenir que avanza con pasos mucho más largos que los pequeños y a veces titubeantes de los hombres, tal y como lo afirmaría explícitamente Carpentier en *La consagración de la primavera*. Derrotados parecían los combatientes de la guerra civil española en el primer enfrentamiento contra el fascismo, como derrotados parecen los defensores de Cholula. Vencida, sin embargo, está Marina ante quien la acusa de delación. Irremediablemente vencido está el apasionado lector de novelas de caballerías, en el lamentable regreso a la aldea natal, sin haber sabido advertir la dimensión verdadera de la aventura que le había tocado protagonizar.

La prolongada frecuentación de las artes escénicas había enseñado a Carpentier que en el juego teatral la conquista de cada parcela de verdad se iba alcanzando mediante la permanente contradicción de apariencia y realidad, expresada en el lenguaje múltiple y unívoco de máscara y gesto, escenografía y palabra, actuación y movimiento escénico. Las imágenes iniciales que la lectura del texto evoca, hacen pensar que estamos ante un recuento mural de la conquista de México. Para el espectador que verifica desde una perspectiva crítica, la lectura de los diferentes textos propuestos por el autor se produce, al cabo, lo que podría considerarse como un doble desenlace. El desfile de todos los personajes reafirma la derrota de quienes no supieron estar a la altura de su tiempo. Pero los atributos que rodean a Marina en su lecho de muerte, obligan al planteo de nuevas interrogantes. Nos hallamos ante un escenario en que se mezclan, sin llegar a integrarse todavía, elementos provenientes de dos mundos. En su gesto inicial, en su entrega a quienes venían de otras tierras, Marina había perdido, ade-

(Continúa en la pág. 37)



Libreto No. 8

Alejo Carpentier

**LA
APRENDIZ
DE
BRUJA**

(drama en tres actos) (1956)

Traducción del francés:
Carmen Vázquez

"... Y luego se bautizaron, y se puso por nombre doña Marina (a) aquella india y señora..."

"...Verdaderamente era gran cacica e hija de grandes caciques y señora de vasallos, y bien se le parecía en su persona".

"... Fue tan excelente mujer y buena lengua... a esta causa la traía siempre Cortés consigo".

"...Ella era de buen parecer y entremetida y desenvuelta..."

"...Doña Marina, con ser mujer de la tierra, qué esfuerzo tan varonil tenía, que con oír cada día que nos habían de matar y comer nuestras carnes con aji, y habernos visto cercados en las batallas pasadas, y que ahora todos estábamos heridos y dolientes, jamás vimos flaqueza en ella, sino muy mayor esfuerzo que de mujer".

"...Fue gran principio para nuestra conquista, y así se nos hacían todas las cosas, loado sea Dios, muy prósperamente. He querido declarar esto porque sin ir doña Marina no podíamos entender la lengua de la Nueva España y México". Bernal Díaz del Castillo. (Historia verdadera de la conquista de la nueva España. Capítulos: XXXVI, XXXVII, LXVI).



Livro No. 8

Alcjo Carpenter

LA
APRENDIZ
DE
BRUNIA

(1881) (1881)

Traducción del francés
Carmen Vázquez

PERSONAJES

DOÑA MARINA
HERNAN CORTES
EL PADRE BARTOLOME DE OLMEDO
GONZALO DE SANDOVAL
JERONIMO DE AGUILAR
EL HOMBRE DEL ESPEJO
GUIDELA (NEGRO, BUFON)
EL CIRUJANO
LA DAMA DE ALTA CONDICION
EL HERALDO

UNA CAMARERA
CAMARERAS (PERSONAJES MUDOS)
MOCTEZUMA (PERSONAJE MUDO)
SOLDADOS (PERSONAJES MUDOS)
PERSONAJES DEL PROLOGO:
UN GUARDIA
UN ARTESANO
UN CAMPESINO
PRIMERA MUJER
SEGUNDA MUJER

DE LOS PERSONAJES:

Doña Marina. En el primer acto está vestida con una sencilla túnica blanca, de mangas cortas y escote cuadrado, ornamentada con bordados oscuros. Lleva un largo chal color azul, también oscuro. En el segundo acto se envolverá con una ancha capa drapeada que le da mucha amplitud a sus movimientos, tal y como nos la presentan los códices mexicanos. En el tercer acto llevará un vestido español, azul oscuro, de acuerdo con la moda de la época, antes de cambiarse —para la escena final— a una túnica igual a la del comienzo.

Hernán Cortés. Tiene treinta y cuatro años en el momento de la Conquista de México. "... En todo lo que mostraba, así en su presencia como en pláticas y conversación, en comer y en el vestir, en todo daba señales de gran señor. Los vestidos que se ponía eran según el tiempo y usanza, y no se le daba nada de traer muchas sedas y damas-

cos, ni rasos, sino llanamente y muy pulido; ni tampoco traía cadenas de oro grandes, salvo una cadenita de oro de prima hechura y un joyel con la imagen de Nuestra Señora de la Virgen Santa María con su Hijo precioso en los brazos, con un letrero en latín en lo que era de Nuestra Señora, y de la otra parte del joyel al señor San Juan Bautista, con otro letrero. También traía en el dedo un anillo muy rico con un diamante, y en la gorra, que entonces se usaba de terciopelo, traía una medalla, y no me acuerdo el rostro y en la medalla traía figurada la letra de él; mas después el tiempo andando, siempre traía gorra de paño sin medalla". (*Bernal Díaz del Castillo*).

Bartolomé de Olmedo. Viste el hábito de la Orden de la Merced, cuyo blasón ostenta en el pecho: cuatro barras rojas en fondo dorado, cruzadas por una cruz blanca.

Gonzalo de Sandoval. Tiene veinticuatro años en el momento de la Conquista. Es muy buen mozo. Lleva elegantemente el uniforme militar. Su aspecto es franco y decidido. Fiel a Cortés, podría haber sido el escudero perfecto de una Canción de Gesta.

Jerónimo de Aguilar. Es uno de los primeros españoles llegados a México. Su estadía de ocho años entre los Mayas, como consecuencia de un naufragio, lo ha acriollado tanto en el aspecto como en el carácter. Aun vestido a la española se ve desaliñado, con el cabello sobre la frente, sin hacerse de una argolla de oro que siempre lleva colgada en la oreja.

El Hombre del Espejo. Adivino. Vestido con una túnica oscura, tieza, con reflejos verdosos, como el carapacho de un insecto. Una pesada cabellera engomada encuadra su rostro color de cera, marcado por cicatrices de heridas rituales. En el pecho lleva, suspendido del cuello por un cordón, un gran espejo cuadrado de obsidiana. Va descalzo.

Guidela. Negro. Tan enano como sea posible. Vestido con ricas ropas prestadas, que le quedan grandes, en las que parece flotar.

PROLOGO

De noche. En la escena, al fondo, frente a la sala, algunos escalones conducen a un camino de ronda donde se encuentra la Guardia. Hacia un lado, sentados en los peldaños, casi perdidos en la sombra, hombres y mujeres se apretujan unos contra otros. Del otro lado, el Hombre del Espejo, cerca de Marina, se encierra en su enorme chal oscuro. Un pequeño brasero arde frente al adivino. De vez en cuando, retira del fuego un tizón, haciéndolo girar lentamente en la superficie del espejo que siempre conserva colgado al cuello.

GUARDIA. *(Hacia la sala).* ¡Preguntas! ¡Siempre preguntas! ¡Siempre las mismas preguntas! Y vosotros siempre reunióds aquí, impidiendo que los guardias hagan su trabajo... ¿Qué quereis que os diga? ¡Tanto he mirado hacia allá que ya no noto nada!

ARTESANO. *(Mirando por encima del camino de ronda)* Pueden verse los resplandores.

MUJER. *(Levantándose a su lado)* ¿Dónde?

ARTESANO. ¡Allá!

MUJER. Sí. Hay luces por todas partes.

(Hombres y mujeres se levantan y miran también, alzándose en la punta de los pies)

GUARDIA. *(Con un gesto fatigado, sin dar la vuelta)* Ya hace tiempo que se ven las luces. Tan numerosas como esta noche... Regresad a vuestras casas. Acostaos. Esta noche será como cualquier otra noche. Dejad que los guardias hagan su trabajo.

MUJER. ¿Es por miedo que le dais la espalda al mar?

GUARDIA. Estoy cansado de mirar esos fuegos que brillan tanto. Nadie sabe quién los prende.

EL HOMBRE DEL ESPEJO. ¿Para qué mentir? Hace ya dos años que esas rocas en movimiento, esos castillos, esas colmenas, venidos de no se sabe dónde, aparecieron por primera vez, allá... allá donde no te atreves a mirar...

SEGUNDA MUJER. Todavía me acuerdo. Toda la población había acudido. Subían a los techos; se trepaban en los árboles. Hacían señales con telas, con cintas, con hojas de palma.

ARTESANO. Después, llegó el miedo.

CAMPESINO. Nos sentíamos vigilados, espíados, por gentes que ni tan siquiera se nos acercaban. Un buen día las "cosas" desaparecieron. Pero sabíamos que volverían.

MUJER. ¡Allá se prende otro fuego!

ARTESANO. ¡Cuán numerosos son esta noche!

EL HOMBRE DEL ESPEJO. *(Sordamente)* Os mantienen ignorantes. Os ocultan la verdad. *(El coro lo rodea)* El rey ha mandado a hacer una investigación en el más grande secreto. Mercaderes, viajeros, pescadores, todos han sido interrogados...

GUARDIA. *(Levantando los hombros)* ¡Este sabe más que nosotros!

EL HOMBRE DEL ESPEJO. Digo lo que se sabe en todos sitios... En esas rocas, en esas colmenas, en esas "cosas", viven seres de apariencia humana, aunque no sean hombres. Algunos tienen el rostro de ceniza, ojos sin pupilas, como los de los muertos desenterrados. Otros llevan cabelleras resplandecientes. Sus cuerpos no son de carne, porque brillan al sol como el esmalte. Se hacen servir por demonios negros; por monstruos desconocidos cuyos rugidos se escuchan desde aquí.

CAMPESINO. Yo los he escuchado.

MUJER. Es como una risa horrorosa.

ARTESANO. ¡Una risa que ha desplomado casas...!

EL HOMBRE DEL ESPEJO. *(Gritando)* ¡Y mucho más aún! Son los señores del rayo y del trueno. Vienen del Este para traer el Fuego que purifica. Son los hijos del Sol.

GUARDIA. ¿Ves eso en tus espejos? ¿Eh? ¿Brujo? Sin embargo, vienes aquí, todas las noches, como los otros, para hacer las mismas preguntas. A pesar de todas tus magias, te mueres por saber lo que se ha dicho en Palacio... ¡Yaya!

¡Vete! Regresa a tu espejo. Mírate adentro. Entonces me dirás a qué se parece el culo de los hijos del sol.

EL HOMBRE DEL ESPEJO. No soy el único en interrogar los espejos que hablan. Los Magos le trajeron a Moctezuma un pájaro que llevaba un espejo entre las alas.

ARTESANO. Así lo han contado los corredores de la sal...

SEGUNDA MUJER. Los mensajeros también. Ayer. En la plaza.

GUARDIA. *(Violento)* Pues, ¡sí! ¡Es verdad...! ¿Y qué vio el Emperador Moctezuma en el espejo? Un ejército. Nada menos que un ejército que avanzaba hacia él. Es decir: hombres. Y mientras se traté de hombres estaremos allí para detenerlos.

ARTESANO. O para concluir una paz honorable.

SEGUNDA MUJER. Para engañarlos.

CAMPESINO. ¡Para romperles las narices!

ARTESANO. ¡No se ha probado que sean más listos que nosotros!

MUJER. Pero... ¿de dónde vendrán?

GUARDIA. ¡Qué sé yo! De otro país. Este no es el único lugar donde se puede vivir. Más allá del Cabo de los Vientos, puede navegarse por días y días. Siempre hay pantanos, como aquí. ¿Y más allá? La costa se endurece, las montañas crecen, los ríos se vuelven extrañamente malvados... pero siempre hay hombres. ¿Y más allá...? Aunque uno crea que la tierra ha sido entregada a los monos, es con hombres con quien uno siempre se encuentra. En tal caso, estos... *(señalando el mar)*.

MARINA. ¡No son hombres!

GUARDIA. He aquí otra que sabe más que nosotros.

MARINA. ... ¡No-son-hombres!

ARTESANO. ¿Quién los ha visto? ¿Han venido a la costa?

MARINA. Sí. Anoche.

(Coro. Ademán de estupor)!

GUARDIA. ¡Qué bien informados están en tu cocina!

MARINA. Tan bien como en la Sala del Consejo.

MUJER. ¿Quién se les acercó?

CAMPESINO. ¿Les hablaron?

MARINA. Nadie los vio.

GUARDIA. ¡Oídlas!

MARINA. Nadie los vio, porque todo sucedió en la noche. Pero lo cierto es que algunos de ellos dejaron las rocas que se mueven y vinieron a tierra. Entraron en el Templo del Maíz —cuya

guardia éstos habían abandonado—; derribaron las estatuas, tomaron las jarras sagradas, pisotearon las ofrendas.

(Coro. Ademán de estupor).

EL HOMBRE DEL ESPEJO. *(Riendo sarcásticamente)* Tienen que ser muy poderosos para poder actuar así.

MARINA. ¡Id! ¡Comprobadlo! ¡Vereis vuestros ídolos por el suelo, vuestros dioses ridiculizados...!

GUARDIA. ¡Cierra el hocico, fregona!

MUJER. ¿Por qué se nos oculta la verdad?

MARINA. Porque se ha prohibido decir lo que se sabe. Pero los que están de guardia aquí, de noche, atisbando los fuegos, se mueren de miedo. Le dan la espalda al mar para no mirar. Buscad entre las hierbas. Encontrareis sus botellas. Porque beben para darse ánimos. Por eso siempre se nos manda a acostarnos como a los perros... "Acostaos"... "Acostaos"... ¡Ya lo creo! ¡Si no estuviésemos aquí ya ellos se habrían emborrachado!

GUARDIA. *(Exasperado)* ¡Eh, ahí, vosotros! ¡Hacedla callar!

(Dos guardias llegan corriendo por el camino de ronda, bajan la escalera y empujan brutalmente a Marina que reprime un grito de dolor).

GUARDIA. Y no enseñes los dientes. ¿Eh? Si no, ¡cuidado con el fuste!

MUJER. ¿Así sois de valientes...?

SEGUNDA MUJER. ¡Qué bien, pegarle a una mujer!

MARINA. *(Gritándole a los guardias)* Vosotros lo sabeis muy bien, tan bien como el Rey, como sus ministros, que los que habitan esas colmenas, allá, no son hombres.

EL HOMBRE DEL ESPEJO. Hasta el Emperador Moctezuma tiembla en su palacio. Desde que llegaron, todas las noches ve cómo se levanta una columna de llamas del lado del Oriente.

MARINA. Regresa Quien fuera expulsado por vuestros antepasados.

EL HOMBRE DEL ESPEJO. La era del Quinto Sol llega a su final. Todo parece anunciar el regreso del hombre-con rostro-de-luz.

MARINA. Regresa Quien os enseñó el uso del fuego, del arte de construir y el valor del Cero: el Maestro-de los-Oficios que enseñaba los beneficios de la paz.

GUARDIA. ¡Calladla una vez por todas...!

EL HOMBRE DEL ESPEJO. El había prometido regresar un día, para volver a poner cada cosa en su justo lugar.

MARINA. *(Soltándose de los guardias que la sujetaban sin fuerza)* Vosotros os habeis mofado de la paz que él enseñaba. Desde su partida os habeis entregado a la guerra y al saqueo. Tanto aquí como allá, os habeis asociado al perjurio y

1 Nota de la Redacción: Hemos ajustado la redacción original a las normas de nuestra publicación. En tal caso Carpentier introduce al Coro como un personaje y la aco-tación como un parlamento.

la mentira. Sólo pensais en robaros los unos a los otros. Vivís en el estupro y la violencia.

ARTESANO. ¿Y los tuyos, extranjera, quizás valían más? ¿Olvidas que tu madre te entregó a los traficantes de esclavos?

SEGUNDA MUJER. Pasabas de mano en mano.

ARTESANO. Te vendieron como mercancía, como a un loro, como a un mapache, por dinero.

MUJER. Olvidas que sólo eres una moza de cocina.

SEGUNDA MUJER. No eres tú quién para alzar la voz aquí.

CAMPESINO. ¡Mejor no averiguar cuántos hombres te han pasado por encima!

SEGUNDA MUJER. Una porquería que podría trocarse por un cesto de higos, por una medida de sal... ¡Y eso os insulta!

MARINA. ¡Buscad vuestros rebaños y huid! Dejad los pueblos; degollad los animales que no puedan seguirlos. Ya es hora. Porque la venganza de Aquel-que-Regresará será terrible.

ARTESANO. ¡No te hagas el profeta!

MUJER. ¡Eres una perdida!

SEGUNDA MUJER. ¡Puerca! ¡Basural!

(Coro. Tumulto)

MARINA. *(A toda voz)* ¡Gritad! ¡Vociferad...! ¡Se-reis todos pisoteados por los que vienen! ¡Han profanado vuestros templos! ¡Se han orinado en vuestros ídolos!

GUARDIA. ¡Azotadla! ¡Azotadla hasta que sangre...!

MARINA. *(Soltándose de los guardias, corre hacia el camino de ronda enderezándose)* ¡Mirad! ¡Los fuegos se prenden sobre el mar! ¡Es como si amaneciera a la media noche! ¡Mirad la Columna de Llamas!

(Un resplandor rojo sube en el fondo de la escena. Se oye una "Salve" de Victoria. Todos los personajes se agrupan para desaparecer, salvo Marina, que se echa hacia atrás, de espaldas a la rampa. Alumbrada desde el fondo, se yergue lentamente la Cruz, hecha de dos ramas mal escuadradas y llevadas por manos invisibles... Como trepando una escalera que se encontrase del otro lado del camino de ronda, aparecen: Hernán Cortés, elevando el estandarte de Carlos V; Gonzalo de Sandoval, armado por completo; Jerónimo de Aguilar, con el torso desnudo, y un remo sobre el hombro; Fray Bartolomé de Olmedo, con las manos juntas. Por encima de la "Salve" se oye el ruido estrepitoso de los redobles de tambores militares. Después, silencio total).

CORTES. ¡A nombre de nuestro Santo Imperio tomo posesión de esta ribera del Nuevo Mundo!

SANDOVAL. Esta posesión será proclamada tres veces.

CORTES. ¡A nombre de Santiago Apóstol, tomo posesión de esta tierra!

SANDOVAL. ¡Mi espada lo garantiza!

CORTES. A nombre de la Fe Verdadera tomo posesión de esta tierra y de todas las tierras que vendrán.

OLMEDO. Alma redemptoris Mater, quae pervis caeli porta manes, et stella maris, succurre cadenti; surgeri qui curat populo.²

(Se repite la "Salve" de Victoria que dura hasta el final de la escena).

OLMEDO. *(Baja hacia Marina y vierte sobre su cabeza el agua del bautismo)* Yo te bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Desde hoy tu nombre es Marina.

MARINA. ¿Por qué esta agua? ¿Qué es ese signo?

AGUILAR. *(Avanzando)* Yo te lo explicaré todo, Marina. Yo hablo tu lengua. Hace tiempo que vivo entre vosotros.

MARINA. ¿Eres, pues, Aquel que debía venir para devolverle a cada cosa su justo lugar?

AGUILAR. No soy solo yo... Primero está él. *(Señala a Cortés)* Después, por encima de él, nuestro Emperador Carlos V. *(Señala el estandarte)* ¡Después, por encima, muy por encima, encima de todo, esas dos ramas que ves allí...!

(Cortés, Sandoval y Olmedo se arrodillan al pie de la Cruz. Cortés está sólo, hacia un lado).

MARINA. ¿Por qué eso?

AGUILAR. Haz como nosotros. No es difícil.

(Marina se arrodilla cerca de Cortés. Todos permanecen inmóviles en el resplandor rojo, con las manos unidas, como los Donadores de una pintura flamenca).

ACTO PRIMERO

ESCENA PRIMERA

El mismo lugar, varios días después. Hacia un lado se encuentra la tienda de campaña de Cortés, con los colores —rojo y gualda— del escudo de España.

² En latín en el original.

ña. El estandarte de Carlos V cuelga en un mástil. La presencia de los recién llegados ha ensuciado el lugar. Reina un desorden de campamento. Por el suelo se ven restos de leña, vasijas, un tambor, huesos de animal. Una silla de montar ha sido puesta sobre una rama doblada. Luz cálida de mediodía a la orilla del mar.

AGUILAR. (Riendo a carcajadas) ¿Así que creías que el caballo y el caballero eran uno? (Ríe). Si así lo deseas. El vicio del hombre con la fuerza del caballo. ¡Qué sueño...! Lo que en la antigüedad se llamaba un centauro.

MARINA. ¿Cómo?

AGUILAR. No. No te llenes la memoria con palabras inútiles. Has aprendido nuestra lengua con una facilidad que raya en el milagro. Pero mejor es que sólo retengas palabras que puedan servirte para algo. Nunca verás centauros. Eso, sin embargo... (Señala algo tras bastidores)... ¿Cómo se llama eso?

MARINA. Un cañón.

AGUILAR. ¿Y aquello?

MARINA. Una lombarda.

AGUILAR. ¡Perfecto!

MARINA. Ahí escondéis el trueno y el rayo. Eso sirve para destruir cosas a la distancia.

AGUILAR. Para matar también. Oh, ¡ya verás! Varios hombres, decenas de hombres, así, de un tiro. Hay quienes pierden una pierna. ¡Zás...! Otros caen, como arrollados. ¡En Italia se ha visto una sola bala llevarse cinco cabezas! Oh... ¡Qué preciosa invención!

MARINA. Cuéntame.

AGUILAR. ¿Qué?

MARINA. Sobre las cosas de allá.

AGUILAR. Es difícil... ¿Cómo mostrarte una carroza? Es como una pequeña casa arrastrada por caballos. ¿Y un campanario? Es una torre tan alta, tan alta, que se pierde en las nubes... Y luego, suspendidas allá arriba hay unas cosas, ¿cómo explicártelo? Cascabeles como los que llevas en el cuello... (Hace sonar su collar) Pero allá son enormes... Y hacen: ding, dong, ding, dong...

(Entra Guidela. Lleva un loro en la mano y arrastra un enorme sable de madera).

GUIDELA. Ding, dong, ding, dong. ¡Qué bien te las arreglas! ¡Qué bien te las arreglas!

AGUILAR. (Soltando el collar de Marina) Tú, ¡déjame en paz!

GUIDELA. (Hablándole al loro) ¡No vimos nada, Chago! ¿Verdad que no vimos nada? ¿No dirás nada al Capitán, eh? No le gustaría eso... (A Aguilar) De hecho los loros de aquí no aprenden a hablar. ¡Qué desesperación...! No son como Doña Marina... Porque parece que ahora hay que llamarla Doña... (se inclina). Como la duquesa de Medinaceli... (reverencia)... O la infanta de Castilla.

(Nueva reverencia. Aguilar lo hace caer al darle una patada en el trasero).

AGUILAR. Bufón, te convendría despiojar tus galgos. O inventar algunos nuevos trucos. ¡Ya no haces reír a nadie!

GUIDELA. (Levantándose) ¡Pues sí, Chago...! Por venganza le contaré todo lo que vi al Capitán... No quiere bromas con la dama. Oh, ¡no...! Tiene quinientos hombres a su alrededor... Bueno, ¿y qué...? ¡Ding, dong, ding, dong! (Se va riendo).

MARINA. El negro, ¿qué quiso decir...? ¡Me pareció que se burlaba de mí, con tantas reverencias!

AGUILAR. De ninguna manera... (Pausa) He aquí una cristiana, viviendo entre castellanos. Ya no eres esclava, ¿verdad? Y para que te sientas honrada en tu nuevo estado, el Capitán ha ordenado hoy, por la voz de un pregonero, que se te confiera el título de Doña. ¡Doña Marina...! Es así como llamamos a nuestras más grandes damas, a nuestras soberanas...

MARINA. Doña Marina. Es como una hermosa joya. Una palabra que se puede acariciar. Que brilla. Doña. ¿Cómo llamábais a vuestra gran reina, la Católica?

AGUILAR. Doña Isabel.

MARINA. ¿Quién fue mi patrona, Santa Marina...? ¿Una reina, como Doña Isabel?

AGUILAR. No. Una doncella muy pobre; muy desgraciada. Pero fue reina a su manera. Vivió sola entre hombres que la veneraban. Entre monjes...

MARINA. ¿Qué es eso?

AGUILAR. Soldados de Cristo.

MARINA. ¿Cómo Vosotros?

AGUILAR. No exactamente... Nosotros somos algo así como su vanguardia... ¡No tardarás en verlos llegar!

MARINA. ¿Y qué hacía esa doncella entre ellos?

AGUILAR. Tenía fe. Les había sido fiel hasta el sacrificio, hasta el martirio. Defendía la verdad. Con pasión. Con todas sus fuerzas.

MARINA. (Gesto de miedo. Cubre la parte inferior de su rostro con su chal).

AGUILAR. Pero quédate... ¿Por qué ese miedo frente a él?

MARINA. ¡Tiemblo con sólo verle...! (Sale apresuradamente).

AGUILAR. (Entre dientes) ¡Pero si no te va a comer...!

(Entran Cortés y Sandoval. Cortés mira severamente a Aguilar).

CORTES. Aguilar, no me gusta verte con esa Indumentaria. Pareces un indio. ¡Si desde ahora comenzamos a parecernos a los indios...!

AGUILAR. Cuando me encontrasteis en Cozumel, hacía ocho años que vivía desnudo entre los indios. A fuerza de tanto hacerlo, uno se acostumbra a mostrar las nalgas.

SANDOVAL. ¿Y el uniforme que hice te dieran en la intendencia?

AGUILAR. Lo perdí.

SANDOVAL. ¿Dónde?

AGUILAR. Entre un siete de diamantes y un as de bastos... ¡Qué creéis! ¡Desde que naufragué no había visto un solo naipe!

SANDOVAL. Y pensar que ni tan siquiera puedo ponerte grilletes. No eres un soldado regular.

CORTES. Hay otra tarea que desempeñar... *(Pausa)* ¿Hablaste con Marina de tu naufragio, de tu vida entre los mayas...?

AGUILAR. Ella necesitaba saber dónde aprendí la jerga de la costa.

CORTES. ¿Le dijiste que tu compañero de cautiverio, ese Gonzalo Guerrero que con tanto gusto entregaría a la Inquisición, prefirió quedarse allá en vez de acudir a mi llamado?

AGUILAR. ¡Ah, eso sí que no, mi Capitán! Se lo juro.

CORTES. Nunca le cuentes esa historia a Marina. Es necesario que no sepa que hay un renegado entre nosotros.

AGUILAR. Oh... Es más un hombre que entró en razón que un renegado. Tenía allá mujer e hijos... Había combatido los Infieles; había hecho la guerra en Italia. "¿Otra vez la guerra?" —dijo cuando lo hicisteis llamar. Prefirió quedarse tranquilo y calentarse la panza al sol.

CORTES. Un hombre que se calienta la panza al sol mientras que los suyos luchan es peor que un enemigo: es un indiferente. Que espere un rato, ya verá cómo los leños del Santo Oficio le calentarán la panza.

AGUILAR. ¿Y pensáis traer aquí esa hermosa institución?

CORTES. Es una institución del Imperio cuyos principios defiende. Por lo tanto, es una buena institución.

SANDOVAL. Aguilar... Tú que hablas todo el día con Marina... ¿Crees que nos es enteramente fiel?

AGUILAR. Si es por eso, ¡sí...! Piensa que somos seres sobrenaturales. Piensa que podemos hacerlo todo, que podemos lograrlo todo. Ya nos ve, entrando en México, con oriflamas al viento, en un estrépito de truenos...

SANDOVAL. ¡Sí...! Los indios son astutos. Hasta ahora se escapaban todos los intérpretes que habíamos tenido. Se les enseña el español... Y un buen día sólo queda de ellos una camisa colgada de una rama.

AGUILAR. Marina detestaba la gente de Tabasco. Aunque era esclava, había nacido de familia noble. Ahora ve que es alguien. Y ella lo sabe. Haría lo indecible por sernos útil.

CORTES. ¿Cree ella en verdad que soy el Justiciero omnipotente, el inventor de las artes que dio, como Prometeo, el fuego a los hombres?

AGUILAR. Sí. Más o menos eso. Para ella sois aquel cuyo regreso había anunciado la Columna de Llamas.

SANDOVAL. ¡Más Josué que Prometeo!

CORTES. Prefiero el papel de Josué. Es más fácil de soportar. Dirás al padre Bartolomé que le lea todos los pasajes de las Escrituras que conciernen a Josué. ¡La naturaleza divina que se me otorga aquí comienza a ser peligrosa! ¡Ya es hora que pase del plano de los dioses al de los Grandes Capitanes...!

SANDOVAL. Una derrota sería más explicable.

AGUILAR. Para todos aquí, la antigua leyenda se ha realizado. Ella ha creado de vosotros un mito.

CORTES. Es imprescindible que Marina se acostumbre poco a poco a mi realidad. ¡Esto es necesario para nosotros...!

AGUILAR. ¡Ella os cree invulnerable!

CORTES. ¡Hasta el día que reciba una flecha en el vientre! Mejor es volver a la tierra antes de que ella, por sí sola, me encuentre temblando de fiebre, desflorando a una doncella o rodando por el polvo con caballo y armadura... Que se conforme con verme como un Apoderado de los Poderes de Cristo.

SANDOVAL. ¿Cómo podríamos atacar el Imperio de Moctezuma sin ella...?

CORTES. ¿Me lo dices a mí? ¿Haber encontrado desde el momento de nuestra llegada aquí, a una mujer hábil que habla la lengua de Moctezuma...? Basta con eso para no dudar que el Señor me ha hecho un instrumento de su voluntad... Aguilar... Ve a buscar a Marina... ¡No...! a Doña Marina, ¡por favor...!

(Aguilar sale).

SANDOVAL. ¿Sabeis Capitán, que algunos de nuestros hombres hablan ya de regresar?

CORTES. ¿Tienen miedo...?

SANDOVAL. Sólo somos quinientos. Y parece que México es una ciudad mucho más grande que Madrid.

CORTES. En cuanto a eso, ¡silencio...! Tanto para Marina, como para los Caciques que encontraremos, Madrid es la ciudad más grande del mundo. Es la Nueva Roma. La ciudad desde donde la Fe irrada a todo el universo.

SANDOVAL. Bien. Pero muchos soldados conocen Madrid.

CORTES. Quieran o no, marcharán.

SANDOVAL. ¿Y si desertan en masa?

CORTES. Antes que se les ocurra, ya habré hecho yo hundir las naves.

SANDOVAL. *(Soñando)* Tendremos que escalar las montañas donde habitan gigantes; combatir

monstruos desconocidos, sitiar una ciudad defendida por magos y hechiceros.

CORTES. ¿Eso te asusta?

SANDOVAL. Al contrario. ¡Sueño con eso desde mi infancia, cuando deseaba convertirme en uno de los valientes caballeros del Rey Arturo! Por fin comienzo a vivir mi novela de caballería.

CORTES. Mi gloria será la tuya. He encontrado un verdadero Imperio donde sólo esperaba someter a algunos salvajes... ¿Y hay quienes hablan de regresar? Unos pocos forajidos, unos pocos galeotes escapados no me impedirán continuar mi Conquista.

SANDOVAL. ¡Oh! Sean lo que sean. ¿Hubiésteis deseado un ejército de bachilleres...? La historia no se fabrica con eso. Se la hace como se puede. Después se la cuenta a los letrados. Y los letrados la escriben.

(Marina entra, seguida de Aguilar).

CORTES. Sandoval... Lleva a Jerónimo de Aguilar hasta la intendencia. Que lo vistan de soldado.

SANDOVAL. Con el uniforme tengo derecho a despertarte al toque de clarín... Y si te juegas el casco...

AGUILAR. No hay peligro. Comienzan días difíciles. ¡Mejor es llevar hierro en la chola...!

(Parten).

CORTES. *(Después de un rato)* Marina: es una tarea muy difícil la que se le ha encomendado a éstos con quienes compartes ahora el destino.

MARINA. Lo sé.

CORTES. Será más fácil vencer a los hombres que expulsar al Demonio. Porque estamos en el Reino del Demonio. Vuestros templos son mataderos; vuestros sacerdotes, ¡asesinos! Nunca pensé que existiría un lugar en este mundo donde se hiciera de la sodomía un rito, donde se adorara la serpiente y el chacal; donde un corazón arrancado, humeante aún, fuese ofrecido a los ídolos, como nosotros elevamos el vino de la Santa Misa ante Dios.

MARINA. Habláis como el Padre Bartolomé.

CORTES. Hablo como hablaría cualquiera de mis soldados, porque, para nosotros, la verdad es sólo una. Ahora bien, Marina, Dios quiso hacerte conocer esa Verdad. Por ello tu responsabilidad es muy grande. Te comprometiste con nosotros al recibir el agua del bautismo... Comprometiste... ¿Me oyes...? Como la mujer cristiana se compromete ante el altar a serle fiel a su esposo.

MARINA. Lo sé.

CORTES. Es para toda la vida y aún después de la muerte.

MARINA. Lo sé.

CORTES. Nos seguirás por todas partes, aún si pudieras pensar que hemos tomado un camino equivocado.

MARINA. No podéis equivocaros. ¿No habéis sido guiados hasta aquí por una Columna de Llamas, como el pueblo judío en el desierto?

CORTES. Sin duda alguna.

MARINA. Yo la vi. Y el Padre me la explicó.

CORTES. Cuando hable a los reyes, a los embajadores, traducirás fielmente mis palabras, aunque éstas pueden parecerle peligrosas, provocativas o torpes.

MARINA. Aún si me parecieran insensatas.

CORTES. Si a veces observaras entre nosotros cosas que pudieran serte penosas, vira la cara y piensa en Aquel cuya Cruz lleva nuestro estandarte. No es siempre fácil servirle y Su Victoria es, al fin de cuentas, lo que debe importarte... Porque, cuando se logre esta Victoria, te hallarás en un mundo completamente transformado, rescatado del Demonio, restituído a Dios...

MARINA. Será como deseáis, puesto que sois invencibles.

CORTES. *(Cambiano el tono)* Ahora, Marina, no quisiera volver a verte charlando con cualquiera. Eres Doña Marina y es necesario que te mantengas en tu lugar. Sólo permitirás que te dirijan la palabra Sandoval, Aguilar, el Padre y yo...

(Entra Guidela, guitarra en bandolera, llevando un cesto de provisiones).

GUIDELA. Mi Capitán... Esto es un banquete. Ya que nos encaminamos hacia las montañas, traigo lo último que quedaba en la bodega. Los últimos bizcochos; las últimas nueces... Aceite un poco rancio; unas uvas pasas. *(Entra a la tienda de campaña).*

CORTES. Desde ahora, harás las comidas en la tienda. No me gustaba verte allá, con el humo de los vivaques, sirviendo a hombres que te estrechaban demasiado fuerte.

(Guidela sale de la tienda).

GUIDELA. Todavía había un poco de vino en una bota. Lo suficiente para llenar dos copas... Hay que tomarlo. Podría avinagrarse...

CORTES. Bueno.

(Entra en la tienda, Guidela se sienta a un lado y parece afinar su guitarra, sin poder hallar el tono. Observa a Marina mientras puntea las cuerdas. Ella ha permanecido inmóvil en medio de la escena).

GUIDELA. ¿Pues bien? ¿Qué esperas? Hay nueces, uvas secas, vino de España... Tienes que acostumbrarte a los manjares exquisitos. Ahora eres Doña... ¿Te da miedo la palabra...?

(Marina titubea. Luego, con gesto decidido, deja caer su chal a tierra, dejando libre su cabellera y sus brazos. Va hacia la tienda. Guidela continúa punteando las cuerdas de su instrumento).

(Pausa. El Padre Olmedo aparece en el camino de ronda, marchando rápidamente como si tuviera prisa. Guidela lo asusta haciendo un acorde muy fuerte en la guitarra. Olmedo observa a Guidela y continúa la marcha. Acorde más fuerte de la guitarra. Olmedo está frente al chal de Marina. Lo ve. Retrocede y sale de la escena... Guidela deja deslizar sus dedos por las cuerdas con indolencia).

GUIDELA. ¡Qué calor hace en este país...! *(Bostezando)*.

ESCENA SEGUNDA

Un patio cuya pared al fondo está cubierta de ornamentos geométricos que rodean un enorme calendario solar. Al pie del muro crecen cactus. A la izquierda, la escalinata de un edificio donde vive el Estado Mayor de Cortés. A la derecha, una puerta atrancada. Echado en una cama de campaña, Sandoval ojea un libro grueso. Marina y Olmedo están sentados en los peldaños de la escalinata, cerca de un banco donde se encuentra un libro lujosamente encuadernado y una cruz de madera. Luz blanca, deslumbrante, de montaña.

MARINA y OLMEDO. *(Juntos, balbuceando)* "Creo en un sólo Dios, Padre Todopoderoso, creador del cielo y de la tierra y en Jesucristo, su único hijo, nuestro Señor, que fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo; nacido de Santa María Virgen, padeció bajo el poder de Poncio Pilatos; fue crucificado, muerto y sepultado..."

MARINA. Fue crucificado por los enemigos de su pueblo...

OLMEDO. No, hija... Por gentes de su misma raza.

MARINA. Entonces fue ofrecido como sacrificio. Pero si el Padre y el Hijo son una misma persona, entonces el Padre fue también crucificado...

OLMEDO. ¡Siempre con esa idea del sacrificio! Hija, los sacrificios no existen para nosotros. Cristo fue crucificado por gentes de su misma raza porque... ¡Porque los hombres son ingratos y rehúsan, por naturaleza, aceptar lo que es justo y lo que es verdad...!

SANDOVAL. ¡Bravo...! Temía que se metiera en una explicación demasiado difícil.

OLMEDO. ¿No dices que Quetzalcoatl, ese gran rey, que enseñó el uso del fuego, las artes, los oficios, partió un día, expulsado por la ingratitud de los hombres?

MARINA. Sí. Pero prometió que volvería.

OLMEDO. Cristo volverá para juzgarnos a todos... Mientras que tu rey...

MARINA. ¡Aquí siguen creyendo que nuestro Capitán Cortés no es otro que Quetzalcoatl...!

OLMEDO. ¿Tú lo creías también?

MARINA. Sí.

SANDOVAL. ¿Y ahora?

MARINA. Oh...

SANDOVAL. ¡No insistamos!

OLMEDO. Vamos Sandoval. Vamos. Ella sabe muy bien que nuestro Capitán no es Quetzalcoatl. Pero ella sabe también que, por ahora, sería funesto desengañar a los indios. De hecho, hija, hay una cadena de verdades en todo lo que sucede aquí. Ese rey tuyo expulsado por los malvados no es otro que el Apóstol Santo Tomás...

MARINA. ¿El Apóstol Santo Tomás...? ¿Uno de los doce de la cena?

OLMEDO. Con toda seguridad. Se creía que había sido martirizado en las Indias. Pues bien, ¡no...! Llegó hasta aquí. Eso explica a ese Maestro de los Oficios con el rostro blanco que anunció su regreso.

SANDOVAL. No es mala la idea.

OLMEDO. Es la tesis que defenderá la Iglesia. Todo está claro. El Apóstol había enseñado la verdadera fe pero, después de su partida, los indios volvieron a caer en manos del Demonio... ¿Comprenderás ahora, Marina, cuál es la misión de nuestro Capitán? Así pues, sirves al hombre designado por Dios para realizar la obra del apóstol Santo Tomás... Todo esto se hace cada vez más claro.

MARINA. *(Señalando a Sandoval)* ¿Qué lees?

OLMEDO. ¡Está mirando imágenes!

MARINA. ¿Imágenes santas?

OLMEDO. *(Evasivo)* Historias de caballería. Una lectura inservible.

MARINA. Entonces, ¿hay libros malos?

(Entran Cortés y Aguilar).

CORTES. No me gusta esta ciudad. Aquí hay demasiados templos.

AGUILAR. Tantos templos como días del año... No olvidéis que estamos en su ciudad santa.

CORTES. ...esas montañas de piedra, como Torres de Babel. Y esas piedras redondas donde decapitan a los prisioneros con cuchillos de piedras. Mientras más avanzamos, más vivo en el horror. Hay cadáveres dondequiera, con ojos vacíos, costados abiertos. Se camina en la sangre... ¿Cómo puede existir semejante infierno al pie de estas montañas, bajo un cielo tan puro que da deseos de rezar...?

OLMEDO. Cuando invocan a sus demonios, miran hacia esta ciudad como los infieles hacia la Meca.

CORTES. Siento que nos amenazan por todos lados.

AGUILAR. Doña Marina nos había aconsejado no pasar por Cholula.

CORTES. Aquí nadie mira de frente.

SANDOVAL. Hice desfilar la caballería por las calles... ¡Pues bien...! Por primera vez miraban todo eso con naturalidad, como quien viera pasar en Toledo la guardia de Carlos V.

AGUILAR. Es que los caballos, por desgracia, cuando se ven todos los días, no tienen nada de asombroso.

MARINA. Cholula es la plaza más peligrosa que podáis encontrar en el camino de México.

CORTES. Por eso mismo quería pasar por aquí... No había que hacerles creer que nos amedrentaban con sus pirámides.

MARINA. Oh... No discuto eso. No podáis equivocaros.

OLMEDO. (*Observando*) ¡Siguen quemando sus hierbas! ¡Allá en lo alto!

MARINA. Es en el Templo de la Guerra.

CORTES. No me gusta esta ciudad. ¡La indiferencia a nuestro alrededor!

SANDOVAL. Siguen viviendo como todos los días. Como si no estuviésemos aquí.

MARINA. Esta mañana había una gran muchedumbre en el mercado.

CORTES. (*Con insistencia*) ¿Sorpndiste alguna conversación? ¿Oíste algo?

MARINA. Nada que no se diga todos los días en el mercado.

CORTES. ¿Pero por qué los notables, los potentados de esta ciudad, no vienen a rendirnos homenaje? Sólo nos han enviado dos tristes sacerdotes. Nos abrieron sus casas para que pudiéramos hospedarnos en ellas... Luego: silencio.

MARINA. Debíamos proseguir nuestro camino.

CORTES. ¿Sin un acto de sumisión de parte de ellos? Nunca.

SANDOVAL. ¿Y si no vienen?

CORTES. Habrá que atropellarlos. Habrá que subir a lo alto de su gran pirámide, tumbar sus ídolos y erigir la Cruz. Una Cruz enorme.

OLMEDO. (*Con cansancio*) Si es para encolerizarlos, está bien. Pero yo creo que sería bastante inútil.

CORTES. ¿Seríais vos, Olmedo, quien me inculparíais?

OLMEDO. Erigiréis una cruz y, tan pronto como les demos la espalda, volverán a colocar los ídolos en su lugar. En una hora no podréis expulsar los demonios de aquí. Son demasiado fuertes. Empezad por ganar vuestra guerra, yo me comprometo a ganar la mía.

CORTES. ¿Así me desautorizáis?

AGUILAR. Tiene razón. De todas las cruces que hemos plantado hasta ahora, sólo quedan hoyos en la tierra. Lo constataréis si regresáis el camino recorrido.

CORTES. (*Enturecido*) Me da lo mismo. Mi deber es plantar cruces. Cruces por todas partes. Necesito bosques de cruces.

AGUILAR. ¿Para qué? ¿Para tener una provisión de leña?

CORTES. ¿Qué quieres decir?

AGUILAR. Que todavía falta mucho para hacerles admitir que dos ramas mal escuadradas deslucen unos templos repletos de oro y piedras preciosas. Hasta que no podamos erigir aquí iglesias tan suntuosas como la de Toledo o la de Sevilla, destrozad algunas estatuas sólo servirá para armarlos en contra nuestra.

CORTES. Bastó con esas dos ramas mal escuadradas para liquidar al Imperio Romano.

AGUILAR. ¡Esó tomó siglos!

CORTES. ¡Cállate, pagano! (*Se echa sobre Aguilar*) Lárgate, vete con ese renegado de Guerrero que prefirió quedarse allá, y a quien...

AGUILAR. (*Gritando*) ¿Cómo? ¡Mirad quién habla! ¡Mirad quién habla...

CORTES. Admitid que teneis miedo... Pero si flaqueamos así porque hemos llegado a una ciudad del tamaño de Granada... ¡qué hareis en México, una ciudad como nunca habéis visto!

AGUILAR. (*Entre dientes*) ¿Y sois vos quien lo proclamáis?

CORTES. (*Siempre agarrando a Aguilar por el talabarte*) Ignoro si a espaldas mías arrancan las cruces que yo planto. Gracias a ellas, rotas o no, pisoteadas o no, sois algo más que unos aventureros... ¡Combatientes...! Si no captáis la sutileza, peor para vosotros. (*Suelta a Aguilar*) ¡Hombre! Abotónate mejor. ¡Qué manía tienes de estar siempre tan desaliñado...! No se qué me pasa hoy. ¿Será fiebre o impaciencia? Quizás las dos... Ven, Sandoval... Veamos si todas las salidas están atrancadas... Toda esa sangre en los altares no ha sido derramada por nuestra salud... Aquí huele a carroña... El olor me sube hasta la garganta.

(*Cortés sale con Sandoval. Luego, Aguilar.*)

OLMEDO. (*A Marina*) ¿Qué tienes? Pareces consternada... Hija, repitamos el Credo...

OLMEDO Y MARINA. "Creo en Dios Padre, Todopoderoso, creador del Cielo y de la Tierra, y en Jesucristo, su único Hijo, Nuestro Señor..."

(*Entra Guidela*)

GUIDELA. Doña Marina: una dama de la ciudad —¡parece que gente de bien!— desea hablar con vosotros...

(*Marina mira a Olmedo*)

OLMEDO. Recíbidla, hija... Recíbidla... Las visitas en días como estos nunca están de más... Y si es una dama de alta condición... tratadla con deferencia... Hacedle regalos. Gracias a Dios, aún nos quedan algunos collares...

(*Sale. Pausa. Guidela reaparece con la Dama-de-Alta-Condición.*)

MARINA. Señora...

(La Dama mira a Guidela y Marina, con un gesto, lo despide).

DAMA. ¿Así que sois la hija del Señor de Tenepal?

MARINA. ¿Cómo lo sabéis?

DAMA. ¿Vendida a los mercaderes de la costa por una madre desnaturalizada?

MARINA. ¿Por qué me lo recordáis?

DAMA. Después, estos hombres que no se sabe de dónde vinieron, os obligaron a seguirlos, ¿no es verdad?

MARINA. ¿Que queréis decir?

DAMA. Fuisteis traída aquí por la fuerza... Habéis padecido toda la temporada de la lluvia, por todo el camino sin refugio alguno entre estas gentes groseras...

MARINA. Pero, en fin... ¿cómo lo sabéis?

DAMA. Vuestra historia llegó antes que vosotros... Nuestros correos son más rápidos que sus bestias gordas, con cascotes redondos. Aquí se sabe quién sois. Se sabe quiénes son los de vuestro linaje... Todo el mundo habla de vos...

MARINA. Señora... Hoy estuve en la plaza del mercado. Le juro que nadie se fijó en mí.

DAMA. (Bajando la voz) Porque varios de estos hombres os vigilaban. Temíamos que acercándonos, que dirigiéndoos la palabra, os perjudicaríamos. Pero vuestra historia corre por las calles. En las veladas, las doncellas lloran al oír el relato de vuestros infortunios. De hecho, vuestro destino es funesto... Y, como si vuestros sufrimientos no fueran suficientes, he ahí que estos hombres horribles os han convertido en cautiva.

MARINA. Pero, ¿cómo puedo yo haber tomado tal importancia ante vuestros ojos...? Hace unos meses era sólo una moza de cocina.

DAMA. Cuando los pueblos son puestos a prueba, sucede que un destino desgraciado se erige como símbolo... Los dos sacerdotes que os han hospedado aquí contaron cómo estos hombres os obligan, bajo amenaza de muerte, a traducir sus discursos.

MARINA. ¡Ah! ¡Sabéis...! ¡Son soldados...!

DAMA. Y decir que, al principio, se les tomó por dioses. ¡Son hermosos! ¡En Cempoala se acostaron con todas las busconas, las prostitutas, las recogedoras de inmundicias que el Cacique hizo pasar por hijas de nobles! Basta con tirarles una hembra cualquiera para que se le reveelquen encima... Pero, dime... ¿han tratado de forzarte...?

MARINA. ¡Aún no...!

DAMA. No tardarán en hacerlo. ¡Son unos puercos...! Con esa codicia de oro y de todo lo que brilla. Al parecer, en el país de ellos todo puede adquirirse a cambio de oro. Se matan entre ellos por tenerlo.

MARINA. Parece... (Pausa)... ¿Deseábais hablarme?

DAMA. (Bajando la voz, rápidamente) Tomad vuestros objetos de valor y partid de prisa.

MARINA. Pero, ¿a dónde?

DAMA. No importa. A cualquier sitio. A mi casa. A otra parte. Todas las casas de la ciudad pueden acogeros.

MARINA. ¿Cómo?

DAMA. Es para esta noche. De noche estas gentes pierden todas sus fuerzas. Se duermen como cualquiera. Ahora lo sabemos.

MARINA. Pero, ¿qué va a pasar esta noche...?

DAMA. Nuestros hombres se están reuniendo en el depósito. Han venido de todas partes...

MARINA. ¿Y después...?

DAMA. Esperan la señal de los sacerdotes. Se hará sin piedad. Nadie debe escapar. Sois de los nuestros... Así, pues, huid. Ya es hora. Si estas gentes se ven perdidas son capaces de asesinaros.

MARINA. ¿Y cuando nosotros los hayamos matado a todos...?

DAMA. ¡Seremos libres, libres al fin, de esa ralea...!

MARINA. Pero... ¿y si vienen otros...?

DAMA. Eso será diferente. ¡Ahora ya lo sabemos...! Los iríamos a buscar a la costa... para quemarlos en sus colmenas, con sus animales que no valen más que ellos, y su Dios-Muerto... (Señala al crucifijo que se encuentra sobre el banco). Porque adoran a un muerto... Quien puede morir no es un dios. (Rápido) Vamos... Buscad lo que tengáis que llevar.

DAMA. ¡Apuraos!

MARINA. Esperadme. ¡Partiremos juntas...!

(Marina sale. La Dama recorre la escena. Guidela aparece en la escalinata con su sable de madera).

DAMA. (Mirando a Guidela) ¡Les gusta todo lo feo!

(Olmedo aparece, con su capucha en la cabeza, y comienza a recorrer el patio, vigilando atentamente a la Dama. Esta, muy inquieta, va hacia la escalinata. Guidela le corta el camino con el sable).

GUIDELA. ¡Ni hablar!

(La Dama agarra el sable y lo rompe con rabia. Cuando va a salir, Sandoval y Aguilar la empujan. Detrás, llegan Cortés y Marina).

CORTES. (Yendo hacia la Dama) ¿Con que era para esta noche, eh? ¿Para esta noche...? Pues, bien, sí, ¡nosotros somos humanos! Somos hombres como cualquier otro hombre. Nadie os pidió que pensaseis lo contrario... Nosotros comemos carne: ¡Nosotros nos llenamos la panza! ¡Y, después del atracón, forzamos a vuestras hijas! ¡Tenemos lo que se necesita para eso! ¡Somos hombres! ¡Nada menos que hombres! ¡Y por eso nuestra victoria será aún más brillante...! ¿Ibais a degollarnos...? ¡Sando-

val! ¡Tú! ¡Da la alerta! ¡Que la caballería irrumpa en el mercado...! ¡Lleva las tropas al depósito! ¡Dad palos a ciegas! ¡Sin piedad! ¡Sin piedad! ¡Que la sangre corra por las calles! ¡Bastante la desperdician en sus templos! ¡Esta vez la sangre será útil! Que su olor llegue hasta México... (A la Dama)... ¡Así que queríais degollarlos! (Sale rápidamente con Sandoval. Pausa).

DAMA. (Mirando de arriba a abajo a Marina) ¿Esta era, entonces, la verdad...? (Pausa) ¡Putá!

(Sale conducida por Aguilar y Guidela. Un tumulto confuso de gritos, galopes, comienza a crecer detrás del muro del patio. Todo esto permanecerá en el fondo, como ráfagas, hasta el final del acto.

Marina, llevándose las manos a las sienes, se deja caer en uno de los peldaños de la escalinata. Parece estar en espera de algo terrible. Se escucha una descarga de armas de fuego).

MARINA. (Grito).

OLMEDO. Es necesario.

MARINA. Lo sé... Lo sé.

(Se escucha una segunda descarga. Marina se recoge en sí misma).

MARINA. ¡Es intolerable! ¡Es como si recibiera esas balas en mi vientre!

(Marina escucha, sin aliento. Los gritos, los galopes, parecen dispersarse).

OLMEDO. Marina, ¡tuviste que escoger entre ellos y nosotros...!

MARINA. ¡Escogí! ¡Pero no por eso es menos atroz...!

OLMEDO. ¿Preferías verlo asesinado...?

MARINA. No. ¡Pero los que matáis ahora tienen para mí un rostro diferente del que tienen para vosotros! ¿Qué sabéis de sus juegos? ¿De sus canciones? ¿De su ternura? Para vosotros son solamente adoradores del Demonio. Y hay mucho más que eso... Esta mañana, en el mercado, no hubiese nunca pensado que haría el sucio oficio de soplona, con la emoción que sentí al escuchar los gritos de los pajareros, las canciones infantiles... Las grandes cestas mojas, llenas de flores cuyos nombres vosotros ignoráis.

OLMEDO. Hija, ¡te comprometiste con vosotros!

MARINA. ¿Por qué es tan duro servir a los grandes designios?

OLMEDO. Marina, tu recompensa será aún más grande. El día de nuestra victoria, la alegría de haberla hecho posible te colmará de felicidad. Entonces comprenderás el alcance de tu papel.

MARINA. Hice todo para alejaros de esta ciudad. ¡Presentía que aquí pasarían cosas terribles!

OLMEDO. ¡Gracias a ti fueron menos terribles!

MARINA. ¿Gracias a mí? ¿Gracias a mí...? Eso es lo que me mata. Me convertí en la intérprete, en

la guía, en la espía, en el oráculo de vuestros ejércitos. ¡Francamente, es demasiado! El destino de vuestro Imperio parece depender de la más ínfima de mis palabras. ¿Por qué tanta confianza? ¿Por qué tantas tareas abrumadoras...? Me hubiese conformado con el simple papel de hembra.

(Se oye una nueva descarga. Gritos)

MARINA. (Se recuesta en los escalones, arrojándose la cabeza con el chal) ¿De nuevo?

(Cortés entra. Pasa por encima de Marina, casi sin mirarla).

CORTES. Ya queda poco. El mercado está cubierto de cadáveres... Se forzaron las puertas del depósito.

OLMEDO. (Le señala a Marina, que no se ha movido).

CORTES. (Acercándose a ella). ¿Cómo? ¿Lloras...? ¿No estás orgullosa de haberme salvado la vida? ¿Lloras por sus cadáveres? Si te derrumbas así, a la primera prueba... ¡Pues bien...! ¡Oh...! ¡No te obligo a que nos sigas! ¡Eres libre para regresar! Si quieres, ¡vuelve con los tuyos! Pronto olvidarás el bautismo. En el fondo sólo era un poco de agua.

MARINA. (Enderezándose). ¿Qué puedo hacer ahora? Solamente seguimos hasta el final.

CORTES. ¡Imbécil...! Lo que has hecho te instala para siempre en mi gloria. ¿Qué importa una matanza más o una matanza menos? La historia está hecha de matanzas. En este momento, en Cipango, en Argelia, en Nápoles, quizás, se saquean ciudades, se violan mujeres, se vencen ejércitos a fuerza de sable y de fuego. ¿Sabes algo...? ¡Te llegarán noticias cuando se construyan los arcos de triunfo y los poetas canten las hazañas de los vencedores! Los que lucharon contra la época, serán olvidados bajo diez palmas de tierra... La época pertenece a los que no están muertos. Para los otros, quedan los momentos conmemorativos, las estelas, las inscripciones. "Aquí se honran los muertos de Cholula, primeras víctimas de las armas de fuego en este lado del Océano..." En latín, para que se entienda mejor, no se verá demasiado mal... De hecho... Padre... ¿Cómo se diría "armas de fuego" en latín...? ¿Existe...?

MARINA. Es horrible.

CORTES. ¿Me detestas?

MARINA. Te amo. Lo que es peor. Nunca he caído tan bajo, ni cuando los mercaderes de esclavos mostraban mis senos, mi vientre, a los compradores. Ah, ¡puedes hablar del horror de los sacrificios humanos! ¡Ahora yo te ofrezco montones de cadáveres! Aún más, ¡los sacerdotes hacían su oficio! Pero yo —ya bien me lo dijeron en la cara hace un momento— yo no soy otra cosa que una puta.

CORTES. El asunto es complicado. Una palabra sólo es una palabra.

MARINA. Pero seguirá su camino. Una Voz, dos Voces, diez Voces. Un coro. Luego, un país entero. Y yo seré la única en comprenderla, en comprender esa palabra, que se me repetirá en lenguas que ignoráis. Mientras quinientos hombres me llamarán *Doña*, como soléis llamar a vuestras santas y a vuestras reinas, millares de voces gritarán a mi oído: "Putá... Putá... Putá".

OLMEDO. Marina... Escucha esto... Cuando el Señor confió a Josué la misión de conducir al pueblo de Israel a la Tierra Prometida, había en Jericó una prostituta llamada Rajab...

CORTES. Una verdadera prostituta.

OLMEDO. Josué envió dos espías a Jericó para saber lo que pasaba en la ciudad. Denunciados ante el Rey, estos se escondieron en casa de Rajab... Entonces ella les dijo... (*Abre el libro lujosamente encuadernado*). "Ya sé que Yahvéh os ha dado la tierra, que nos ha invadido vuestro terror y que todos los habitantes de esta región han temblado ante vosotros... Al oírlo, ha desfallecido nuestro corazón y no se encuentra nadie con aliento para haceros frente, porque Yahvéh vuestro Dios, es Dios arriba en los cielos y abajo en la tierra".

CORTES. Entonces, ella ayudó a huir a los espías de Josué. Esto quiere decir que tomó el partido de los conquistadores.

OLMEDO. Gracias a la fe y a la valentía de Rajab, Jericó cayó bajo las armas de Israel.

MARINA. ¿Qué pasó en Jericó?

OLMEDO. (*Levando*). "La gente escaló la ciudad, cada uno frente a sí y se apoderaron de ella. Consagraron al anatema todo lo que había en la ciudad, hombres y mujeres: jóvenes y viejos, bueyes, ovejas y asnos, a filo de espada".

CORTES. Pero Rajab, una vez perdonada, vivió para siempre entre los hijos de Israel.

OLMEDO. Desde entonces, San Mateo la reconoció como una de las descendientes del Señor.

MARINA. ¿Por qué?

OLMEDO. Por lo bien que había trabajado en la creación de su Reino.

CORTES. A ella se le cuenta entre los descendientes del Señor. ¿Oíste, Marina? Por todas partes, se abran las puertas de una ciudad a los apoderados de Cristo, la historia se repetirá. ¡Una prostituta, una verdadera prostituta se convirtió en algo más que una santa! ¡Y lloras porque una cualquiera te llamó puta!

MARINA. Aún no ha acabado todo esto.

CORTES. Pues bien... Cuando oigas que te llamen puta, levantarás orgullosamente la cabeza, así —como cuando te acuerdas de tu linaje— y contestarás: "Soy la puta de Dios".

MARINA. Soy... (*Mira por encima del hombro de Cortés*).

(*La Dama aparece en la escalinata*)

CORTES. ¿Cómo? ¿Y los guardias?

OLMEDO. ¡Están cenando en la ciudad!

CORTES. ¡Largaos!

MARINA. ¡Dejadla en paz!

(*Marina va hacia la puerta atrancada y levanta las trancas pesadas que la cierran*).

MARINA. Podéis partir.

DAMA. ¿Para que me degüellen en las calles?

MARINA. (*Tomando el crucifijo*) Llevad esto, así, adelante.

DAMA. (*Toma el crucifijo como si las manos se le fueran a quemar*) ¡Si esto pudiera servir de salvoconducto! (*Va hacia la puerta. Se vira hacia atrás antes de salir*) Voy a enterrar mis muertos. Voy a volver a engalanar mis altares. Tú ya no tienes altares que adornar. Son los de un triunfo. Sus muertos serán rápidamente olvidados. Murieron por una victoria. Trabajaron demasiado bien para la alegría de los otros...

Los que se estiman en la tierra, los que en verdad son personas de peso, esos son los vencidos. No lo olvidéis. Esos resurgen siempre en el momento deseado para decir a los vivos cómo quieren ser vengados. ¿Estás orgullosa de la victoria de ellos?

MARINA. En nada me incumbe. Sólo trato de servir. ¿Qué sabéis del Apóstol Tomás? ¿Qué sabéis de su voluntad?

DAMA. Has trocado tu sangre por palabras. Desconfía de las palabras. Cambian tanto de sentido que un día estos hombres hablarán alrededor tuyo un lenguaje que no reconocerás más.

MARINA. ¡Partid!

DAMA. Me voy a recoger mis cadáveres. Debo adelantarme a los buitres que, ya pronto, caerán sobre la ciudad. (*Señalando a Cortés*) ¡Por qué no lo asesinas mientras duerme...? Te convertirías en la heroína de todo un Imperio.

MARINA. Quizás sea mejor, aún para vosotros, que él viva.

DAMA. ¡Vete y pónsate sobre el guante de tu halconero!

(*Sale. Puede oírse una caballería a galope que se acerca*).

CORTES. Sandoval que regresa. ¡Buena señal...!
(*Descarga de armas de fuego*).

MARINA. ¿Aún más...?

CORTES. Padre... Hacedla rezar. Eso le hará pensar en otra cosa... (*Sale*).

OLMEDO. Vamos, hija... "Creo en Dios..."

MARINA. ... "padre Todopoderoso"...

(*Descarga. Marina se sobresalta cada vez como si recibiera las balas en el cuerpo*).

OLMEDO. (*Alzando el tono de la voz*). "Creador del cielo y de la Tierra"...

MARINA. *(Forzando la voz)* "Y en Jesucristo, su único Hijo"...

(Nueva descarga).

AMBOS. *(Gritando)* ... "Nuestro Señor que fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo, nacido de Santa María Virgen..."

(Continúan gritando cada vez más fuerte hasta la caída del telón).

ACTO SEGUNDO

Una sala de techo bajo, que sirve de capilla, cuyo plafón parece pesar fuertemente en los personajes. Las paredes, sombrías, están cubiertas de pinturas: símbolos solares, medio borrados por grandes manchas de humedad. Al fondo la puerta de una celda. Hay un corredor a la derecha. A la izquierda, una pequeña escalera conduce a la puerta de una terraza exterior. Un altar, adosado a la pared, dominado por una gran cruz negra, está alumbrado por velas. Hay desorden en el piso, baúles, armas, arneses, barriles. Mucho antes de levantar—se el telón los tambores comienzan a oírse: su ruido se parece al de una fuerte caída de granizo sobre un techo de madera. Cuando el telón se levanta, Olmedo está rezando frente al altar. Sandoval, exasperado, se tapa los oídos.

SANDOVAL. ¡Ya uno ni se oye con esos tambores endiablados!

MARINA. ¡Se están acercando!

SANDOVAL. Podría decirse que nos golpean en las cabezas.

MARINA. ¡Los han subido a las terrazas vecinas!

AGUILAR. Hay en todos sitios: en las calles, sobre los techos.

SANDOVAL. *(Fuera de sí)* ¡Basta, Dios mío! ¡Basta...!

AGUILAR. ¡Más bien pídele a Tlaloc, su dios de la lluvia, que cese este granizo!

(Los tambores bajan súbitamente).

AGUILAR. De hecho... ¡Bastó con pronunciar su nombre! Habría que creer que en el cielo son

varios los que pueden crear la lluvia y el buen tiempo...

(Los tambores se alejan poco a poco).

MARINA. Sólo una calma momentánea.

SANDOVAL. México, para ser una ratonera, es una buena ratonera. Henos aquí rodeados por todas partes.

AGUILAR. Y no son solamente los hombres. También están los lagos.

MARINA. No os quejéis. Era lo que tenía que suceder. ¿Tomasteis prisionero al Emperador Moctezuma...? ¿Lo forzasteis hasta aquí, a pesar de mis consejos...? Sentado en el trono era nuestro mejor aliado.

SANDOVAL. Un aliado que gentilmente nos invitaba a irnos de la ciudad. Gracias.

MARINA. ¿Valía más permanecer aquí? Ahora el Emperador está en nuestras manos. ¡Ahí! *(Señala la puerta de la celda)* ¿Y después qué? Era él quien impedía que el pueblo de México se levantase contra vosotros. Era un sacerdote. Había visto la Columna de Llamas.

AGUILAR. Se ven muchas en país de volcanes.

MARINA. Por eso significaban algo solamente para Moctezuma, quien, todas las noches, observaba el cielo, esperando el regreso de Quetzalcoatl. Sin saberlo, todos los días se ven prodigios. Hay advertencias, señales, por todas partes. Los sacerdotes las descifran, para eso están ahí.

(Los tambores cesan. Vuelven, de vez en cuando, de manera entrecortada).

AGUILAR. En el fondo te queda algo de respeto por los magos indios y por sus pamplinas.

MARINA. Esas pamplinas bien útiles que os fueron, al principio...

SANDOVAL. Ya eso se acabó. Ya no nos toman por dioses.

MARINA. Pero Moctezuma aún creía que erais los emisarios de un poder misterioso, quizás hasta divino. Nunca ha entendido la Cruz. Para él era un signo mágico. Y, entre los magos, uno se respeta.

SANDOVAL. *(Exasperado)* Pero, en fin... ¡Está ahí! Es un rehén. Ningún cristiano asaltaría la ciudad donde se tuviera prisionera Carlos V.

MARINA. ¿Por qué?

SANDOVAL. Se temería que le hiciesen daño.

MARINA. Vuestro Carlos V no es el Papa. Aquí habéis encerrado a un Papa que ha dejado de serlo para todos desde que fue hecho prisionero y no os cayó un rayo encima. Era pues un Papa falso. Vuestro rehén no vale para nada.

AGUILAR. Un éxito es un éxito. Los ratones y los gatos en la misma ratonera. Y sin queso, creédmelo. He logrado aplastar mis pulgas.

SANDOVAL. ¡Las pulgas! Es todo lo que tenemos en común con la gente de aquí.

AGUILAR. Oh... También el uso de las mismas mujeres.

MARINA. Y el cansancio de los hombres después de haberlas usado...

AGUILAR. Es que vosotras sois tremendamente exigentes.

MARINA. Los hombres de aquí no se quejan.

AGUILAR. Ellos... tienen tiempo.

MARINA. ¿Y vosotros?

AGUILAR. ¿Nosotros? No estamos aquí para divertirnos.

OLMEDO. *(Viene coléricamente hacia ellos)* "Vosotros"... "Nosotros"... "Vosotros"... "Nosotros"... ¿Qué lenguaje es ese? Hija, ¿vuelves a ser una india...?

AGUILAR. *(Riendo a carcajadas)* ¿Cómo, padre? ¿Tomáis el partido de los machos del Santo Imperio? ¡Bravo! ¿Vos lo sois? Os aplaudimos de corazón... ¿No es verdad, Sandoval...?

OLMEDO. En lugar de bromas estúpidas, rezadle a Dios para que nos saque de aquí.

SANDOVAL. ¡Padre, si todavía pudiérais decir una larga y buena misa!

OLMEDO. ¡Por desgracia, ya no nos queda vino!

(Entra el cirujano, sin jubón, la camisa llena de sangre).

CIRUJANO. Padre... Otro herido que quiere la extremaunción. Detrás de los establos. ¡En el estiércol...!

(Olmedo sale, seguido de Aguilar).

CIRUJANO. No sé qué más hacer, con tantos heridos. ¡Y tantos huesos que pegar! ¡Y si sólo fueran los hombres! Porque también tengo que ocuparme de los caballos. "Sobre todo de los caballos" ha dicho el Capitán. ¿Qué nos haríamos sin caballos...? ¡Es lo único que nos queda, después de Dios! *(Sale)*.

MARINA. Pero... ¿cuándo habréis de decidirlo? ¿Qué esperáis para tratar de abandonar esta ciudad...?

SANDOVAL. El Capitán aún no se decide.

MARINA. Con esta espera prolongáis inútilmente un sitio insostenible. Acabarán por quemarnos aquí como si fuésemos ratas.

(Guidela entra).

SANDOVAL. ¿Qué sabes tú?

MARINA. Lo gritan constantemente. Ya os ofrecen como sacrificio. ¡Ya hablan de despedazaros, de arrancaros el corazón, de tirar vuestros cuerpos a las bestias!

GUIDELA. ¡Ay...!

MARINA. Se acabaron los tiempos del respeto y del miedo. Os retan. Os tratan de cobardes. ¡Os llaman con nombres de animales inmundos!

GUIDELA. Este Olimpo está mal. La gente aquí en-

sarta las cabezas de nuestros soldados en una pica, y las hacen girar como bolas de ábaco. Así es como cuentan nuestros muertos, sean hombres o caballos.

SANDOVAL. ¡Basta!

GUIDELA. ¡Los cobardes, los tontos, los don nadie, como yo, tenían razón! Había que regresar para traer refuerzos. No se conquista un imperio con un puñado de hombres... ¿Valía la pena saquear tanto oro, por todos sitios...? Tratad de comer ese oro, ahora. *(Gritando)* ¡El tesoro de Moctezuma por un puñado de lentejas...!

SANDOVAL. Tú, ¡lárgate...!

GUIDELA. ¡Nos habían prohibido decir que Madrid cabía en un triste barrio de México...!

SANDOVAL. *(Agarrando un fuate)* ¡Tú...! *(Le pega)*.

GUIDELA. ¡Socorro! ¡Socorro!

(Aguilar regresa).

AGUILAR. Lo único que faltaba. Que ahora comiencen a matarse los unos a los otros. *(Le quita el fuate a Sandoval)* ¡Tú...! *(A Guidela)*. Ve a acostarte... Tienes fiebre... Deliraste toda la noche... Vomitaste por todas partes... ¡Vete! ¡Hueles mal...!

(Guidela sale castañeteando los dientes).

AGUILAR. Ah... ¡Esto sí que va mal! ¡Esto sí que va bien mal! Acabamos de enterrar a tres hombres más. Los buitres vuelan sobre nosotros como sobre un montón de cadáveres.

SANDOVAL. ¿Dónde está al Capitán?

AGUILAR. Encerrado con el astrólogo.

MARINA. ¿Qué es un astrólogo...?

AGUILAR. Alguien que lee el destino de los hombres en las estrellas.

MARINA. ¿Un sacerdote?

AGUILAR. Que nuestro prior no te escuche decir eso.

MARINA. ¿Es entonces una especie de adivino, de mago...?

AGUILAR. ¡Vamos...!

MARINA. Entonces, ¿qué es? ¿Vosotros también?

AGUILAR. Oh... Es que me envenenas con tus preguntas... Desde que te enseñó español... ¡Y ni hablar de lo que aprendes por las noches...!

MARINA. ¡Imbécil...!

(Pausa).

SANDOVAL. Debes de encontrarnos muy débiles. ¿Ah, Marina?

MARINA. Tanto como lo son todos los hombres.

AGUILAR. ¡Hay días en que me da la impresión de que ella nos desprecia...!

MARINA. ¡La palabra es demasiado fuerte...!

SANDOVAL. ¿Entonces...?

MARINA. Al principio os temía. Ahora os aprecio. Eso es todo. A pesar de vuestras máquinas de rayos, de vuestros estandartes y vuestras bravuconadas, me enternecéis sobre todo cuando la desgracia os desalienta... Oh... ¡Cómo se oyen los quejidos de vuestros heridos por la noche! ¡Llaman a sus mamás! Prometen subir escaleras de rodilla, nunca más acostarse con una mujer, donar pendientes a la Virgen, entregarse a los alguaciles que los buscan por todas partes, todo esto sí pueden volver a ver la iglesita de su pueblo de mala muerte. ¡Con lo grandes que sois, hay días en que uno desearía sonaros la nariz...!

AGUILAR. ¡Gracias!

MARINA. Sandoval, ¿por qué estáis aquí? Sois el único que no ama el oro, que no tiene ambición de poder. ¿Por qué participáis en esta aventura...?

AGUILAR. Quería imitar al caballero Amadís de Gaula. Quería combatir dragones. Pero, en lugar de dragones, encontré pulgas. *(La da una bofetada y le enseña la mano)*. ¡Sangre...! ¡Sangre de caballero sin miedo y sin tacha...! Que no siempre te hará digno de Oriana-la-sin-igual... *(Ríe)*.

SANDOVAL. ¡Pulgas! ¿Cuándo se oyó hablar de pulgas en las novelas de caballería? ¡Qué basurero de país! *(Señala la pared)* Aquí se encierra el sol en los sótanos. ¡Salir! ¡Salir en pleno día! Aunque fuese para morir bajo el verdadero sol. ¡El sol que vio los trigos de Castilla, donde se levantan molinos, con sus grandes sombreros de pico, como si fuesen gigantes...!

MARINA. Vinisteis aquí porque creéis en cosas que nunca han existido. El Padre me lo dijo.

SANDOVAL. ¡Qué importa! No sólo se cree en cosas que existen. ¿Qué queréis? Allá se sueña mucho, frente al fuego, cuando únicamente se tiene un puñado de aceitunas que meterse en la boca. Entonces se olvida el hambre, mientras se sueña con la Fuente de la Eterna Juventud, con el Bosque de Broceliande o con la Reina de las Amazonas...

MARINA. ¿Veis? ¡Le gustaban los cuentos de niños! ¿Y tú, Aguilar? ¿Por qué no permaneciste con tu amigo Gonzalo Guerrero en Cozumel? Guerrero fue mucho más listo que tú.

AGUILAR. *(Sobresaltado)* ¿Cómo? ¿Conoces la historia?

MARINA. Hago que me cuenten muchas cosas cuando las luces están apagadas. A los hombres les gusta hablar en la oscuridad cuando no se les puede ver la cara.

AGUILAR. Pues bien, ¡sí! Guerrero tenía razón. Había hecho suficientes guerras como para saber que ellas sólo beneficiaban a quienes no pelean.

MARINA. Presiento que me escondéis muchas cosas. Cosas de las que no estáis muy orgullosos...

... Ese cristiano que prefirió permanecer con los mayas, viviendo en un bohío, me ha hecho reflexionar mucho... ¡Desgraciadamente, ya para mí pasó el momento de reflexionar! Tanto me he comprometido que ya no puedo volver hacia atrás. Y además... está vuestro Capitán. ¿Qué haría ahora sin mí...?

AGUILAR. ¡No se te suban los humos!

SANDOVAL. ¡Nadie es tan indispensable como te crees!

MARINA. ¿Ah, no? *(Sube corriendo la pequeña escalera que conduce a la terraza. Empuña la perilla de la puerta)*. En las calles... Sobre los techos... Hay centenares de hombres que esperan, con piedras en las manos, a que a alguien se le ocurra mostrarse. Sandoval, no le temo a la muerte. Las gentes de mi raza no le temen a la muerte. En eso está su mayor fuerza... ¿Quieres que abra esta puerta y que me muestre? ¡No podrán, ni siquiera levantar mi cadáver, tantas serán las piedras que volarán de todos lados...!

AGUILAR. ¡Marina...!

MARINA. Un gesto... No será largo. ¡Ni tendré tiempo para sufrir...! *(Abre la puerta. Sandoval la agarra por el talle y la empuja hasta el pie del altar)*.

SANDOVAL. ¡Reza! ¡Pide perdón! ¡El suicidio está prohibido! ¡Tú lo sabes...!

MARINA. ¿El suicidio está prohibido? ¿Por Cristo o por vosotros? Sobre todo si se trata del mío, ¿verdad? *(Ríe largamente)*.

OLMEDO. *(Entrando)* No temáis... *(Se tapa los oídos. Se oye un disparo)*. Un caballo de menos. Hubo que matarlo. Ahora los indios le cortan los jarretes.

AGUILAR. Al menos habrá algo que comer. *(Sale corriendo)* ¡Rápido! ¡Los descuartizadores! ¡Tenemos carne! ¡Tenemos carne...!

MARINA. ¿No creéis, padre, que podríamos beatificar los caballos de nuestro ejército? ¡San Alazán! ¡San Tordo! ¡San Bayo...! *(Ríe)*.

OLMEDO. ¡Hija, no seas impía!

MARINA. Oh... Si es impío adorar a unos animales, también lo es preguntarle a los astros qué debe hacerse para salir de un mal momento. Padre, al menos eso es lo que me habéis enseñado.

OLMEDO. Os envidió vuestro buen humor.

MARINA. ¿Es un reproche...? ¿Habéis pensado en la muerte que me espera si caigo viva en manos de ellos? ¡Gracias a El... *(Muestra la Cruz)*... ni tan siquiera me quedaría el recurso del suicidio...!

SANDOVAL. Pero... ¿tú crees de verdad, Marina?

MARINA. Sólo la fe puede justificar mis actos. Aunque no lo amara, me esforzaría en amarlo. *(Se arrodilla frente a la Cruz)*.

OLMEDO. Santiago dijo: "Rajab no quedó justificada solamente por la Fe, sino también por sus

obras. Porque así como el cuerpo sin alma está muerto, la Fe sin las obras está muerta".

(De pronto los tambores de guerra recomienzan a tocar con mucha fuerza. Algunos soldados entran en la escena, recogiendo armas. Cortés aparece, inquieto).

CORTES. Esta vez se preparan al asalto... ¡Marina! ¡Rápido! ¡Es necesario que el emperador aparezca en la terraza! ¡Qué él les hable! ¡Aún puede detenerlos! *(A Sandoval y a Aguilar)* ¡Sacado de allí...!

(Movimiento de escena. Los hombres echan a un lado los baúles, los arneses. Entreabren la puerta de la terraza. Sandoval abre la puerta de la celda del fondo, desde donde, alumbrado por una pálida luz, aparece Moctezuma, arropado en una túnica verde, con una diadema ciñéndole a la frente, grande, majestuoso, casi irreal. Marina se acerca a él en un desorden que impide escuchar sus palabras. Escena entre Cortés, Marina y Moctezuma quien no hace ningún gesto. [Debe sentirse el desprecio que le inspira Marina]. El Emperador sale de la celda: sube lentamente los peldaños de la escalera).

CORTES. *(En primer plano)* ¡No! ¡Usted primero! *(A los soldados)* Defendíele con vuestros escudos. ¡Están tirando piedras...!

(Los soldados salen a la terraza con Sandoval. Cesa el desorden por unos segundos. Se escucha una ola de discursos ininteligibles, rápidamente ahogados por los gritos del exterior).

MARINA. *(Gritando)* ¡De nada sirve!

CORTES. *(Igual)* ¿Qué les dice...?

MARINA. *(Igual)* Lo que hay que decirles. Pero de nada sirve.

(Se escuchan abucheos).

MARINA. ¡Lo insultan...!

(Súbitamente los gritos se interrumpen como si algo insólito acabara de suceder. Sostenido por Sandoval, Moctezuma reaparece, el rostro cubierto de sangre. Los soldados cierran de prisa la puerta de la terraza).

SANDOVAL. No pudimos hacer nada... Tratamos de cubrirlo. Eran nubes de piedras. Lo han herido varias veces.

CORTES. Rápido. ¡El cirujano...!

(Moctezuma es llevado a la celda. Por la puerta se verá el movimiento de las personas que lo cuidan).

AGUILAR. ¡Qué extraordinario rehén! ¡Marina tenía razón...!

(Entra Olmedo).

OLMEDO. ¿Parece que allá, afuera, la gente se ha calmado...?

AGUILAR. ¡Ya lo creo...! ¡Después de haber lapidado a su Emperador, pueden permitirse un descanso...!

OLMEDO. Oh, pero...

AGUILAR. Id a ver...

(Olmedo va hacia la puerta de la celda. Se para en el umbral, estupefacto. Entra el cirujano, quien lo echa a un lado para poder pasar. Olmedo mira hacia otro lado. Gran silencio. El cirujano regresa. Hace un gesto de desaliento).

CIRUJANO. Padre...

(Olmedo entra en la celda. Cortes, Marina, Sandoval, los Soldados, regresan a la escena).

CORTES. *(Sombrio)* Era el único hombre de este país que todavía se atrevía a respetarnos... *(Pausa)*. ¡Recemos por la paz de su alma...!

(Se arrodillan en silencio. Olmedo reaparece. Cierra lentamente la puerta de la celda. Largo silencio. Los otros se santiguan).

OLMEDO. ¿Y ahora?

CORTES. Los astros habían anunciado esta gran desdicha.

OLMEDO. *(Levantando los hombros)* ¡Oh, los astros...!

CORTES. Yo no creía en ellos tampoco. ¡Pero ahora tengo que creer en todo...! ¡Los astros dicen también que si hoy no abandonamos la ciudad, nos aplastarán entre estas paredes...!

AGUILAR. Yo podría decir lo mismo sin ser un gran astrólogo.

CORTES. *(Recuperando su autoridad)* ¡Regresaremos! ¡Regresaremos como vencedores...! No me miréis así. No trato de levantaros el ánimo. Dios nos necesita demasiado para abandonarnos... El no puede desear que seamos destruidos aquí. Eso no tendría sentido. Sería contrario a su propia política.

AGUILAR. ¡El permitió que nos encerraran aquí...!

CORTES. Es nuestra culpa. Hemos sido demasiado bondadosos con el enemigo. ¡He perdido demasiado tiempo en discursos, en negociaciones! Desde el primer día debimos hacer aquí lo que hicimos en Cholula.

SANDOVAL. ¡Por desgracia, ahora no tenemos los medios!

CORTES. Hay que salir de aquí lo más rápidamente posible. Tenemos que abrirnos paso; llegar a la ruta de Tacuba.

MARINA. No olvidéis los canales, los lagos... ¡Han demolido los puentes...!

CORTES. Los caballos podrán arreglárselas. El agua es poco profunda. En cuanto a los otros, lo harán a nado, o vadeando; el problema es de ellos. También hay barcas por todas partes. Que cada cual se las arregle como pueda.

SANDOVAL. Anochece...

CORTES. Aún hay un problema que solucionar.

SANDOVAL. ¿Cuál?

CORTES. El Tesoro de Moctezuma.

SANDOVAL. No podemos llevarlo con nosotros.

CORTES. Por ahora nos han vencido. No lo olvidéis.

SANDOVAL. Eso no cambia nada.

CORTES. ¿Y la parte del Emperador...? ¿Y el real quinto?

SANDOVAL. Da lo mismo. ¿El Tesoro de Moctezuma? Nada sé de él. Así pues, no hay tal real quinto.

CORTES. ¡Idiota! Nunca hemos necesitado tanto ese oro.

SANDOVAL. ¿Qué vamos a comprar con él?

CORTES. ¡Madrid!

SANDOVAL. Si estamos en esas, Toledo también...

CORTES. También *(Pausa)*. Sabéis bien que emprendimos esta conquista sin la autorización de la Corte ni del Consejo de Indias. Vinimos para descubrir; no para conquistar. No tenía ni credenciales ni mandato imperial para venir hasta aquí.

OLMEDO. Por algo hacíais ahorcar a quienes se les ocurría recordároslo.

CORTES. Asumo plena responsabilidad de mis actos. Pero he visto demasiadas veces lo que a otros les ha sucedido: que el fruto de las conquistas no se reparte entre quienes las emprenden sino entre quienes las terminan. Los soldados han pagado con su pellejo, pero son los funcionarios, los burócratas, los aprovechados, los que cargan con toda la plata y con todos los títulos. A mí no me harán esa trastada. Ya yo tomé la delantera para que no se pueda prescindir de nosotros.

MARINA. *(Estupefacta)* ¿Así es que ni siquiera habéis venido a nombre de Carlos V, que sin su conocimiento habéis tomado posesión de todas estas tierras...? ¿No estabais bajo el mandato del Emperador? ¿Sois unos rebeldes...? Pero, entonces, ¿a quién he servido...?

CORTES. El Emperador no puede sino aceptar las victorias de sus fieles súbditos. Sería el fracaso lo que no toleraría.

MARINA. ¿Sois victoriosos?

CORTES. Lo seremos dentro de poco. Entonces todo cambiará. Hernán Cortés podrá reclamar el cargo de primer Virrey de México... Pero, mientras tanto, que Madrid espere. Aquí hay suficiente oro como para poder derramárselo en la boca a los consejeros, ministros y arzobispos que pudieran influir al Emperador en contra nuestra.

MARINA. ¿Son tan pobres los nobles de la Corte de España...?

SANDOVAL. ¡Cállate...!

CORTES. ¡El Tesoro de Moctezuma vale setecientos mil pesos! Vamos a separar la parte del Emperador, que debe llegar intacta, cueste lo que cueste, al otro lado de los lagos. Desde allí, la enviaremos a España. ¡Carlos V no recibe regalos como éste todos los días! ¡Nos perdonará muchas cosas...!

AGUILAR. Va por la parte del Emperador... Pero... ¿y el resto?

CORTES. Amontonadlo todo en el centro del gran patio y que los hombres tomen lo que puedan llevar consigo. Comenzad con lo que hay allí.

(Los soldados se precipitan hacia la celda de Moctezuma, seguido de Aguilar).

MARINA. Al menos, ¡no despojéis el cadáver!
OLMEDO. Sandoval... Velad por la parte de la Iglesia.

(Sandoval entra en la celda. Los soldados comienzan a salir de ella, poco a poco, sus vestidos hinchados con objetos hasta no poder más. Llevan collares alrededor del cuello, brazaletes, joyas; se disputan jarrones, cofres. Están tan abarrotados que tambalean al caminar, como borrachos: ruedan por el piso. Soltando los objetos, los recogen, boca abajo, tirados en el suelo gruñendo como puercos).

MARINA. ¡Cuán hermosos son los soldados de Castilla! ¿Es con esa agilidad que queréis hacerlos atravesar los canales a nado...?

CORTES. Tendrán que tirar mucho de lo que quieren llevarse en el camino.

MARINA. Van a hundirse. Se encontrarán sus esqueletos cubiertos de oro tirados en el fango... ¡Cuán abyectos son...!

CORTES. Marina... Me habías prometido que si veías algo en nosotros que pudiera parecerle odioso, desviarías la mirada y pensarías en Aquel cuya Cruz adorna nuestros estandartes. ¡Los caminos que llevan a Su reino no son siempre agradables!

MARINA. Hace meses que habláis todos a nombre de Carlos V sin tener autoridad para ello... Comienzo a preguntarme si, cuando habláis en nombre de Cristo, mentís también. La espalda de Cristo es ancha. Justifica vuestra codicia, vuestra lujuria, vuestra violencia. ¿Esos son los soldados de Cristo? ¡Cochinos!

CORTES. Te asquearán menos cuando hagas la entrada triunfal en México.

MARINA. Para eso habría que pasar lagos y no morir como el perro sarnoso que es tirado al agua con una pesa al cuello. Temo que ese oro nos mate.

CORTES. *(Gritando a los soldados)* ¿Y qué? ¿Aún no habéis terminado? Acudid inmediatamente a ponerlos bajo las órdenes de vuestros tenientes.

(Los soldados salen, titubeantes, llevando lo que pueden consigo. Sandoval entrega algunas joyas a Olmedo).

CORTES. Sandoval... ¡Que todo esté listo! Tendrás la guardia del real quinto, con tu caballería.

SANDOVAL. Animales cojos, heridos, a los que ya sólo les queda el carapacho.

CORTES. Te las arreglarás para que aguanten... Olmedo... empaquetad vuestro altar. Partiréis

con Doña Marina y con la parte del Emperador. Esperad que vengan a buscaros. *(Va hacia el corredor)*.

MARINA. ¡Hernán...!

CORTES. *(Virándose)* ¿Sí...?

MARINA. No va a ser fácil salir de aquí...

CORTES. Lo sé.

MARINA. Entonces... *(Lo mira angustiada)*

CORTES. Oh... No temas por mí. Dios no se lleva nunca a mitad de camino a los hombres que tienen que cumplir aquí grandes trabajos.

(La besa rápidamente y sale con Sandoval. Pausa. Mientras que Olmedo recoge los objetos del altar y los coloca en un cofrecito, Marina se para en el umbral de la celda de Moctezuma y observa el cadáver con detenimiento).

OLMEDO. A pesar de todo... era un gran Emperador. Aún muerto, conserva toda su majestad.

MARINA. Nunca se dignó dirigirme la palabra. Fue lo peor de todo. Peor que los abucheos que me llegaban a través de estas paredes... ¡Los gritos de una muchedumbre pueden ser poca cosa al lado de una voz ausente, que nunca acompaña una mirada...!

OLMEDO. Al principio trataba de convencerlo de muchas cosas. Pero siempre tenía una respuesta para todo. Se hubiese necesitado a un ser muy docto para enfrentarse a sus malvadas ocurrencias. Era una especie de teólogo —claro está que a su manera. De hecho, vos lo sabéis. Erais quien traducía...

MARINA. Siempre reía cuando le explicabais vuestra doctrina... "Dios creó a Adán y a Eva, padre y madre de toda la especie humana... La especie humana fue puesto bajo custodia de San Pedro, el primer Papa... Después, otros papas le encargaron a los Reyes de Castilla el gobierno de todos los países que se encuentran en este lado del mar... Así, pues..." ... Moctezuma pensaba que todo esto era demasiado simple.

OLMEDO. Es la doctrina oficial. La del Imperio... Debo atenerme a ella mientras no cambien las consignas.

MARINA. Moctezuma dijo que con tales argumentos era bien fácil apoderarse de los imperios de otros...

OLMEDO. *(Turbado)* Moctezuma era un egocéntrico, un poeta, No hay peores enemigos que esas gentes, para retardar la victoria de aquellos que aportan ideas simples, claras, razonables...

MARINA. ¡Razonables... ¿para quién!

OLMEDO. Para los hombres de buena voluntad.

MARINA. *(Irónica)* Entonces, yo debo ser para vosotros algo así como la imagen misma de la buena voluntad... ¿no es cierto...?

OLMEDO. ¡Deberais estar orgullosa de ello...!

MARINA. *(Dirigiéndose al cadáver de Moctezuma)* ¡Hombre de mala voluntad...! ¡Si pudieras dar-

me una bofetada! ¡Si pudieras levantarte de ese lecho y tratarme de puta, esta noche estaría más segura de mí misma...! ¡Al menos sabría lo que definiendo!

OLMEDO. ¿Lo ignoras, quizás?

MARINA. Comienzo a saberlo demasiado bien. ¡Definiendo mi pellejo! ¡Sólo mi pellejo! ¡Con toda la sed de credulidad que él encierra! ¡Con toda su miserable necesidad de creer en algo!

(Los tambores del principio comienzan a redoblar. Su fuerza aumenta hasta el final del acto).

OLMEDO. *(Inquieto)* ¿Habrán adivinado nuestras intenciones?

(Se apresura a terminar de ordenar los objetos y cierra el cofrecito. Lo amarra con unas correas, con los gestos de un viajero que hace sus valijas a última hora. El cirujano entra, enloquecido).

CIRUJANO. ¡No os acerquéis! ¡No os acerquéis!

(Entra Guidela, con una jarra de oro en la cabeza, collares alrededor del cuello, con la mirada extravaviada, titubeante).

GUIDELA. ¡Ah, no...! No vais a dejarme aquí, ¿eh...? ¿No vais a dejarme aquí? Tengo la peste... Sí. Tengo la peste... ¡Pero soy un buen cristiano...! ¡Soy un buen cristiano! *(Solloza)*. ¡Soy un buen cristiano...!

(Marina y el cirujano se oprimen contra el muro. Guidela cae a los pies de Olmedo y se agarra de su túnica, como un naufrago. Afuera, se tocan los tambores a toda fuerza).

ACTO TERCERO

ESCENA PRIMERA

Una terraza del primer piso del palacio de Cortés en Coyoacán. A la derecha, la entrada a sus habitaciones. Noche estrellada. Follajes claros, flores en capullos, enredaderas, sugieren que el palacio

está rodeado de jardines. Al levantarse el telón. Cortés respira las delicias del aire de la noche. Ya han pasado los momentos de prueba. Lleva calzón oscuro, una rica camisa con cuello acampanado. Se acerca a un velador donde se encuentra un frasco de vino, llena una copa y la vacía lentamente. Entra una camarera vestida más o menos como Marina en los actos anteriores. Lleva en sus manos una palmatoria.

CORTES. No pertubéis a Doña Catalina... Hace poco dormía profundamente... Dejad eso allí... Entrad sin hacer ruido.

(La camarera deja la palmatoria sobre el velador y entra en las habitaciones con mucho cuidado. La llama alumbra un sobre cubierto de sellos, puesto muy en evidencia. Aparece Sandoval, llevando rico vestido de caballero. Cortés lo abraza con alegría).

SANDOVAL. ¿Entonces...?

CORTES. ¡Al fin!

SANDOVAL. ¡Ya desesperaba!

CORTES. *(Enarbolando el sobre)* ¡He aquí mi nombramiento de Gobernador y Capitán General de la Nueva España...!

SANDOVAL. ...¿Capitán General también? ¡Loado sea Dios!

CORTES. Mira... Un "Karolus" grande como mi mano. Nunca la firma del Emperador me había parecido tan bella.

SANDOVAL. Se acabó la época de los morriones.

CORTES. Tanto que he necesitado este bello papel y esta preciosa firma.

SANDOVAL. ¡A quién se lo decís!

CORTES. Hasta ahora, pese a nuestras últimas victorias, pese a la toma de México, algo seguía faltándome. Mi situación era como la de un proscrito. Aún ayer temblaba de coraje, de despecho, pensando que cualquier noble Señor, provisto de poderes, pudiera arrancarme este imperio, esta ciudad y que pudiera enviarme a España con una cadena al cuello... Ah, no sería la primera vez que eso sucediera. ¡El Gran Almirante supo lo que era eso...! Pero ahora, heme aquí Gobernador y Capitán General de este país que hemos conquistado con quinientos hombres...!

SANDOVAL. Ya era hora que llegara el nombramiento, porque nuestros hombres han cambiado mucho después que terminó la guerra.

CORTES. La paz es siempre mala para los soldados de profesión.

SANDOVAL. Se pasan el día jugando, bebiendo... Y maldiciendo.

CORTES. Llama las cosas por su nombre: me tildan de ladrón.

SANDOVAL. Pueden utilizar otro nombre: el sentido sigue siendo el mismo.

CORTES. Durante los días difíciles, a fuerza de ver oro por todas partes, llegaron a creer que la to-

ma de México significaría la fortuna para todos... Pero cuando se fundió el oro y se distribuyó...

SANDOVAL. No quisiera recordar ese día... Cuando los de la caballería supieron que sólo les tocarían ochenta pesos y setenta a los ballesteros... ¡Que jaleo armaron...! Gritaban que se habían burlado de ellos: amenazaron con quemar la ciudad.

CORTES. Sabes muy bien que la partición fue regular. No es culpa mía que el oro mexicano sea tan débil. Aquí no se le mide por quilates. Sólo se le exige que sea bello. Eso es todo.

SANDOVAL. Hay otra cosa.

CORTES. Sí. Lo sé. Lo sé. Además del real quinto, está esa suma enorme que el Emperador me ha hecho el honor de pedirme a título personal. ¿Qué quieres? ¡El pobre hombre está lleno de deudas! Reina sobre el imperio más grande del mundo, pero no se atreve a hacer ahorcar a unos banqueros judíos que le reclaman el pago de sus deudas.

(Sandoval comienza a reír súbitamente).

CORTES. ¿Por qué ríes como un idiota?

SANDOVAL. Me encanta oír hablar del Emperador en ese tono.

CORTES. Mis hazañas me dan derecho a ello. ¿Pienzas que Julio César, haciendo la conquista de Galia con un ejército regular, abastecimientos, mensajeros y la ayuda de Roma, haya sido un general más grande que Hernán Cortés, avanzando por territorio desconocido, con un puñado de hombres, y sabiéndose, además, desautorizado por la corte de España...? Sí, regalé una enorme suma de dinero al Emperador. Pero no podía decirlo, no podía hacerlo público. Es un asunto entre el Emperador y yo.

SANDOVAL. Los soldados os acusan de haberos guardado esa suma. Las paredes de la ciudad están cubiertas de letreros donde se os trata de...

CORTES. ¡Dilo!

SANDOVAL. ... ¡Estafador!

CORTES. No tengo que justificarme ante nadie. Después de Carlos V, soy el hombre más importante del Imperio.

SANDOVAL. Las calumnias corren por las calles.

CORTES. Haré ahorcar a los autores. Y, aún más, ¡legalmente! El nombramiento de Gobernador me confiere también el título de Primer Magistrado.

SANDOVAL. Así se agravaría el descontento de todos esos soldados ociosos, que andan por las tabernas, bebiendo a crédito o durmiendo la mona en los patios de nuestro palacio.

CORTES. Entonces necesitan una buena guerra. Enviaré a toda esa chusma a los territorios que quedan por pacificar. No te atormentes. Dentro de una semana todos esos descontentos esta-

rán de camino hacia regiones que terminarán remachándolos.

SANDOVAL. Es lo mejor que se puede hacer.

CORTES. Me preocupó por los intereses del Imperio, ahora que me he asociado a él. ¿O quieres que les diga la verdad...? Mira, Sandoval, lo primero que se aprende cuando se ejerce el poder es que uno no puede decirle a nadie la verdad. ¡Siempre hay que mentir por el bien de otro más alto que uno...!

SANDOVAL. Con esa escala llegaréis pronto a Dios.

CORTES. Es el único que puede prescindir de la mentira porque bastante mienten en nombre suyo los hombres. Hasta para hacer adorar a Cristo hay que mentir con frecuencia. Lo sabes tanto como yo. Dejamos que nos tomaran por dioses; así de útil nos fue esa estafa para la causa de la Iglesia.

SANDOVAL. ¡Cuán lejos parece todo eso!

CORTES. ¡Tres años...!

SANDOVAL. ¡Para los míos en Medellín significa tres Domingos de Ramos, tres siegas, tres Navidades! ¡Tres veces han llevado los santos al Nacimiento! ¡Tres veces han celebrado la Candelaria!

CORTES. ¡Hay un momento para el enamorado que desespera y otro momento para el rival que pasa la noche en la cama de su amante! A mí me parece haber llegado a México hace diez años. Me siento tan lejos de todo lo que pudo suceder en mi vida de antes, que cuando ella se apareció aquí, sin aviso previo (*señala la entrada a las habitaciones*)... Me pareció ver a un espectro.

SANDOVAL. A propósito... ¿Cómo os entendéis con ella?

CORTES. ¡Ah...! Ella viene de un mundo que yo dejé atrás hace mucho tiempo...

SANDOVAL. Ya yo sospechaba que no os habíais casado con ella por amor...

CORTES. Así es... ¡Errores de juventud...! No tenía nada mejor que hacer en Santiago. Su familia era poderosa. Tuve que escoger entre el altar y el calabozo. ¿Qué hacer ahora que ella está aquí? ¡Desabrida! ¡Malvada! ¡Tratando a la gente a fuetazos! ¡Todo el mundo la detesta!

SANDOVAL. Y ahora que es la esposa del Gobernador General...

CORTES. Ahora que mis capitanes pueden aspirar a las manos de las doncellas más nobles de España... ¡no tengo modo de deshacerme de ella! Me aconsejé con Olmedo. La iglesia es intransigente con respecto a esa materia.

SANDOVAL. ¿Y Marina...?

CORTES. Merodea por todas partes. Su mirada se ha puesto malvada... Pero eso es otro asunto. Un asunto mucho menos difícil.

(Se oye el sonido de una campana que repica a lo lejos, de manera irregular, golpeada por un martillo).

SANDOVAL. (Alegre) ¿Cómo...? ¿Ya...? ¡Los herreros os la habían prometido para mañana! Al fin lograron hacerme una buena campana con el bronce de las viejas lombardas. Suena bien con el martillo. ¿eh? Escuchad.

CORTES. (Riendo) Henos aquí de nuevo en las industrias de la paz, ¿eh, Sandoval?

SANDOVAL. Tengo que verla de cerca. (Adelanta unos pasos).

CORTES. Haz que le den un moyo de vino a los fundidores. ¡Esta campana anunciará el gran Te Deum que el Gobernador y Capitán General de la Nueva España hará cantar el próximo domingo...!

(Sandoval sale. Cortés relee el nombramiento. Entra Marina. Ya no lleva una túnica india, sino un vestido azul oscuro. Su peinado es el mismo, aunque adornado con joyas. A pesar de una especie de torpeza en sus ademanes y de la preocupación constante con que se arregla el vestido, muestra cierta majestad).

MARINA. ¿Me mandasta llamar?

CORTES. Sí. Era justo que fueses una de las primeras en saberlo. (Le enseña el sobre). ¿Ves estos sellos reales? Heme por fin señor de este país.

MARINA. ¿Virrey?

CORTES. Eso vendrá pronto. Gobernador y Capitán General para comenzar.

MARINA. (Con frialdad). Me alegro por ti.

CORTES. ¿Eso es todo...?

MARINA. ¿Quieres que cante? ¿Que baile?

CORTES. Debieras estar orgullosa. Parecías muy decepcionada la noche de nuestra retirada, al enterarte que Carlos V no había autorizado nuestra empresa. Ahora, todo está en regla. ¿Me había adelantado a los acontecimientos? ¡Ahora me dan las gracias!

MARINA. Porque todo terminó bien. Te hubiesen enviado a galeras de haber sido derrotado una segunda vez.

CORTES. Quizás. Pero la historia no es el relato de lo que no ha sucedido. Si este mundo desconocido no hubiese estado donde está, Cristóbal Colón habría llegado a Cipango, yo quizás al país de los Tártaros. Y tú no existirías.

MARINA. ¡Para lo que existo yo, ahora!

CORTES. ¡Palabras de mujeres!

MARINA. ¡Ya no me necesitáis, ahora que el español se ha convertido en la lengua oficial del Imperio Mexicano!

CORTES. ¿No te tratan como a una gran dama?

MARINA. Hay demasiadas caras nuevas aquí. Gentes que no saben quién soy, para quienes vuelvo a ser una extranjera.³

CORTES. Se les informará.

3. Subrayado en el original.

MARINA. No tienen ningún deseo de informarse. Sólo desean eliminar a los conquistadores de la primera hora... Terminaré en el olvido, arrinconada, sin poder regresar con los míos, que me detestan. Después de la victoria, cada cual encontró más o menos su lugar aquí. Soy la única en errar por dondequiera, sin poder descansar en ninguna parte.

CORTES. No por mucho tiempo más. He pensado mucho en ti durante estos últimos días.

MARINA. ¿Has tenido tiempo para pensar en mí?

CORTES. Antes de que los mercaderes de esclavos te llevaran a la costa, siempre habías vivido en Oluta, ¿no es cierto?

MARINA. Allí nací.

CORTES. Pues bien, Marina, ahora que doy a quienes me fueron indiscutiblemente fieles la propiedad de algunos dominios, he decidido ofrecerle Oluta, con sus pueblos y sus habitantes. Nadie —ni aún Sandoval— será tan altamente recompensado como tú.

MARINA. Al menos, allá se me respetará... Allí conocen mi procedencia. Además, la Conquista no ha pasado por esa región... Ni se han padecido los horrores de la guerra.

CORTES. Impongo una sola condición.

MARINA. ¿Cuál?

CORTES. Hay que legalizar tu estado.

MARINA. No me gusta oír hablar de cosas "legales". Todo lo legal, aquí, huele a engaño.

CORTES. Gracias por mi magistratura...

MARINA. Oh, ¡sabes...! Cuando se ha dormido en la cama de un hombre por tres años, bien difícil que es verlo en su función de magistrado.

CORTES. ¿Estás enseñando los dientes?

MARINA. Digamos más bien que estoy en guardia. Te escucho.

(Silencio).

MARINA. ¿Pues bien?

CORTES. (Con frialdad) El Capitán Juan de Jaramillo está dispuesto a casarse contigo. Hablamos mucho de eso ayer.

MARINA. ¿Así que soy una joven casadera?

CORTES. Es un soldado valiente y un hombre de bien. No podrías escoger mejor.

MARINA. (Fuera de sí) ¿Me echan de lado? ¿Cambio de dueño? ¿Eres tú el nuevo mercader de esclavos...?

CORTES. Marina, sé razonable. Si te doy la región de Oluta, es necesario, para guardar las apariencias, que los títulos de propiedad están a nombre de un caballero castellano, tu marido, en este caso.

MARINA. ¡Jamás! ¡Mejor reventar entre las ollas de tu cocina, convertirme en una fregona, errar aquí como un reproche perpetuo, que aceptar eso...!

CORTES. (Con calma) Marina... Ahora mi mujer, mi legítima mujer, con quien me casé ante el altar de Cristo, está aquí. No fui yo quien le hice venir. Ya lo sabes. Hacía tiempo que me esperaba en Santiago... Vino sin avisar, cuando tuvo noticia de nuestra victoria... No es mujer fácil. Oh, ¡no! Pero algo es cierto. (Señalando las habitaciones). Doña Catalina está ahí. Antes de su llegada, tu presencia parecía natural a todos aquí. Ahora es un escándalo.

MARINA. Es verdad que los cristianos solamente tienen derecho a una sola mujer... Por eso te acuestas con las dos hijas de Moctezuma. A tu edad, ya comienzan a gustarte las doncellas, ¿eh...? (Le da la espalda).

CORTES. Sí. Mi mujer legítima está ahí. Yo te había escondido su existencia. Y, ¿después...? ¿Qué esperabas? ¿Que te hiciera virreina de México...? La verdad es que no podía poner en el trono de este imperio a una india. Tengo razones políticas para ello. Eso es más que evidente.

MARINA. Estoy hastiada de tus razones políticas.

CORTES. Son más fuertes que nosotros.

MARINA. ¿No soy cristiana?

CORTES. Eso no es suficiente ante el Emperador.

MARINA. ¿Para qué me ha servido el bautismo?

CORTES. Eso es un asunto entre tú y Dios.

MARINA. Dios no tiene nada que hacer con vuestra política. Está hecha de mentiras.

CORTES. Es la única que vale.

MARINA. Seguí toda esta empresa con los ojos vendados. Ahora que puedo mirar a mi alrededor, sólo veo ruinas. En el lugar donde yacían los antiguos templos, construís iglesias. Están llenas de mendigos, entre los que sólo me queda ir a extender la mano... Yo también... ¡Ay, sí! ¡Cómo uno se compromete...! ¡Cómo uno se compromete!... Uno piensa que formará parte de una fraternidad que hará un mundo mejor, que devolverá cada cosa a su justo lugar. Y un buen día, uno se da cuenta de que nunca ha sabido para qué sirvió: que fue el juguete de unos Altos Designios cuyo alcance se ignora, cuya verdad se aclara demasiado tarde, cuando se ha sido destruido, triturado, aplastado por su poder... Al día siguiente de haber abierto las puertas de Jericó a las gentes de Israel, Rajab despertó entre ruinas humeantes. Aprendí bien el texto con Olmedo: "destruyeron a filo de espada todo lo que había". ¡Ah! Si fuese verdad que el Apóstol Tomás vio aquí alguna vez, entonces comprendo por qué lo expulsaron. ¡Escondía demasiadas cosas bajo su sayal...!

CORTES. Reniéganos. Como Guerrero, el hombre de Cozumel.

MARINA. ¿Dónde voy a arrastrar mi vida, ahora que no tiene razón de ser...? Hace algunas horas, todavía sentía alguna esperanza... Sí, esperaba...

CORTES. *(Seco)*. Partirás mañana para Oluta, con buena escolta. Me ocuparé de todo lo que concierne a tu matrimonio, a tu instalación, a la buena administración de tu fortuna... De hecho...

(La puerta de las habitaciones se abre bruscamente. La camarera aparece, a medio vestir, toda despeinada).

CAMARERA. ¡Señor! Venid, enseguida: Doña Catalina está inconsciente...

(Cortés entra en el apartamento. Marina permanece inmóvil. Pausa. Cortés reaparece con la camarera).

CORTES. ¡Id a buscar al sacerdote...!

(La camarera sale).

CORTES. *(Quedamente, apretando con fuerza a Marina)*. Dime la verdad...

MARINA. ¿Quizás tú la conoces?

CORTES. ¿Tú...?

MARINA. ¿Por qué...?

CORTES. *(Torciéndole la muñeca)* ¡Confiesa!

MARINA. *(Presentándole la otra muñeca)*. Puesto que estás en esas, tuerce las dos.

CORTES. *(Soltándola)*. ¡Confiesa!

MARINA. ¡No tienes la fuerza de antes...! Has engordado.

CORTES. ¿Por qué merodeabas por el jardín, hace un rato?

MARINA. "Merodear". Otra palabra nueva que aprendo. Ahora que no sirvo para nada, "merodeo" por todas partes. Me cierran las puertas en las narices. Se desconfía de quienes merodean.

CORTES. ¡Qué mirada tan dura!

MARINA. Ah... Si vieres la tuya. La mirada de un perro extraviado, que enseña los colmillos para esconder el miedo.

CORTES. ¿Querías deshacerte de ese personaje que tanto estorbaba...? ¿Volver a ser la mujer del Capitán...?

MARINA. ¿No hubiese sido un trabajo inútil para quien se sabe malvendida a un valiente señor con el noble propósito de alejarla para siempre de aquí?

CORTES. No sabías nada hace un momento.

MARINA. ¿Qué sabes tú?

CORTES. Fui yo quien te lo dijo.

MARINA. Mi futuro marido lo sabía.

CORTES. Me juró que guardaría el secreto.

MARINA. El bebe.

CORTES. Pero ¡no! Pero ¡no! ¡Tú no sabías nada! ¡Tú no sabías nada! ¡Tu cólera, hace un minuto! ¡Tu despecho...

MARINA. Lo sabía.

CORTES. ¡No sabías nada...! Entonces... esta mujer que te había desplazado cuando todo te iba tan bien; cuando podías dártelas de reina...

MARINA. Ni aún por Doña Marina. Doña Isabel, si prefieres. Y, además católica...

CORTES. Esta muerte... ¡Ganabas todo con ella!

MARINA. ¿Y tú? Era una mujer vulgar, violenta... indigna de un Capitán General.

CORTES. Dime la verdad. Te salvaré de la justicia. Ahora tengo el poder para ello.

MARINA. ¿Así comienzas a ejercer ese poder...?

CORTES. ¿Pensabas que haciéndola morir ocuparías su lugar...?

MARINA. Ahora puedes casarte con una noble dama de Castilla, como conviene a tu dignidad.

CORTES. No me prestes intenciones abyectas.

MARINA. Son las de todos tus capitanes. Sois todos unos arribistas.

CORTES. ¡Confiesa!

MARINA. Si estás con esas, ponme en tela de juicio.

CORTES. Todos pensarán que fuiste tú.

MARINA. Eres demasiado astuto para dejar que lo crean.

CORTES. Dime la verdad...

MARINA. ¡Alguien viene...!

(Olmedo llega, precedido de camareras con palmatorias en las manos. Entra en la pieza. Pausa. Una de las camareras sale llorando).

CORTES. Pero, ¿cómo? ¿No llamó? ¿No pidió un médico? ¿No se quejó de ningún malestar...?

CAMARERA. No, Señor... La ayudamos a desvestirse, como todas las noches... *(solloza)*...

(Cortés entra en las habitaciones, seguido por la camarera. Solo Marina permanece a un lado. SANDOVAL llega. La mira fijamente. Ella sale).

SANDOVAL. *(A media voz)*. ¡Marina! *(Pausa, luego, más fuerte)*. ¡Marina!

(Silencio. Olmedo reaparece).

OLMEDO. ¡Nuestro Te Deum será ahora un Requiem! *(Bajando la voz)*. ¡Un trabajo excelente!

SANDOVAL. Pero... ¿quién?

OLMEDO. *(Tono normal)*. ¡Nadie...! El corazón. Digamos: anemia. Estas altitudes no le convienen a todo el mundo, ¿no es verdad...?

SANDOVAL. Pero, ¿la investigación...?

OLMEDO. ¡Qué poderoso sois, ahora...!

SANDOVAL. ¿El culpable?

OLMEDO. No hay culpable.

SANDOVAL. Las gentes reclamarán un cadalso.

OLMEDO. ¡Con no erigirlo!

SANDOVAL. Pero, en fin...

OLMEDO. ¿Por qué tantas preguntas...? Pensad en las novelas de caballería... Pensad que hubo

aquí un encantamiento.

SANDOVAL. Padre, éste no es el momento para reírse de mí.

OLMEDO. Mirad, Sandoval... No todos los encantadores se llaman Merlín. El diablo tiene otros trucos en su saco. Basta con aceptar algunos compromisos; se firma el pacto. No hay necesidad de pincharse la vena con la pluma de ganso. De hecho, aquí no hay gansos. Los pájaros, cuyas plumas nos sirven casi siempre para escribir, aún no tienen nombres en nuestra lengua. Son los mismos que se usan en los atuendos de las mujeres... Pero eso no me incumbe. Ahora repicará nuestra bella campana.

(Olmado sale. Sandoval permanece solo).

SANDOVAL. ¡Hemos aquí instalados en el poderío! Con los poderes horribles que esto conlleva.

(Cortés aparece en la puerta de las habitaciones. Mira el sobre del decreto. Alza los hombros. Se deja caer, agobiado, sobre un taburete).

CORTÉS. ¡Esta noche va a ser larga! ¡Larga...! ¡La peor velada de armas! Al amanecer veremos crecer el odio de todos los que llegaron después de nosotros. ¡De todos los que nos provocan y quieren que nos matemos entre nosotros...! ¡Cuánta rabia, esconderán sus pesames! ¡Y habrá que enfrentarse a todo ese ejército...!

ESCENA SEGUNDA

Un salón en casa de Marina, en Oluta. Las paredes están cubiertas de tapices sombríos. Sobre una mesa, frascos de medicina rodean una cruz de madera negra. Marina está recostada en un lecho de damasco rojo. Viste una túnica blanca, como la del primer acto. Lleva los cabellos sueltos.

CIRUJANO. Señora, en esta época del año, la fiebre es frecuente. Hay como miasmas que surgen de los lagos. Felizmente, en vuestro caso, las gentes nacidas aquí sufren mucho menos que los españoles.

MARINA. Cirujano, gracias a vuestra pociones me siento mucho mejor... Decidme... desde que partí de México, ¿siempre hay allá esas grandes epidemias...?

CIRUJANO. Ay, Señora, desgraciadamente, ¡sí! Es que muchas enfermedades que en nuestro país no tienen ninguna importancia son mortales para la gente de aquí. La viruela. ¡Un simple resfrío!

MARINA. No me habléis de la peste, de esa peste que el bufón Guidela trajo aquí, ¡como un regalo especial...! ¡Qué bien se ha instalado entre nosotros...!

CIRUJANO. Señora, ¡estas enfermedades son muy importantes en nuestra Conquista! Cuando fuimos liquidando la resistencia mexicana, teníamos que reconocer que sus ejércitos se mermaban por completo con las epidemias.

MARINA. Aún recuerdo al negro Guidela, gritando, "¡Soy un buen cristiano...! ¡Soy un buen cristiano!"

CIRUJANO. Aquella sala de plafón bajo donde teníamos la Capilla. Los caballos heridos... Yo anotaba todo eso en una libreta, todos los días.

MARINA. ¿Y por qué lo anotábais?

CIRUJANO. Pienso, Señora, que es tan poco corriente que seres mortales como nosotros vivamos una epopeya semejante a la que nosotros hemos vivido. Aquí la gente no piensa más que en enriquecerse. Alguien como yo, que no tenga la disposición de otros quehaceres, tenía que pensar en escribir la *Historia de la Conquista de la Nueva España*.⁴ Acepto que, en este momento, me afano en hacerlo.

MARINA. ¿Y relatáis... todo?

CIRUJANO. Todo lo que mis ojos contemplaron. Sí, Señora.

MARINA. ¿No es demasiao pronto para hacer un retrato de nuestro Capitán Cortés...? Podéis prever cuál será el final de sus infortunios?

CIRUJANO. Aunque las preocupaciones que lo agobian actualmente lo acompañen hasta la muerte, en nada cambiarán los acontecimientos que ya son parte de nuestra Historia.

MARINA. ¿Habláis de Sandoval?

CIRUJANO. ¡Qué destino singular el de este Sandoval! Vino aquí en busca del mundo de Amadís de Gaula. ¡Y había encontrado ese mundo! Ya nada le faltaba. Ni animales desconocidos, ni encantadores, ni duelos, ni ciudades prodigiosas. *(Pausa)* Murió en una posada en España, sin haber tenido conciencia de lo maravilloso de su aventura. ¡Fue una especie de Amadís de Gaula, pero sin saberlo!

MARINA. ¿Y qué decis de mí?

CIRUJANO. Todo el bien que puede decirse de quien fue la clave de nuestra conquista.

MARINA. ¿Habéis hecho alguna interpretación particular de mi deseo de seguiros?

CIRUJANO. Señora, un cronista no tiene nada que explicar. El relata los hechos.

MARINA. ¿Creéis que amé a Hernán Cortés?

CIRUJANO. Vuestra devoción fue la mejor prueba.

MARINA. ¿Creéis que él me amó?

CIRUJANO. Señora, sois la única que podría decirlo.

MARINA. ¿Y si os dijese que no sé?

CIRUJANO. Señora, he ahí un problema muy delicado que evitaré tratar en mi obra. Además, el dejarse conducir por los sentimientos no se aviene a la grandeza de nuestro héroe. Si los

⁴ Subrayado en el original.

caballeros errantes necesitaban a una dama, la Dama no se integra a los acontecimientos históricos. El amor rebaja siempre la estatura de los grandes capitanes. Más vale no detenerse en ese capítulo de su existencia... Pero os fatigo, Señora, con todo esto. Ya es tarde y otros enfermos me esperan en Oluta. Volveré a pasar esta noche por aquí, para tener noticias vuestras. De hecho, he aquí al Padre Olmedo.

(El Cirujano hace un gesto de sorpresa. No es el Padre Olmedo quien aparece sino el Hombre del Espejo del Prólogo. Este y el Cirujano se cruzan sin mirar).

MARINA. Hasta pronto, Señor Cirujano.

(El Cirujano sale).

MARINA. Gracias por haber venido.

HOMBRE. Tuve que caminar mucho hasta llegar a tus dominios.

MARINA. Sabía que no dirías que no. Te esperaba.

HOMBRE. ¿Tan mal estás?

MARINA. ¿No se ve en mi rostro?

HOMBRE. No. Comienzo a habituarme.

MARINA. ¿A qué?

HOMBRE. A ese regreso a los orígenes.

MARINA. ¿Qué queréis decir?

HOMBRE. Son tantas las mujeres que, tras prosternarse en las baldosas de sus templos, me llaman cuando se ven en peligro de muerte...

MARINA. No temo a la muerte.

HOMBRE. La muerte no es nada. Es el comienzo de un viaje de cuatro días por un viento helado. Pasarás entre dos montañas, sufrirás la prueba de las fieras, atravesarás ocho desiertos, escalarás ocho colinas. Después, el viento cesará. Vendrá el silencio. Entonces pasarás a una de las nueve moradas eternas, donde se olvidan todas las cosas de este mundo.

MARIA. ¿Y el juicio?

HOMBRE. No hay juicio.

MARINA. ¿Y nuestras acciones?

HOMBRE. Forman parte de un pasado sin importancia.

MARINA. ¿Fueron buenas? ¿Malas?

HOMBRE. Los hombres lo decidirán.

MARINA. ¿Pero los dioses? ¿No opinan?

HOMBRE. Tienen otras cosas en qué pensar.

MARINA. ¿Entonces nuestra vida no tiene ningún sentido...?

HOMBRE. ¿Por qué debería tenerlo? Que sea más largo, o más corto, es lo mismo para todos. Todo está dicho en el primer vagido del recién nacido.

MARINA. Todavía prefiero la esperanza de un juicio.

HOMBRE. ¿Para qué?

MARINA. Para tener por fin una certeza.

HOMBRE. ¿Y por esto me hiciste hacer un viaje tan largo...?

MARINA. Fuiste el único en anunciar, allá, lo que pasaría aquí.

HOMBRE. Con muchos errores. Mis espejos eran malos. Había anunciado el regreso de Quetzalcoatl. Pero no regresó. Será otra vez.

MARINA. También habías anunciado la destrucción del Imperio.

HOMBRE. Así sucedió. Pero el fuego que venía del Océano no ha purificado nada. Hay que esperar todavía... Sólo ha cambiado el orden.

MARINA. El orden ha cambiado. Pero aún no es el bueno.

(Olmedo entra lentamente y contempla la escena).

HOMBRE. ¿En qué puedo serte útil?

MARINA. ¿Tus espejos hablan todavía...?

HOMBRE. ¿Los vaticinios no se equivocaron ya una vez contigo?

MARINA. ¿Dónde estaría ahora si no hubiese creído en ellos? Mi vida entera se trastornó por un error. Así, pues, para mí la única verdad que existe es la verdad de ese error...

HOMBRE. ¿Y quieres consolarte preguntándole al futuro? ¡Sea...! *(El Hombre del Espejo se retira a una esquina oscura donde arde un pequeño bracero. Mira su espejo haciendo dar vueltas lentamente a un tizón sobre su superficie).*...

OLMEDO. *(Levantando los hombros)* Si eso puede distraerte.

MARINA. Dejadlo en paz, Padre. En una época, sus espejos os fueron sumamente útiles.

OLMEDO. *(Tocándole la mano)* Estáis sumamente caliente.

MARINA. No sé... *(Pausa)* Padre... ¿Qué creéis que le sucederá a Hernán...?

OLMEDO. Oh... No os escondo que tiene grandes problemas. Sus adversarios ganan terreno cada día más, tanto aquí como en la Corte. Lo acusan de cuantas fechorías sean posibles: malversación de entradas de la Corona, mala administración, juicios arbitrarios, desobediencias de todo tipo...

MARINA. Sin embargo, vino de España cubierto de honores. Con título de Marqués. Casado con una dama muy noble.

OLMEDO. Eso no le ha sido útil. Ya no tiene ninguna autoridad, desde que el gobierno está en manos de un hombre de la Corte que fue nombrado para hacer una investigación.

MARINA. ¿Y las cartas? ¿Aquellas largas cartas escritas al Emperador?

OLMEDO. No han sido contestadas. Hasta me pregunto si Carlos V las ha leído. En estos tiempos está tan ocupado a causa de la guerra con Francia...

MARINA. Hernán debiera publicar sus primeras cartas. Aquellas en que relataba al Emperador

la Historia de su Conquista. ¡Si todo el mundo supiera la verdad...! ¡Hasta le levantarían arcos de triunfo...!

OLMEDO. Oh... esas cartas aparecerán dentro de poco. Me han dicho que ya están en manos de un impresor sevillano.

MARINA. ¡Surtirán su efecto...!

OLMEDO. Me pregunto si servirán para algo. Algunos odian tanto a Hernán Cortés que lo acusan de ser el responsable de todas las muertes extrañas que hemos visto por aquí... ¿Qué queréis...? Siempre estará presente la muerte inexplicable de Doña Catalina Juárez... Y el proceso.

MARINA. La acusación se desmoronó. Fue imposible probar que Hernán mató a su mujer...

OLMEDO. Sin duda alguna... Pero ese asunto sigue siendo muy singular... (Pausa) Hija... No sería demasiado tarde... confiarme...

MARINA. Padre, esta mañana hice mi confesión general.

OLMEDO. Aquella noche estábais muy cerca de las habitaciones de Doña Catalina... Al llegar casi nos tropezamos.

MARINA. Hernán me había hecho llamar..

OLMEDO. En este país hay venenos desconocidos que matan sin dejar traza alguna...

MARINA. Padre, siempre los ha habido, y en todos los lugares.

OLMEDO. Para vos, la presencia de Doña Catalina era un estorbo.

MARINA. Para Hernán también... ¿No hizo después un matrimonio muy próspero...

OLMEDO. Pero, no obstante, tenía una mujer allí, en la habitación, que os impedía ocupar al lado de él el lugar que quizás hubiera debido ser el vuestro. Al menos, un sentimiento amoroso hubiese podido hacéroslo pensar.

MARINA. El amor nunca me hizo creer en algo. Yo lo sentía. Eso es todo. Y, creedme, fue con demasiada frecuencia una carga muy pesada.

OLMEDO. No ignoráis que muchas personas os atribuyen esa muerte

MARINA. Para los rapaces que se han apoderado de todo aquí, sin riesgos ni peligros, y que ahora nos miran desde arriba, desde los estribos de sus carrozas, somos todos unos criminales.

OLMEDO. Eso no importa, hija. Lo que sí debe de importaros ahora es vuestro dilema entre el Paraíso y el Infierno.

MARINA. Padre, el Paraíso se ha convertido en algo muy vago, desde que los hombres fueron expulsados de él. No se resignan a esperar la muerte para reencontrarlo. Lo buscan donde quiera, sin nunca poder descansar... En una época creí que los hombres que vinieron del Este habían encontrado el camino y las llaves. ¿No aparecía ese Paraíso en sus mapas más

antiguos? Pues bien, esos hombres venían a buscarlo aquí. ¡Es aquí donde pensaban encontrarlo...! ¡Qué irrisorio...!

OLMEDO. (Severo)... Marina, no os dejéis llevar por vuestras propias palabras y contestadme: ¿Quién mató a Doña Catalina Juárez...?

MARINA. Padre, me ensañasteis que mi patrona Santa Marina fue canonizada porque había aceptado la falta de un crimen que quizás no había cometido. ¿Queréis hacer de mí una santa? (Se levanta)... Una aureola es lo único que le falta a la guararropía que me prestan. ¿Cómo queréis verme? ¿Como heroína (Intepreta cada uno de los papeles) Miradme con los ojos de vuestros soldados... ¿Como traidora detestable? Preguntádselo a las gentes de la costa... ¿Como enfermera sublime? Que os respondan los lisiados de la guerra... ¿Como puta entregada al enemigo? Con pronunciar mi nombre en el mercado de México... ¿Santa, además? ¿Por qué no? Bastaría con que se hablara un poco de mí en Roma.

OLMEDO. Hija, habéis sido el instrumento de la Providencia. Como Rajab, la mujer de Jericó.

MARINA. Esa es otra que debió preguntarse, al verse entre montones de cadáveres: "¿Quién soy? ¿Cuál ha sido mi papel en este asunto tan terrible...?" Un cronista vacila ya frente a mi destino, sin poder explicárselo... Y, en fin, ¿Cortés...? ¿Qué he sido yo para Cortés? Moriría en paz, si él pudiera decírmelo. Ya veis, Padre: ni aún esa gracia se me ha concedido... ¿Viví para el Bien? ¿Para el Mal...? Llegaron todos aquí hablando de la Historia. Se cebaban con la Historia. ¡La tragedia de la Historia es que quienes la hacen, nunca saben para quien trabajan...!

OLMEDO. Todo eso se aclarará el día del Juicio Final.

MARINA. ¡Estoy impaciente por comparecer...!

(Las luces de la escena bajan rápidamente. Unas sirvientas vestidas de negro, con los rostros escondidos en los chales, como campesinas mexicanas, entran como si fuesen sombras).

MARINA. Cuando las cartas de Hernán sean publicadas, su renombre resplandecerá por todo el Universo... ¡El Emperador Carlos lo sentará a su diestra para juzgar a sus enemigos!

(El Adivino se acerca a Marina y le pone el espejo frente a los ojos. Se descubre parte de una pared. En una claridad irreal, se ve la gran puerta claustrada del Palacio Imperial, adornada con el escudo de armas de Carlos V. Frente a los portones cerrados, Cortés, envejecido, casi miserable, vocifera:)

CORTÉS. ¿Os atrevéis todavía a preguntarme quién soy? ¡Soy quien conquistó para vos muchas más tierras que las que habíais recibido en herencia...! (Golpea los portones con los dos puños.

La puerta se abre y aparece el negro Guidela, con un cráneo de caballo en las manos).

GUIDELA. ¿Y mi peste? ¿Has olvidado mi peste...?

(Se pone el cráneo de caballo sobre la cara, como si fuese una máscara) ¿Y éste? ¡También mereció algo del Imperio...!

(Un heraldo, vestido con los colores de España, se yergue frente a Guidela, eclipsándolo con sus anchas mangas. Desenrolla un pergamino. Redoblan los tambores).

HERALDO. Por Decreto Real, la lectura de las Cartas de Hernán Cortés al Emperador Carlos V se prohíbe en todo el Reino. Todo poseedor de esta obra, cuya edición ha sido destruida, se expondrá a las más graves sanciones.

(Redoblan los tambores. Los portones se cierran. Cortés cae de rodillas, al pie de las batientes).

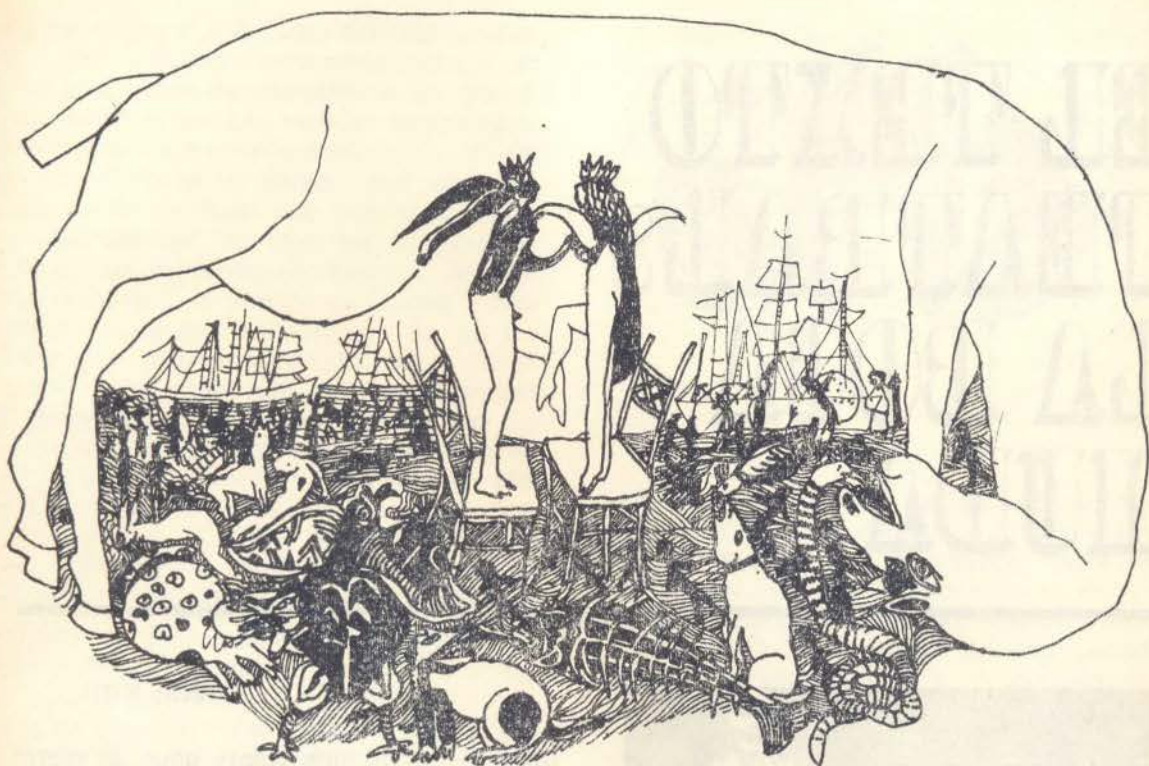
CORTÉS. ¡Me lo niegan todo! ¡Hasta poder sobrevivir en la memoria de los hombres!

(La visión desaparece. El Adivino se aparta. Las sirvientas comienzan a rezar a media voz: murmullo ininteligible que se oirá hasta el final. Olmedo toma la cruz de madera negra que se encuentra sobre el velador y la pone entre las manos de Marina. Ella la lleva a la altura de sus ojos).

MARINA. Hete al fin aquí, toda desnuda. Sin ninguna figura sobrepuesta. ¡Desnuda, herida por tus clavos; sin la mentira de la forma humana! *(Marina deja caer sus brazos. Permanece inmóvil, como la estatua yacente de un sarcófago, con la cruz sobre el pecho. Puede oírse el murmullo de las sirvientas).*

TELON

Domingo de Resurrección. 2 de abril de 1956.



más de su auténtica razón de ser, la propia identidad. Como sucede tantas veces en su narrativa, toda conclusión aparente es portadora de futuro, cargada toda ella, en su engañosa serenidad, de sugerencias que apuntan hacia otros planteos, hacia nuevos descubrimientos.

Escrito en 1956 a solicitud de Jean-Louis Barrault, este texto dramático se sitúa, no sólo por razones de orden cronológico, en un instante decisivo del proceso creador del gran novelista. Vista en conjunto su obra de creador y de teórico, podemos advertir hoy que la estrecha vinculación existente entre la imperiosa necesidad de nombrar las cosas de un mundo desconocido, huérfanas de la riqueza referencial y evocadora, obedece al reclamo de conquista de la propia identidad. Esa definición del mundo que se reconoce como propio, no se reduce exclusivamente a la naturaleza, aunque incluya al paisaje como uno de sus elementos. Desde *Ecue-Yamba-Ô* había aparecido la noción de una cultura de nuevo perfil, caracterizada luego en *El reino de este mundo* y en *Los pasos perdidos* por

la revelación de los peculiares fenómenos de sincronía que se expresa en "lo real maravilloso". La cultura es obra del tiempo y de la circunstancia, del hombre en su quehacer histórico, de su incansable empeño por transformar el mundo. La reivindicación de la propia identidad conduce inevitablemente al planteo de una razón de ser articulada a la historia en términos de compromiso consciente. Por esta vía se restablece la continuidad de una de las direcciones fundamentales de la cultura de nuestra América, la que responde a un aliento ético que alcanza en José Martí, tantas veces evocado por Carpentier, su más alta expresión. Profundas, hundidas en tierra fértil, son las raíces de la ceiba, nombrada con tanta frecuencia en la obra de Carpentier. Su tronco es columna y sus ramas se abren como brazos al ancho horizonte. Así parece entregarse a las tempestades de la época, para salir de ellas, al cabo, triunfante y fortalecida. La Habana, mayo de 1983

(Tomado de *Obras completas*, Tomo IV, Siglo Veintiuno editores, México, 1983)

EL TEXTO TEATRAL: LA BOCA MUDA

Jan Kott



La conferencia de los pájaros, montaje de Peter Brook según la obra *El lenguaje de los pájaros*, del poeta persa Attar (siglos XII y XIII).

Durante los últimos veinte años, el teatro de la crueldad, el *happening*, el decorado surrealista, el teatro *pop*, la introducción de las máscaras y de las marionetas, la pantomima, el teatro sin palabras y el teatro del medio ambiente, remodelaron el escenario tradicional y crearon una nueva sensibilidad. Peter Brook, Peter Hall y Giorgio Strehler, entre otros, hicieron el teatro de los años cincuenta y sesenta, a igual título que Beckett, Ionesco y Genet. Pero hoy, en particular en Estados Unidos, la experiencia ha llegado al límite: la máquina teatral sólo estremece su propia estructura. El drama, en el sentido más estricto —lenguaje, poesía, ideas, intriga, personajes— desapareció prácticamente de la mayoría de los teatros universitarios de la vanguardia —cuando simplemente no se toma a lo loco. La boca hace extrañas muecas, pero permanece muda. Se prescinde de la invención, lo cual sólo despier-ta el aburrimiento.

El desastre comenzó con Grotowski. Para sus discípulos europeos y americanos, creó un espacio y un tiempo teatrales en los cuales no existe el texto dramático o donde resulta accesorio. "En el estado de de-

generación en que nos encontramos", escribía Antonin Artaud en su Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad, "es por la piel por donde haremos penetrar la metafísica en los espíritus". Los simples imitadores de Grotowski pensaron que los cuerpos atormentados por el todopoderoso director permitirían introducir —en lugar de la metafísica— una revolución a la vez poética y sexual en el nuevo teatro contestatario.

Grotowski es uno de los más puros creadores del teatro contemporáneo. ¿Retó al drama clásico y romántico con la nueva conciencia del sufrimiento espiritual y físico?

En su célebre puesta en escena de *Acrópolis*, los personajes bíblicos se encaminan lentamente hacia las puertas del infierno moderno: los hornos crematorios de los campos de concentración. Sin embargo, nunca dejó de utilizar un lenguaje articulado, incluso ni cuando deformó deliberadamente la sintaxis y el ritmo habituales de las frases para subrayar el valor emocional de los gritos y los murmullos indistintos. Su teatro, profundamente enraizado en el catolicismo y el drama romántico tradicionales de Polonia, sólo apareció como ritual abstracto ante los ojos de los públicos extranjeros. El teatro de Grotowski es único; y todos aquellos que han tratado de imitar su riguroso arte sólo han llegado a mediocres falsificaciones y a deformaciones falaces.

Lo mismo ocurre con Peter Brook. De todos los directores contemporáneos, Brook es quien mejor conoce su oficio, al mismo tiempo es él quien llevó más lejos la vuelta contra los límites del profesionalismo y trastornó las viejas estructuras del teatro. Valiente y ecléctico, eterno insatisfecho, está a la búsqueda continua de nuevas experiencias. En 1978 viajó a Nueva York con su Centro Internacional de Creación Teatral que acababa de realizar una gira de tres años por el mundo entero, pasando por alejadas aldeas de África y Persépolis. Actuaron durante algunas semanas en la Academia de Música de Brooklyn, donde todas las noches presenta-

ban una improvisación a partir de un viejo poema persa que cuenta la historia de los pájaros atrapados y domesticados por los hombres. Los actores batían las alas, se lanzaban al aire como aves; saltaban, cacareaban, ululaban y gorjeaban como los pájaros. Hubo algunos momentos de tensión dramática cuando las aves aprendieron la crueldad y la perversión humana. Sin embargo, al finalizar ese elegante, refinado y brillante espectáculo, uno tenía la impresión de haberse quedado con hambre.

En Europa, las fronteras entre el teatro artístico y el profesional, entre el teatro político y el "culinario" (para utilizar el término de Brecht), entre la vanguardia y la tradición han sido —y son— extremadamente flexibles. El National Theater de Londres y la Royal Shakespeare Company nos revelaron, como no lo había hecho nadie, un Shakespeare de choque, ambiguo y luminoso, realista y alucinante; de la misma manera, el Theatre National Populaire, de París, había vuelto a descubrir unos diez años antes la fuerza de Racine, Molière y Corneille.

En Estados Unidos, los teatros profesionales son más comerciales y los grupos no profesionales muestran demasiado amateurismo. El teatro norteamericano posee un solo autor clásico, O'Neill; por tanto la necesidad de cuestionar constantemente la tradición clásica no se siente tan fuertemente como en Europa. La comedia musical es la forma más original del teatro norteamericano; *West side story* y *Hair* son momentos importantes de la historia mundial del teatro. Pero dado que Broadway es como es —tanto para bien como para mal—, sólo los cientos de grupos universitarios e independientes pueden, naturalmente, promover el teatro de texto, ir al descubrimiento de los clásicos y abrir la vía a nuevas piezas. Sin embargo, y por diferentes razones a veces contradictorias, actualmente en Estados Unidos el teatro de texto se halla paralizado.

A partir de los años treinta y hasta el principio de los cincuenta, todo el mundo vio en el método de Stanislavski la mejor forma de enseñar el arte dramático y alcanzar

la verdad artística fundamental de la representación teatral. Este método se resume en la total identificación del actor con el personaje que interpreta. La puesta en escena debe crear la ilusión de acontecimientos reales presentados tras la cuarta pared transparente e invisible. Pero el método de Stanislavski, durante mucho tiempo estimado como el más idóneo para representar a Chejov e Ibsen, se muestra extremadamente limitado y decepcionante en la puesta en escena de los grandes clásicos, desde la tragedia griega hasta Shakespeare, y de la *commedia dell' arte* a Ionesco. Los maestros de la reforma: Copeau, Meyerhold, Piscator, fijaron el nuevo poder del espectáculo en la esencia del teatro, y su nueva verdad en el rompimiento de la ilusión. Luego el Berliner Ensemble y la teoría brechtiana del extrañamiento provocaron profundos cambios, tanto a nivel del juego de los actores como de los decorados o la iluminación. Iniciado en Alemania, este movimiento gana rápidamente Escandinavia, Polonia, Inglaterra y finalmente Francia. Claro está, no se trataba de representar a la letra el estilo de Brecht que, sin embargo, marcaría de modo indeleble la esencia del teatro como oposición a la imitación de la vida real por el concepto de representación, el impacto de la crítica intelectual por oposición al trance hipnótico del antiguo teatro; la importancia de las náuseas, del rechazo y de la burla, en oposición a la catarsis aristotélica. "Lo natural", proclamaba Brecht, "debe tener la violencia de lo envolvente".

Las piezas de Brecht no han sido muy representadas en Estados Unidos. Sus teorías sólo empezaron a ser conocidas a principios de los años cincuenta, cuando el teatro del absurdo recorría el país y cuando surgían nuevos profetas del movimiento *underground*: Antonin Artaud y, más tarde, Grotowski. De moda estaban el delirio, la crueldad y la violencia. El teatro de Brecht era frío; la nueva tendencia se pronunciaba por la participación activa del público, por un nuevo éxtasis místico y por besarse directamente sobre la escena. No hubo oposición: como experiencia común, el teatro era "sacro" y, por defini-



El príncipe constante, puesta de Grotowski. "El teatro de Grotowski es único, y todos aquellos que han tratado de imitar su riguroso arte sólo han llegado a mediocres falsificadores y a deformaciones falaces".

ción, la rebelión era un estado "sagrado". Y en lo "sacro" el discurso carece de importancia.

La brusca destitución del método de Stanislavski creó un vacío en la enseñanza del arte dramático. En los prestigiosos "conservatorios" europeos, los profesores son grandes actores o directores que se encuentran en la cumbre de su carrera profesional. Pero en Estados Unidos, prácticamente ninguna academia dramática cuenta con medios para emplear verdaderos profesionales del teatro. Con frecuencia los instructores son profesores de literatura inglesa o de teatro o, en el mejor de los casos, profesionales que se retiraron sin haber alcanzado el triunfo. (Y en ese círculo vicioso, se prepara una nueva genera-

ción de profesores de literatura y de teatro). Como la autenticidad, la espontaneidad y la libertad revestían cada vez mayor importancia, naturalmente se estuvo tentado a no enseñar otra cosa que la improvisación. En realidad, la imaginación es un elemento capital para los actores; pero esta revalorización de la improvisación lleva a creer que se puede hacer cualquier cosa con el texto, incluso desembarazarse de él para pasar a la pantomima, a la danza o al peloteo físico o metafísico. El texto era sólo un pretexto, un material bruto para simulacros de rituales o de falsos arquetipos.

Hace unos años asistí a una representación de *El misántropo* de Moliere en un *campus*¹ cerca de Nueva York. Un joven negro interpretaba el papel de Alceste y con una Celimene blanca simulaba realizar el acto sexual sobre una escalera; inmediatamente, desgarraban las ropas de la mojigata amiga de Celimene —una mujer entre dos edades— y la violaban sobre las butacas de las primeras filas de la orquesta. Hace seis meses vi, en el Garage, un ensayo de *Madre Coraje* de Brecht. Uno de sus hijos, el que conduce la carreta, vestía un extraño uniforme, el otro estaba desnudo. Cuando en el entreacto el director me pidió mis impresiones, le respondí: "Comprendí perfectamente que uno de los muchachos estaba desnudo, pero lo que me sorprende es que el otro estuviese vestido".

Al siguiente mes fui a ver *Electra*, dirigida por Joseph Chaikin, uno de los directores más rigurosos, responsables y concientes del *underground*. Pero para su puesta en escena no utilizó ninguna de las tres tragedias griegas sobre Electra, ni tampoco

¹ En Estados Unidos, se llama así al parque de los colegios y las universidades. (N. de la R.)

las de O'Neill, Sartre o Giraudoux, sino que escogió un libreto de segunda mano cuyo principal verso expresaba: "Soy un hijo de Agamenón y de Clitemnestra".

Los raros momentos de tensión tuvieron lugar cuando Orestes, sobre el cuerpo de su hermana, repitió con miedo y horror el asesinato de su madre. Pero la tragedia de Eurípides también hubiera podido comunicar esta angustia. Chaikin me declaró luego que quiso evitar la retórica de las Electras antiguas y modernas, limitándose a subrayar la situación arquetípica. Mas esto sólo era un deseo piadoso. Los arquetipos no surgen del vacío dramático; y, en lugar de una tragedia arquetípica, nos encontramos con dos muchachos nerviosos: un muchacho demasiado débil y una muchacha demasiado fuerte que prepara un matricidio cuyas motivaciones se sienten. La historia del teatro conoció momentos —por ejemplo, el período barroco— en el cual la "máquina" de fabricar la ilusión se fue por encima de la dramaturgia. También hubo momentos —como al inicio del romanticismo— en que el escenario parecía demasiado estrecho, como una camisa de fuerza, para la nueva visión dramática. El teatro es siempre una boca. A veces el movimiento de los labios es tan bello, tan fascinante, que poco nos importa saber lo que enuncia. A veces la significación de las palabras es tan importante que nos olvidamos de los labios del que habla. Pero el nacimiento de un nuevo teatro es siempre una boca que pronuncia palabras nunca oídas hasta entonces.

Todos sabemos que la experiencia teatral se encuentra en un *impasse*. La única salvación posible reside en un retorno a los grandes textos clásicos y contemporáneos; una vez más, se trata, gracias a la experiencia acumulada, de cuestionar —sin piedad, pero con respeto— el texto. (Traducción del francés: Juana Sánchez López)



PRIMER ACTO: SITGES

Cuando el público asistente a la premiación del Festival Internacional de Sitges, que colmaba el teatro Prado, conoció del galardón otorgado a Teatro Estudio por *Morir del cuento* de Abelardo Estorino, puesta en escena por su autor, se puso de pie y unánimemente coreó "¡Cuba! ¡Cuba!" durante largos minutos. Debo añadir que fue la única vez que el respetuoso y comedido público español vibró de manera similar a como suelen comportarse nuestros espectadores, y que Sitges, localidad cercana a Barcelona, venció a la lluvia y el frío. La obra cerraba los diez días de Festival, pero ya desde antes de la llegada del grupo, el

CRONICA DE BARCELONA

Rine Leal (enviado especial)



jurado esperaba el estreno de Estorino como una de las piezas a discutir, tal era el prestigio de la escena cubana.

Y el jurado no era desdeñable: críticos y especialistas de España y Cataluña, Inglaterra, Hungría, República Federal Alemana, Estados Unidos y Cuba, once en total, juzgarían más de una treintena de espectáculos venidos de América (Cuba y Venezuela), Medio Oriente (Jerusalem) y Europa (España, Italia, Inglaterra, RFA, Hungría, Francia y Polonia). Un verdadero maratón de funciones y actividades que llevó a la extenuación a los jurados. Al tiempo que se otorgaba el premio Cau Ferrat, uno de los más preciados en España, otros dos jurados discernirían entre los espectáculos

callejeros y los estrenos españoles en el marco del Festival.

¿Exceso de premiación? No, y nuestros Festivales de La Habana no pueden lanzar la primera piedra. Lo que sucede es que el volumen de actividades teatrales, recitales, lecturas y presentaciones especiales, es de tal magnitud, que bien merecen esta triple premiación, aunque uno se pregunta cómo se puede empezar a ver teatro por la mañana y continuar con espectáculos que comenzaban a la una de la madrugada.

Pero como todo Festival que se respeta, el de Sitges tiene sus detractores y adversarios. Sin embargo, cuando se piensa en su tradición (éste es el XVII), en su poco presupuesto, el menor de todos los entregados a eventos similares, en el prestigio internacional ganado poco a poco, en la confrontación ideartística que promueve, en la apertura que significa la búsqueda de nuevos caminos aunque no siempre la corone el hallazgo, en la presencia de jóvenes y renovadores intérpretes, y en el espíritu de colaboración que Ricard Salvat ha sabido imprimir a esta fiesta teatral, los detalles adversos pasan a un segundo plano.

Esto no quiere decir que junto a representaciones logradas como *Hinkemann* de Toller, o *Jo duc el foc* del húngaro Miklós Hubay, o el Teatro Estable de Navarra con *Abismo* de José Láinez, o el grupo de danza francés con *Magenia*, o los catalanes de Els Rocamora con *Air mail*, espectáculo de títeres de Carlos Cañelles, o el madrileño La Tartana con *Ciudad irreal* de Carlos Marquerie, o los italianos de Out X Off con *Tartarughe dal becco d'ascia*, dirigida por Antonio Syxty, o los polacos con *Yo*, escrita, dirigida e interpretada por Olkewicz, o la creación colectiva del Grup Magic Potion, o *Blanc*, del Teatro Curial de Cataluña, o *Ni carne ni pescado*, de Kroetz, por la compañía Adria Gual, no se tope uno con trivialidades escénicas y "experimentos" que encubren en realidad una perspectiva desorientada del teatro. Pero en Sitges se respira una atmósfera nada convencional de la escena, y sobre todo un respeto a la creatividad, que se transforma en esa irregular variedad que ofrece el Festival, y que



A la izquierda, el grupo de danza francés con *Magenia*. Arriba, una escena de *Hinkemann*, de Ernest Toller.

es quizás uno de sus encantos principales.

El evento no es sólo escénico, sino que ofreció lecturas, exposiciones, y recordatorios de figuras importantes, como Espriu, Hubay, Rodero, Amestoy, Kroetz, Ofelia Guilmain, Anna Ricci, Camus a través de la voz de Flotats, Salom, y nuestro Virgilio Piñera, al que se dedicó una lectura de poemas y se reafirmó su importancia actual en la escena cubana, o Estorino, quien conversó sobre su *Milanés*, o como la mesa redonda sobre la enseñanza del teatro a nivel universitario, donde se habló del Instituto Superior de Arte en La Habana. Si a eso unimos que a petición del Festival Teatro Estudio ofreció su *Noticia de Martí*, espectáculo con canciones y poemas y textos, comprenderemos que la presencia cubana se hizo sentir, como nunca, en Sitges.

Por eso, cuando unánimemente el público coreó el galardón a la obra de Estorino, uno comprendió que a partir de ahora el Festival de Sitges ocupa un lugar en nuestro movimiento teatral.

SEGUNDO ACTO: BARCELONA

Durante dos semanas compartí los trabajos y los días de *Morir del cuento* en el teatro Victoria, antiguo y vasto escenario de variedades, convertido ahora en teatro dramático para desorientación de su público tradicional. Pero cada mañana buscaba afanoso los periódicos en La Rambla, y luego cruzaba los vericuetos del barrio chino, rumbo al teatro, para leer entusiasmado las críticas españolas.

Y esto es parte de lo que leí; "la excelencia del trabajo del grupo cubano era tan contundente" (*La Vanguardia*); "obra muy bien estructurada... enorme eficacia gracias a una excelente interpretación, vivísima, de la extensa compañía" (*El Noticiero Universal*); "texto extraordinario... excelente equipo de actores" (*El País*); "dignísimo espectáculo muy bien interpretado" (*El País*, en otra de sus ediciones); "la catarsis que dicha operación entraña, va a dejar definitivamente superados los antiguos resquemores: el advenimiento de una sociedad más justa cierra en un tono optimista lo que se nos ha planteado como una tragedia... el pasado se convierte en una acusación que se vuelve sobre el presente" (*La Vanguardia*, otro día); "El espectáculo cubano en Sitges fue... el recibido con un mayor trueno de aplausos, y ello no es debido a una particular simpatía por la revolución cubana sino más bien a la calidad del espectáculo" (*Egin*); mientras *La Vanguardia* dedicaba una columna a la obra de Estorino, que es altamente valorada en España.

Pero tal vez los elogios mayores venían de los propios teatristas, sobre todo jóvenes, que se acercaban entusiasmados a nuestros intérpretes y les ratificaban la calidad y nivel del trabajo desarrollado. Los propios artistas españoles se sorprendían de la unánime aceptación crítica a la obra, y el público comenzó a aumentar, olfatean-

Cyrano de Bergerac, un espectáculo hecho a imagen y semejanza de Flotats.



do algo valioso en el Victoria. Pero las dos semanas terminaron, la obra era filmada por la TV, y Teatro Estudio siguió rumbo a Castilla, mientras yo permanecía anclado en el barrio chino en espera de Vicente Revuelta, para asistir al Congreso internacional de teatro.

Pero siempre hubo oportunidad de seguir viendo teatro. Así me deleité con José María Flotats en *Cyrano de Bergerac*, una representación brillante y con recuerdos del TNP francés, espectáculo hecho a imagen y semejanza de Flotats, pero que uno terminaba por aceptar debido a la excelente calidad de su intérprete y la puesta en escena fluida y eficaz. O *La Celestina* de Alfonso Sastre, esa primera figura de la dramaturgia española que vuelve a los teatros y devuelve a la palabra su sentido esencial de comunicación de ideas y conflictos, una correcta representación de un texto inteligente y crítico; o *Esperando a Godot*, esa obra necesaria; o *Un dels vespres de Carnaval* de Goldoni, en la sala Lliure, con un público joven y activo que rodeaba por tres lados a los intérpretes y alcanzaba una comunicación eficaz. Y hasta pude ver el video de *La clase muerta*, de Kantor, que me dio la impresión de que al tiempo que abría senderos en la exploración del actor los hacía difíciles en el de la comunicación y significado.

Mientras tanto Teatro Estudio ofrecía recitales de Martí en la Universidad, con sabrosos debates con el público joven que apenas conoce a nuestro Héroe Nacional. Y así, entre función y función, asistiendo a conferencia de Salvat en el Ateneo, o conversando con Xavier Fábregas en el Museo de Teatro sobre los Robreño en Cuba, descendientes del tronco catalán; o en las múltiples entrevistas y participación en programas radiales; o trabajando en la promoción de *Morir...* con la ayuda de la sala Villaroel, sede de los maravillosos artistas que luchan por sacar el teatro de su comercialismo; o visitando el Museo Picasso o la Cinemateca; o simplemente perdido en las luminosas calles y avenidas de Barcelona, descubrí un día que las dos semanas habían terminado.

TERCER ACTO: EL CONGRESO

Con las palabras de Nuria Espert se abrió el Congreso. Se trataba de una verdadera cita de personalidades, con la presencia de unos 600 asistentes venidos de más de 40 países, y con varios nombres que aseguraban la calidad del evento. Hay que considerar que Cataluña sufrió, durante las dictaduras de Primo de Rivera y Franco, un proceso de castellanización de sus publicaciones y actividades, aunque no obstante los teatristas lucharon por su teatro y su lengua, y hasta organizaron en 1929 su III Congreso internacional de teatro. Actualmente la situación es bien diferente, y Barcelona es un centro teatral con Museo y biblioteca, su revista *Estudis escènics*, su Instituto del Teatro, y una dramaturgia propia, surgida del Teatro Independiente, de la que no tenemos noticia en Cuba.

El tema central del Congreso era la relación entre las dramaturgias de "ámbito restringido" y las "mayoritarias", es decir, se trataba de analizar el "espacio" donde eran posibles las relaciones entre ambas, así como sus aportaciones interdisciplinarias. También en el Congreso hubo de todo: vida social, exposiciones, libros y publicaciones, sesiones plenarias y encuentros amistosos, ponencias brillantes y



Rey Lear, dirigida por Berman, "una representación perfecta, con un manejo de luces impecable y una imaginación escénica aplastante.



CONGRÉS
INTERNACIONAL
DE TEATRE
A CATALUNYA
1985

otras modestas, sesiones aburridas y otras polémicas —como la Mesa redonda de la crítica, organizada por Joan de Sagarra— videoteca, y por supuesto, representaciones diarias. La gran ausencia era la de Grotowski, quien se excusó a última hora por motivos de salud, pero en los pasillos uno se topaba con Eugenio Barba, Robert Wilson, Mijail Shatrov, Michael Rodger, Patrice Pavis, Moisés Pérez Coterillo, Jacques Lecoq, Min Tanaka, Li Morán, Adolfo Marsillach, André-Louis Perinetti, Wole Soyinka, V. Siliunas, G. Tovstonogov, Fernando de Toro, Carmelinda Guimeraes, George Wellwarth, Angel Alonso Tomás, Mihály Dés, y Vicente Revuelta, así que pronto nos repusimos de la gran ausencia.

El Congreso abrió fuego con su principal espectáculo: *Rey Lear*, dirigida por Bergman y sus actores del teatro Real de Estocolmo. Una representación perfecta, con un manejo de luces impecable y una imaginación escénica aplastante. Un verdadero ejemplo de teatro *rico*, a ratos ballet, en ocasiones bufonada popular, a veces coreografía donde los actores "hacían" la escenografía, en momentos drama clásico. Al final, cuando el rey muere, la armazón escénica se derrumba junto con el mundo medieval. Pero cuatro horas en sueco era sólo para especialistas, y el público dejó de asistir, con gran desesperación de la prensa catalana.

En el otro extremo de la balanza situaría *El romancero de Edipo*, de Eugenio Barba, ese estupendo hombre de la escena que se encuentra a la vanguardia en la búsqueda y experimentación al frente de su Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA). Para comenzar diré que no se trata de la tragedia sofoclea, sino de su antecedente, el mito de Edipo, narrado escénicamente por un aeda ciego (Homero), que "interpreta" todos los personajes y acciones de la leyenda. Un solo actor, sin apoyatura técnica, en un local improvisado donde el público se sentaba en el suelo o en incómodos listones de madera, con asistencia limitada a poco más de un centenar de personas, y en un ambiente que tiene mucho que ver con el teatro como fuente de sensibilidad y emoción y no como función social. Toni Cots, actor catalán, interpretaba en español, y era un producto del Odin Teatr de Barba en su exploración de la voz (resonadores) y en la relación con los objetos y el espacio, en una técnica más cercana a la tradición asiática que a la occidental. Uno entraba al espectáculo y se encontraba al actor en cuclillas, en silencio, inmóvil hasta la desesperación, y de repente éste comenzaba a musitar, a hablar, a narrar y actuar (mimar) el romance, con súbitos cambios en la voz, hasta que repentinamente nos hallábamos envueltos en la "magia" de una historia que no requiere luces, sonidos, escenografía o proscenio pero que era esencialmente teatro verdadero. Al final, el actor salía de su espacio y el público aplaudía frenéticamente... sin que Cots regresara a saludar. A la salida del espectáculo, Barba nos prometió a Revuelta y a mí su visita a Cuba.

Por su parte Lecoq ofreció una conferencia ilustrada, titulada *Tout Bouge (Todo se mueve)* donde demostró fácilmente la gestualidad, su sentido del silencio, y el control exacto de sus movimientos para expresar situaciones dramáticas. Fue otra excelente noche de teatro con un solo intérprete y ningún artificio. Pero la sorpresa fueron Los comediantes en su espectáculo de calle en Canet del mar, población costera a unos cincuenta kilómetros

de Barcelona. Se trata de una especie de auto sacramental profano, donde los demonios invaden calles y plazas mientras el público los sigue, y como buenos demonios los actores utilizan la pirotecnia con tal intensidad que se advertía a los espectadores el riesgo de quemaduras. Uno tenía que escapar a veces mientras los demonios lo perseguían echando fuego de verdad y cohetes chinos y bengalas. En un raptó de audacia, llevado por el entusiasmo local, me acerqué a un demonio en demanda de fuego para mi cigarro. Me complació y algunos aplaudieron mi participación que me había convertido en actor... o demonio. Dejando a un lado la pirotecnia y los alardes luciferinos, esta procesión me recordó los mejores momentos del Cabildo oriental y sus congas callejeras.

Las tres restantes funciones me defraudaron un tanto. *La pasión*, en la población cercana de Esparreguera, no fue más que una representación ingenua de aficionados locales, pero en el marco de un teatro tradicional, lo que le restaba autenticidad y vitalidad popular. *Sangre en el cuello de la gata*, de Fassbinder, no pasó de un texto mal aprovechado por un conjunto bastante irregular de intérpretes; y *El hombre urbano*, de Albert Vidal, en el zoológico, me permitió contemplar a un excelente actor que durante horas, sin hablar una palabra, mostraba al aire libre la alienación del hombre moderno, con sus gestos repetidos hasta el cansancio, y su universo mecánico. Cuando mi alienación llegó a su límite me marché, porque era cosa de comenzar a cerrar las maletas y empaquetar los libros.

EPILOGO: MEDITACION EN MADRID

La brevedad de mi estancia en Madrid me impidió asistir mucho al teatro. Lamenté algunas obras como *La casa de Bernarda Alba* o *La muerte de un viajante*, pero por lo menos pude contemplar *Luces de bohemia*, bajo la dirección de Lluís Pasqual y la presencia de José María Rodero. Confirmé lo que pensaba hace años: el gran autor contemporáneo español es Valle In-

clán, y su escena está aún por indagar y mostrar, no obstante sus dificultades. *Luces...* es un texto atrevido, desafiante, pero que cala como Goya en las entrañas de la nación a través del esperpento y el desenfado de sus parlamentos. Hasta en la estructura de la pieza el dramaturgo es audaz, y hace mofa del teatro al uso de su tiempo (y del nuestro) ofreciendo no el retrato de España sino su radiografía, que sigue vigente.

Pero la mayor alegría en Madrid fue el reencuentro con los 29 integrantes de Teatro Estudio que regresaban después de una semana en Zamora, Segovia, Salamanca y Valladolid, donde donaron 70 mil pesetas de su exíguo presupuesto en ayuda al pueblo de El Salvador y Nicaragua.

Mientras tanto los breves días madrileños se acercaban a su final. Pensé que durante un mes me había asomado al teatro español y que descubría una crisis de la palabra que, bajo el pretexto de una experimentación encubría una verdad oculta: la desideologización del teatro, ahogado por los medios masivos de comunicación (totalmente influidos por las transnacionales) y un público huidizo. Presencié muchos experimentos válidos, pero que concluían con una ausencia total de conflictos claramente expuestos. No se trata de una pluralidad de ideologías, como muchos pretenden, sino de la fatiga de la ideología. La ola brechtiana, que inundó Europa en los años sesenta, está en franco retroceso, y se le sustituye por "eventos y acciones" que limitan el ámbito del teatro a la escena y no al público. Esto me parece la proyección de una desesperanza, una desilusión entre los jóvenes que no esperan del mundo (y del teatro) otra cosa que no sea la expresión de su desaliento e inconformidad, cuando no confusión y autodestrucción. Lo terrible es que esto se produce cuando sobre la escena española no pesa la censura franquista, y nuevas voces debían hablar. No creo exista en España una dramaturgia joven. Los teatros cierran sus puertas (a punto de regresar, el Victoria de Barcelona, una de las salas más antiguas, anunciaba su quiebra) y los teatrístas



Con *Luces de bohemia* "confirmé lo que pensaba hace años: el gran autor contemporáneo español es Valle Inclán"

buscan pequeños espacios que adaptan a sus necesidades, lo que restringe más aun el ámbito del público. Se persiguen las subvenciones estatales, pero los directores se muestran remisos a una estatización del teatro. El actor se encuentra desamparado, sin unidad laboral, el desempleo es amplio, y se acude al doblaje en busca de la necesaria supervivencia, con menoscabo de la calidad.

Pero no obstante pienso finalmente que los teatristas jóvenes, con quienes viví cuatro semanas en España, tendrán la última y definitiva palabra. Ellos serán, sin duda alguna, los protagonistas de una nueva *Crónica de Barcelona*.

EN EL TEATRO CUBANO PASA ALGO

Alfonso Sastre

Sobre lo que sucedió en el Festival de Sitges 85 —vaya dicho para quienes se interesen por él, pues me parece que este periódico¹ no informó sobre "el evento" (como dicen precisamente los cubanos), que en el número de *Punto y Hora* correspondiente a la tercera semana del mes de mayo publiqué una especie de "reportaje reflexivo" al respecto— mucho podría hablarse. ¿Es una muestra como otras? En realidad se ha llegado a un momento en el que parece que los "eventos" son intercambiables, y que se ve lo mismo en Sitges que en Gasteiz (tratándose de aquel Festival, mejor será decir Vitoria) o en Valladolid. Algo así sucede, es verdad; pero Sitges no ha dejado de ser —por mucho que este Festival ha sido y sigue siendo bombardeado— una muestra de vanguardia, realizada con muy poco dinero y mucho amor al teatro. (El hecho de que su director Ricard Salvat, sea además de un gran director, un amigo del pueblo vasco, no entra ahora en mi consideración pública de sus méritos como hombre de teatro, pero personalmente no olvido esta condición civil suya, sobre todo en estos tiempos en que los intelectuales y los artistas no brillan, en general, precisamente por su adhesión activa a las causas sociales y políticas más nobles y arriesgadas, por eso mismo).

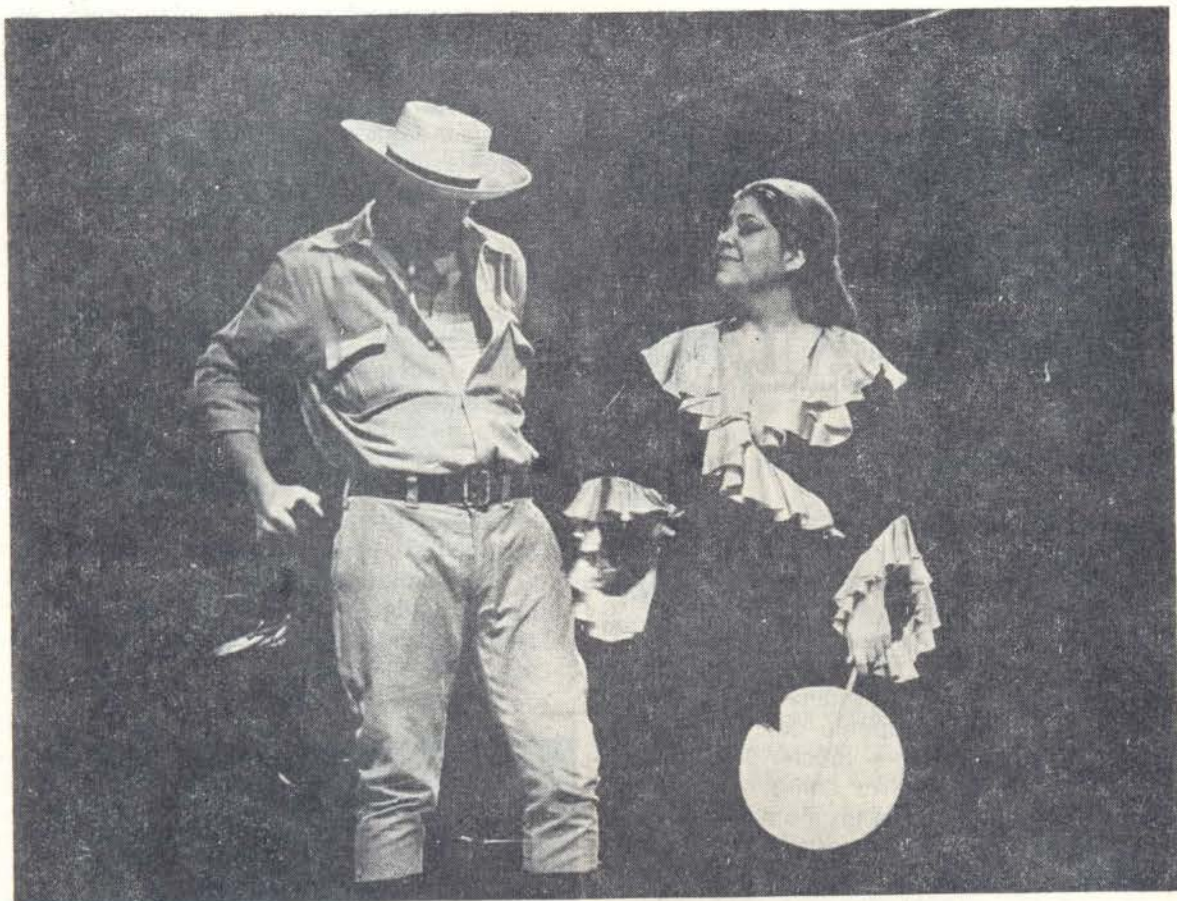
Hablamos ahora de teatro cubano, y no vamos a apartarnos de nuestro propósito. Pe-

¹ Se refiere al diario barcelonés *Egin*, del cual hemos tomado este artículo.

ró es que resulta que, precisamente, el espectáculo cubano en Sitges fue (véase el artículo que acabo de citar publicado en esa revista cada vez mejor que es *Punto y Hora* desdeñada —todo hay que decirlo— por gentes que ni siquiera se dignan leerla pero esto es normal en nuestras circunstancias) el recibido con un mayor trueno de aplausos, y que ello no es debido a una particular simpatía por la revolución cubana sino más bien a la calidad de su espectáculo: el Teatro Estudio de La Habana presentó la obra de Abelardo Estorino —un autor excelente, y ahora veo que notable director— *Morir del cuento*. También ocurrió que con el grupo viaja mi antiguo amigo el crítico e historiador del teatro cubano Rine Leal, y que con él pude departir sobre lo que allí sucede en el teatro. De esta conversación salió como resultado la idea, tan positiva, de que en el teatro cubano está pasando algo. Ello



El espectáculo cubano en Sitges —*Morir del cuento*— fue el recibido con un mayor trueno de aplausos.



es muy positivo, digo yo, cuando en nuestros teatros no está pasando nada o, si está pasando algo, no se sabe lo que pueda ser, pues la cantidad de espectáculos presenta una imagen caótica: la de algo estancado, que bulle en una fingida marcha: ¿Adonde se va? ¿Qué metas se plantea todo esto que se hace? Esto es como una olla que, efectivamente, bulle, pero está siempre en el mismo sitio. En los territorios del Estado español, se hace mucho teatro, es verdad: suceden muchas cosas: *Pero no pasa nada*. O casi nada. O no se ve lo que está pasando. (Todo esto es posible).

Ahora se puede decir lo que ha pasado en el teatro cubano en estos veinticinco años,

es decir, desde que triunfó la revolución. Sobre una base o una tradición de teatro convencional —una base deleznable de teatro originariamente español que allí toma las formas criollas de un *teatro bufo*— ya se había producido antes de la revolución un movimiento de teatro experimental (¿voy bien Rine?), del que era una figura muy destacada Vicente Revuelta, director hoy de un complejo de actividades teatrales en torno al Teatro Estudio, una de cuyas compañías estuvo en Sitges, con el resultado óptimo que ya sabemos: inmediatamente fue contratada para actuar en el Teatro Victoria de Barcelona, etcétera.

Con la revolución se abrió un proceso que empezó, según pude observar sobre el terreno durante mi primer viaje a aquella revolución, con unas medidas que luego hubo que corregir: apertura de muchos

centros de teatro en toda la isla —gran cantidad y no mucha calidad— y un programa de incorporar el repertorio de Brecht y sus teorías a la naciente escena cubana de manera un tanto mecánica, con efectos no muy positivos en cuanto a la asistencia popular a este proceso. Se trata a continuación de concentrar los elementos de calidad en un número menor de grupos (¿voy bien?), y de plantearse el ingrediente propiamente cubano como esencial a este proceso. *María Antonia*, escrita por Eugenio Hernández y dirigida por Roberto Blanco, creo que es un signo de esta nueva situación.

Mientras tanto, el teatro culto, sobre postulados, digamos convencionales, es un proceso de alta calidad: desde un *¿Quién teme a Virginia Wolff?* de Edward Albee a unas *Tres hermanas* de Chejov (por hablar de dos espectáculos que yo vi durante mis sucesivos viajes), se hace en Cuba un teatro excelente y presentable en cualquier lugar como muestra de una actividad teatral. ¿Pero esa situación era ya, de por sí, satisfactoria: en ella podría instalarse el teatro cubano y recortarse como un modelo suficiente? No es así: es cuando surge lo que se ha llamado el "Nuevo Teatro", a finales de los años 60, muy a finales: en el 69. Rine Leal lo ha contado muy bien en un librito, en el cual lleva a categoría, digámoslo así, la experiencia de aquel "nuevo teatro." ¿Aquél? ¿Pero es que ya hay otra cosa? ¿Está pasando algo en el teatro cubano? Ahora vamos a verlo. El librito de Rine Leal se titula *La dramaturgia del Escambray*. Hasta ahora había Aristóteles, había Brecht, había Artaud, había Grotowski, ¿y ahora —o en los años setenta— "Escambray"? ¿Qué es eso de "Escambray"? En pocas palabras: el Escambray es una zona geográficamente montañosa en la que se produjo un movimiento armado contrarrevolucionario durante los primeros años de la revolución cubana. (Todavía re-

cuerdo el excelente documental que sobre este problema hizo el gran Joris Ivens filmando sobre el terreno de la lucha: "El pueblo en armas" se titula aquel film inolvidable). Pues bien, en aquel medio surgió un movimiento teatral vinculado a la zona, con la presencia siempre estimulante de gentes como Sergio Corrieri y Gilda Hernández, cuya práctica alcanzó los caracteres estéticos de una nueva dramaturgia: la "dramaturgia del Escambray". Cuya entidad reside sobre todo en la participación popular tanto en la fase de "creación" del espectáculo —que se construye sobre los problemas propios de la zona— como en las sucesivas representaciones, durante las cuales el debate con el público convierte a éste en actor y, a fin de cuentas, coautor del espectáculo incluso en su aspecto formal.

La última vez que estuve en Cuba había estos "dos teatros": el promovido en la tradición inconformista y el "nuevo". ¿Y qué pasa ahora?, pregunté a Rine Leal. ¿Quién ganó la batalla o cómo están las cosas? "Las cosas ahora son el resultado de una transfusión entre estas dos entidades que parecían metafísicamente irreconciliables, de manera que el "nuevo teatro" ha incorporado muchos de los hallazgos de la sabiduría tradicional inconformista, y este teatro sabio ha incorporado, a su vez, las experiencias del nuevo teatro en su propia producción, y ello con resultados muy notables en ambos campos, hasta el punto de que ahora se avizora una síntesis que hasta puede dar resultados extremadamente brillantes". "Pero eso —digo yo— quiere decir que algo pasa en el teatro cubano". "Así es", me dice mi amigo con una sonrisa amplia que a mí, personalmente, me reconforta. A ver —me digo— si en nuestros teatros acaba pasando algo de una p... vez.

GUANTANAMO EN EL CARIBE

Enrique Pérez Díaz

Ampliar nuestros vínculos con el área del Caribe, del cual somos parte —entre otras razones— por un común origen histórico, es una necesidad insoslayable que quedó bien demostrada en el Cuarto Encuentro de Teatro Caribeño, que tuvo lugar en las islas de Martinica y Guadalupe.

Organizado por el Centro de Animación Cultural de Martinica el evento reunió a grupos de ese país, Dominica, Guadalupe, Haití, Francia y Cuba, representada esta última por el Cabildo Teatral de Guantánamo.

HACIA UN LENGUAJE COMUN

¿Cómo justificar la presencia cubana en un evento al que mayormente asisten grupos procedentes de países de habla francesa?

Pues, primero, por nuestra común raíz histórico-social y también gracias a la utilización de recursos expresivos de cierta similitud y, finalmente, por la conciencia de los problemas básicos que afectan al área y su posible solución.

Pese al lógico distanciamiento que supone la diferencia idiomática, entre los espectáculos vistos en el Encuentro, los del Cabildo Teatral Guantánamo lograron una más efectiva comunicación con el público de las dos islas.

Es justo considerar que el Cabildo, aunque aún no muestra una línea muy definida y se le puede atribuir insuficientes logros, cuenta sin embargo con cierto desarrollo en cuanto a la incorporación de la música y el elemento gestual a sus montajes, hecho que los hace más comprensibles y posibilita diversas lecturas, en dependencia del público al que se presenten.



Cuba llevó tres montajes al Cuarto Encuentro de Teatro Caribeño.

El hermano Nicolás, de Humberto León, que contó con una muy buena acogida tanto en salas teatrales como en espacios abiertos de las más diversas características, aborda un tema común a muchos pueblos del Caribe: el éxodo de desempleados en busca de trabajo y la explotación en que los patronos suelen sumirlos.

Aunque se remonta a los años treinta, cuando grupos de haitianos arribaban a la región oriental de Cuba como abaratada fuerza de trabajo, ésta es una realidad aún cotidiana en muchos países del área, marcados por la huella de la miseria, la discriminación racial y los paros en pos de mejoras salariales. De ahí la vigencia del mensaje y su aceptación entre el pueblo, sobre todo en Guadalupe, donde existe conciencia de los males que aquejan a una neocolonia y se aprecia un movimiento independentista.

Similar aceptación suscitó *El 23 se rompe el corajo*, a pesar de sus referencias a hechos de nuestra historia como la Protesta de Baraguá. Para muchos jóvenes que no hablaban nuestra lengua, sin embargo, era comprensible que esos actores portando palos, banderas azules y rojas, y rústicos machetes, eran portadores de un mensaje de lucha por su libertad, amén del actor caracterizado como Tío Sam, símbolo inconfundible para todos los pueblos latinoamericanos y caribeños que han sido víctimas de la expansión imperialista.

Agua bendita, creación a partir del cuento *Memé*, de Onelio Jorge Cardoso, aunque con un marco de referencia más restringido y una efectividad menor tuvo a su favor la comicidad de sus situaciones y fue obvio para todos que se trataba de una sátira al misticismo, las supersticiones y el oscurantismo en que viven los sectores más atrasados de la población, básicamente en las regiones rurales.

En el plano formal, las puestas cubanas exhibían un movimiento escénico más dinámico, sobre todo debido a la reiterada utilización de conocidos sonos que, además de alegrar cada espectáculo, actuaban muchas veces como elementos indispen-

sables para la acción dramática. Por ejemplo, en *El hermano Nicolás*, unas veces como disolvencia temporal o para apoyar situaciones climáticas se hacía uso de canciones haitianas en ocasiones coreadas por los espectadores.

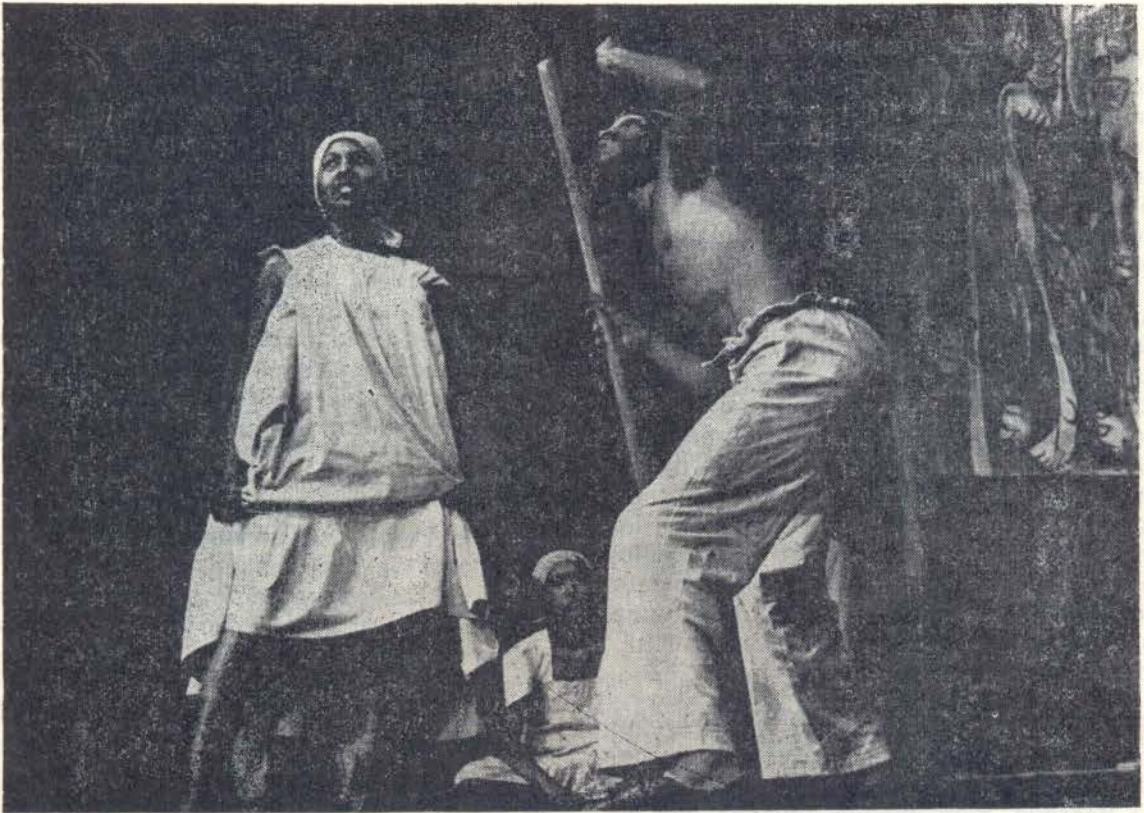
De ahí que ante la expectativa despertada por el debut del teatro cubano en un evento semejante, se despejaron muchas incógnitas y se demostrara que, aun siguiendo líneas diversas y respondiendo a contextos sociales muy diferentes, hay elementos afines de nuestra identidad caribeña.

¿QUE SE HACE?

Aunque lo que se puede apreciar en un encuentro de teatro siempre viene a ser sólo una muestra parcial del quehacer de los colectivos que participan y algunas veces no es lo más representativo, al menos reseñando lo que vi en Martinica y Guadalupe podré dar una idea aproximada de las inquietudes y motivaciones de los teatristas del área.

La noche inaugural estuvo dedicada al Teat Larí, de Martinica, grupo dirigido por José Alpha, dramaturgo de gran prestigio y renombrada trayectoria. Precisamente, gracias a la gestión de los miembros del Larí, fue tramitada la invitación a los cubanos, debido a un encuentro que ambas agrupaciones habían sostenido en 1984, durante el último Festival de Teatro de La Habana.

Eksilié, misal, relicario, rosario fue la obra que los martiniqueños escogieron para abrir el festival y, según algunos comentarios que escuché de especialistas y seguidores del grupo, no era de lo mejor de su repertorio. Tres personajes se desenvuelven en la escena todo el tiempo. Una mujer mayor, que vive evocando a su marido muerto, amor tardío y efímero que le llegó a los cuarenta años; y de otra parte, dos jóvenes lumpens que subsisten gracias a la prostitución y el robo. Eksilié se convierte en su víctima, y casi por seguir un hábito le roban sus atributos religiosos, lo que desencadena una interacción entre ambas partes, en la cual el elemento místico y un desbordante simbolismo se conjugan muy bien como recursos expresivos.



También la música caribeña, con cierto acento litúrgico, sugerente y suave; así como las luces, dirigidas a crear una atmósfera sobrenatural y la inclusión de un bailarín (espíritu del muerto) confieren un tono impresionista a la puesta. Lógicamente tal atmósfera se aparta de las crudas, reales y algo irónicas escenas del conflicto, matizadas de un ligero toque humorístico, lo cual produce una ruptura que a veces desconcierta al espectador.

El objetivo de *Eksilié*... es demostrar la toma de conciencia de dos jóvenes desencaminados en la vida que, tras sufrir una extraña experiencia sobrenatural con la anciana, concluyen con esta frase: "Nosotros trataremos de ser buenos, es necesario que seamos buenos".

Al menos en las obras que vi existe un predominio del teatro de actores. Además, los caminos seguidos para llevar el mensaje, se ciñen a moldes tradicionales. La acción suele ser lineal y los temas adolecen de un enfoque individualista de los conflictos del ser humano, minimizando la

incidencia de la sociedad en los mismos aunque, de alguna manera, siempre se da cierta referencia al entorno social.

Lo anterior se hizo evidente en puestas como las *Polka de un caballo*, presentada por el ADAS de Haití, y *El árbol de las máscaras*, que responde al estilo del teatro Horizonte, de Guadalupe. Durante sesenta minutos, aproximadamente, en ambas sólo dos personajes se mueven en la escena. Constantemente hay un gran apoyo en el diálogo (en creole) debido a lo cual no siempre es efectiva la comunicación con muchos francoparlantes. En la primera, dos personajes prisioneros el uno del otro, dependientes entre sí, están alucinados por sus realidades objetivas y subjetivas y encerrados en una relación que les procura sólo un mundo gris, triste y pobre en opciones. En realidad lo más destacable de esta puesta fueron las actuaciones, pues verdaderamente muchos no entendieron su sentido, debido a la diversidad de interpretaciones que se podían derivar de ese incabable diálogo entre un inválido y el hombre que conduce su sillón de ruedas.

Aunque también matizada por un sugerente mundo de símbolos, *El árbol de las máscaras* en cambio, con un bello lenguaje plástico en la escena y la excelente actuación de su autor Harry Kancel y de Eliane Kancel, muestra cómo la juventud muchas veces no sabe extraer lo mejor de la historia, que como un árbol pródigo en frutos, los viejos atesoran la cultura de generaciones anteriores, el saber de siglos y los signos que pueden hacer a un pueblo diferente de muchos otros. Contrariamente a la obra que antes reseñé, ésta permitía un mayor acercamiento al espectador, sobre todo porque en su desarrollo la joven llegaba a transformarse en un perro rabioso incapaz de discernir cuáles podían ser las mejores frutas de este árbol de la historia.

En verdad este fue de los mejores espectáculos vistos en el Encuentro, no solo por su alto nivel creativo sino gracias a la actualidad de su tema, pues la dispersión de una juventud en ocasiones subyugada por asuntos banales o deslumbrada por

falsos valores, es una preocupación de muchos teatristas serios del Caribe.

Aunque no pude apreciarlas a causa de una programación que por razones económicas obliga a simultanear las presentaciones de los grupos en las dos islas, además intervinieron en el Encuentro otras piezas que pueden dar una visión de la heterogeneidad creativa de los países caribeños.

El Teatro Popular de Martinica, dirigido por Henri Melon, toda una personalidad en las tablas, se presentó con *Vorina*, pieza de cierta imaginación en su contexto y referida a la realidad de los esclavos que se veían precisados a huir a los palenques. Según indicaban las reseñas, la factura de la puesta era más bien de carácter tradicional, o sea, atendida a los moldes llamados clásicos, con pocos artificios escenográficos y sin muchos elementos novedosos.

El Teatro de Acción Popular de Dominica, que hasta donde supe no pudo participar en el evento por problemas de visas y otros trámites legales, se iba a presentar con una obra que prometía ser muy intere-



sante: *Pelee*, de Alwin Bully, que aborda un trascendental hecho histórico, la tragedia de la montaña Pelee, ocurrida en 1902 cuando la erupción del volcán destruyó Saint Pierre y todo el saber de la isla, concentrado en la importante capital, quedó sepultado bajo la hirviente lava como todos sus pobladores. Solo un prisionero, oculto en un profundo calabozo, pudo ser encontrado tiempo después con vida. Así, Louis Cyparis se hizo tristemente célebre por ser el único testigo de la terrible catástrofe natural.

Pero más que una pieza de carácter anecdótico, *Pelee*, a través de su único personaje, cuestiona la realidad social del momento de la tragedia, con gran incidencia en la presente situación martiniqueña. De ahí que el espectador tenga la oportunidad de reflexionar profundamente sobre los antecedentes históricos de cuanto está viviendo hoy.

En Martinica, casi en los últimos días del festival, se esperaba la aparición de un grupo francés, Los Bateleurs Dos Mil con *La historia de un soldado*. Texto de Ramuz, escritor suizo (1878-1947) y música de Igor Stravinski.

A la obra se la calificaba como un acierto excepcional en el campo de la dramaturgia contemporánea francesa. Su atractivo argumento se desarrolla a finales de la guerra de 1418, a través de extrañas peripecias que se ofrecen para dar toda una moral de la búsqueda de la felicidad.

Aunque, como he manifestado anteriormente, en sentido general los grupos del área se ocupan de tratar problemas y situaciones inmersas en su contexto, el Teatro de la Soif Nouvelle, financiado estatalmente en Martinica, tiene en su haber *El alma buena de Se Chuán*, de Bertolt Brecht y *Otelo*, de William Shakespeare, esta última con un atrevido y novedoso montaje en el que todos los personajes son interpretados por actores negros, mientras el Moro de Venecia es encarnado por un blanco.

También durante el encuentro de Guadalupe, fue presentada *El burgués gentil hombre*, de Moliere, por el grupo Soiree Creole, pero en realidad el montaje resultó más bien convencional y realizado casi al modo amateur de una graduación de fin de curso.

HACIA DONDE VAMOS

Pienso que uno de los momentos más importantes de este Cuarto Encuentro de Teatro Caribeño fue la mesa redonda que un domingo reunió en la Casa de la cultura de Lamentin a todos los directores artísticos y algunos actores asistentes al evento. En sentido general se trataron temas como el muy discutido problema de la subvención estatal a los grupos, la necesidad de escuelas para la superación profesional de los creadores, la importancia de la crítica y de publicaciones especializadas para el sistemático enjuiciamiento del quehacer en las tablas, el impostergable compromiso de los dramaturgos ante la realidad social y la progresiva crisis que se está enfrentando en el contexto caribeño.

Para todos los presentes la participación cubana, más que una necesaria vía de confrontación muy esperada, constituyó una importante fuente de información, búsqueda de experiencias y soluciones y la certeza de que sólo en una sociedad como la nuestra pueden tener apoyo estatal unos 60 colectivos teatrales de la más diversa índole y toda una hornada de agrupaciones aficionadas, fortuitas o estables, capaces todos de asumir tanto a nuestros dramaturgos más actuales como a los más difíciles clásicos.

Si con los libros y revistas de teatro cubano allá distribuidos y el conocimiento de que poseemos tres centros principales para la formación y adiestramiento de nuestros teatristas (ENA, ENIA e ISA) y además por el trabajo mostrado por el Cabildo Teatral de Guantánamo se valoró como muy alto el desarrollo teatral de Cuba, estimo que con otros grupos de más experiencias e inobjetables logros, el arte de las tablas cubanas sería valorado de modo más integral.

Lo más importante es que en esta primera experiencia el Cabildo, invitado desde ahora a participar en el Encuentro del año próximo, ha abierto una puerta hacia nuestros hermanos del Caribe, lamentablemente algo alejado por el bloqueo durante muchos años. Y si la puerta está abierta, nosotros debemos encargarnos de que nunca más se vuelva a cerrar.

MAESTRA VIDA

Frank Padrón Nodarse

El Teatro Musical de La Habana ha estado adaptando y creando —en una saludable línea de su política de repertorio—, obras latinoamericanas cuyo lenguaje es, obviamente, muy bien recibido por nuestro público.

Uno de los más interesantes montajes —y ello, desde su fase preparatoria y su concepción —ha sido *Maestra vida*, realizado por el trío Rubén Blades-José Milián-Nelson Dorr.

Del músico panameño ya, en materia teatral, conocían nuestros espectadores la música de *La verdadera historia de Pedro Navaja*, a través del propio colectivo de Consulado y Virtudes.

Esta vez se trata de un disco doble donde, mediante varias canciones, se nos muestran diferentes momentos de un solar en cualquier "lugar de Latinoamérica aún no liberado del yugo capitalista"; Blades, que llamó a su experimento "Salsa Focila" (Folclor de ciudad latinoamericana), perseguía llevarlo al teatro y al cine pero el proyecto se frustró y sólo quedó un corto fílmico, aparte, claro, de la placa discográfica. A ella recurrió el dramaturgo José Milián para estructurar una obra que después puso en escena Nelson Dorr con el TMH.

LO ESCRITO

El libreto de Milián comprende dos actos, con dos y tres cuadros respectivamente, que representan sendas etapas en las vidas de los personajes —1935 y 36, primero;



66, 76 y hasta la actualidad, después— y nos presentan el avatar de Carmelo de Silva, Manuela Peré, Foncho Linares, Vavá Quiñones, su mujer Carmencita, Franklyn González... y el mismo ambiente marginal, único por el que realmente... no pasa el tiempo.

En el abismo temporal abierto entre los dos actos —y el correspondiente tratamiento dramático del argumento— radica a mi juicio el principal defecto de la obra.

Si la primera parte resulta una acertada plasmación de la vida solariega (ambiente miserable, carencia de trabajo que obliga a los hombres a refugiarse en el juego, escenas típicas del lugar, lenguaje dicharachero y zumbón, alegría a pesar de las tristes condiciones...) la segunda deviene concepción fatalista de la vida y —pese a la escena final— casi trágica.

No sólo el marcado contraste "tonal", la violenta escisión juventud-vejez, hace esquemática la trama, sino que la aparición de nuevos motivos amenaza con desviarla de su planteo original. Me explico: en el primer acto, ha nacido un hijo a la pareja protagónica, en el que Carmelo quiere ver una mejoría de su especie, quiere —justamente— que el retoño sea todo lo que él "no pudo ser". El segundo acto —utilizando una *elipsis* demasiado abierta— nos presenta a este hijo (Ramiro), personaje referido devenido delincuente; preso, y aun cuando sale de la cárcel, no se ocupa siquiera de ir a ver a sus ancianos padres, que mueren de tristeza. Esto se nos contrapone a lo que el viejo Foncho cuenta del hijo de la otra pareja (Vavá-Carmencita), el cual ha "salido" trabajador, honesto y —como se dice— "casero".

Entonces la obra, que prometía ser una muestra —si no un estudio— de la vida solariega en un país subdesarrollado, deriva inevitablemente en el determinista y poco justificable cuestionamiento de "la vida" en abstracto, en las relaciones hijos-padres, etc, sin que —por supuesto— se profundice en el tema. La contraposición entre los hijos (Ramiro-Quique) y sus actitudes diferentes para con la familia y la vida en general, ocupan realmente el segundo acto. Se convierten en tema. Y como no existe reflexión ni justificación acerca de condicionamientos socioeconómicos, crianza y educación —pues aparentemente no es ese el superobjetivo de la obra— todo queda "en el aire", desvinculado, inexplicable. ¿Por qué Quique Quiñones y Ramiro, criados en un mismo ambiente, son, sin embargo, radicalmente distintos? No importa, y la obra no se preocupa por decirlo. Entonces, queda en el paladar un sa-



bor a escepticismo, a gratuita "fatalidad", divorciada de los problemas sociales a que apuntaba la obra en su primer acto, que la escena final lejos de aplacar acentúa debido a su violencia y su falta de espontaneidad.

Con esa atmósfera enrarecida que deviene *Maestra vida* en su segunda parte, tiene mucho que ver también el enigmático personaje de La coreana. Ella, a la que se ha convertido, simbólicamente, en homónima de la propia obra, lleva en sí esa concepción abstracta y fatalista a la que me he referido. Su trazado es, según mi punto de vista, erróneo: esa concepción mágica, etérea, mística, es otra violenta colisión que ocurre en el primer acto, cuando precisamente el ambiente es más festivo y juvenil. Paradójicamente, en el segundo acto, al enfrentarse a Ramiro, se torna optimista y sus palabras parecen más cercanas a la realidad, menos enigmáticas. Es un personaje que debería trabajarse para futuras representaciones, pues su simbolismo no logra insertarse orgánicamente en

el carácter que —al menos en principio— tiene la obra, a la que, en su parte literaria recomiendo un replanteo total, que comience definiendo mejor sus objetivos temáticos, para después plasmarlos con mayor claridad.

LA PUESTA

La puesta en escena de Nelson Dorr salva en buena medida las dificultades literarias del material.

Hay una escenografía sencilla, que a través de elementos representativos, acciona positivamente en la ambientación. El vestuario (también de Maikel Sánchez), una iluminación eficaz del propio Dorr, y las coreografías —nada novedosas pero sí funcionales— de Tomás Morales, son aspectos logrados.

Un error ha sido, sin embargo, la elección de los actores, no desde el punto de vista de su desempeño interpretativo sino en el sentido tipológico. Ni con mucha imaginación puede aceptarse que, en el primer acto, Eudelio Pérez tenga treinta años, y que Felo Suárez y —sobre todo— Jorge Losada anden por los treinta y cinco, como informa el programa. Luego el maquillaje no ha insistido demasiado para hacer notar el paso de treinta años en el segundo acto. Se impone, entonces, un cambio urgente en el libreto o en los actores, pues ni la más eficaz técnica puede salvar este escollo.

Como se puede ver, de las "violencias" —que parecen ser la tónica de la obra— no escapa siquiera la puesta.

El señalado desbalance entre ambos actos afecta también la subida a las tablas; ni el impulso seguro de Dorr logra evitar evidentes zonas muertas en el desarrollo del argumento, el cual se resiente por lento, con tropiezos en el ritmo desde la primera hora de duración.

Las canciones —con la agudeza y la chispa característica de Blades— bordean fundamentalmente el son y el bolero, que los cantantes-actores y la orquesta del TMH (dirigida por Ortega, Cuesta y Gómez, alternativamente), comunican con certeza, según notables arreglos de José Picayo, que han sabido extraer el ritmo y la cubanía de cada una de ellas. Podemos decir que la música es uno de los aciertos de *Maestra vida*.

Respecto a las actuaciones destaco las de Edelma Llanes, Jorge Losada, Luisa Pérez Nieto, Eudelio Pérez, quienes llevan en sus hombros buena parte de la responsabilidad interpretativa. Zoa Fernández, esa gran actriz, hace lo que puede contra las dificultades —naturales y artificiales— de su complejo personaje. El resto de los actores, cuerpo de baile y coristas, se mueven con discreción, contribuyendo a que este aspecto se cumpla favorablemente.

Maestra vida es un esfuerzo notable del TMH, susceptible de cambios y modificaciones que conlleven a su mejoramiento.

Su presentación original, lamentablemente, no resultó lo que esperaba. Tuvo evidentes aciertos junto a inmensas fallas, pero —si fuera a extraer sustantivos cualificadores de su propio título— habría que señalar que en *Maestra vida* no hubo vitalidad ni, mucho menos, maestría.

MONICA

Lilíam Vázquez

Dos títulos y tres puestas en escena, es el saldo que hace de Gerardo Fernández nuestro autor más representado durante 1985.

Mónica es una de estas obras. Presentada por Teatro Estudio bajo la dirección de Manolo Terraza, la pieza se nos muestra desde una perspectiva siempre interesante: el conflicto ético de la protagonista frente a su responsabilidad social. Con este presupuesto, el autor trata de estudiar una situación concreta desde una perspectiva crítica.

Mónica se ve frente a la necesidad de elegir. Si acepta todos los proyectos, aumentarán sus ganancias y por tanto, su nivel de vida, pero su posición como artista no le permite concesiones y decide, aún a costa de perjudicar su matrimonio, luchar contra el hecho que provoca la situación: la existencia de las normas en el sector artístico. Claro que un factor como éste hubiera permitido profundizar en un tema actual y polémico: la responsabilidad ética del artista en la sociedad socialista. Pero el autor elige un asunto que no permite desarrollar totalmente esta problemática, lo cual da lugar a que el interés se desplace hacia la crisis individual de los personajes en relación con su matrimonio, totalmente debilitado por el choque de perspectivas sobre este problema, que puede producir incluso, la destrucción de la pareja. De manera que lo que sería la idea base del texto, no aparece suficientemente sustentada en la obra, que se limita a ilustrarla de una manera débil.

Por esta causa, el diálogo se torna reiterativo en ocasiones e inútil en otras, ya que no está planteado en términos de la palabra acción, lo que conduce, inevitablemente, al verbalismo.

La honesta preocupación del autor por plantear claramente el conflicto, lo hace escoger un camino explícito, cuando pudo ser sugerente. Con esto, el grado de participación intelectual del público se limita, por lo que su interés se desplaza hacia el argumento.

Por supuesto, *Mónica* representa un tipo de teatro que todos debemos defender, porque tiene la intención valiosa de incidir en la realidad. Claro que no es fácil lograr —a partir de este objetivo— una pieza que logre sortear los obstáculos que siempre se interponen entre las buenas intenciones y la excelencia del texto como producto artístico.

Para Manolo Terraza, *Mónica* es un riesgo y una tentación. Riesgo, porque al asumir el texto escoge trabajar con una pieza no perfecta que exige del director una mirada crítica y un trabajo que ayude en gran medida a eliminar las debilidades. Tentación, porque el teatro de Gerardo Fernández siempre aborda temas interesantes.

Sin embargo, la puesta en escena de *Mónica* no logra revelar el texto— y el subtexto, diría yo— por lo que se queda en una ilustración de la anécdota.

El concepto escenográfico dominante limita las posibilidades del movimiento escénico. Esto provoca la presencia de una serie de escenas convencionales y al mismo tiempo la mala utilización de ciertas zonas espaciales, lo cual se refleja en la actuación en movimientos inútiles, poco vinculados en ocasiones a la lógica dramática. Sin embargo, tanto Nieves Rivalles como Francisco García logran construir sus personajes con verosimilitud. Ambos estructuran un trabajo profesional de acuerdo a los requerimientos de la dirección; pero sus posibilidades de interactuar con los restantes elementos de la imagen escénica se ven limitadas por el matiz convencional de la puesta. Esto puede aplicarse al resto del elenco, integrado por Florencio Escudero, Elier Amat y Oscar Alvarez.



Claro que tanto para Nieves Rivalles como para Francisco García, *Mónica* marca un punto significativo en sus carreras. Para la actriz, éste es su primer rol protagónico, que exige su presencia casi constante frente al público. Esto se traduce en una serie de obstáculos que ha logrado salvar sin caer en extremos melodramáticos.

Francisco García encuentra en Eduardo —referido a nuestra dramaturgia— su primer papel importante. Por primera vez incorpora el personaje central de una pieza cubana, y lo hace avalado por su carrera anterior, que cuenta, entre otros, con un trabajo tan serio como el rol de Macbeth, en la versión de Berta Martínez.

Sin dudas, esto se erige como uno de los valores de la puesta. Es importante que nuestros actores jóvenes asuman responsabilidades que permitan su confrontación sistemática con el público. A esto hay que agregar la contemporaneidad de los personajes, condición que hace más compleja la aproximación de cualquier actor a su papel.

Entonces, ¿cuál es el saldo? Una puesta en escena profesional pero conservadora, un texto imperfecto pero interesante a partir del tema y actuaciones coherentes pero circunscritas a criterios poco osados.

Sin embargo, *Mónica* es una puesta necesaria en tanto lleva a escena una nueva perspectiva.

La pieza demuestra que existe un universo temático inexplorado que nuestros dramaturgos deben asumir. Si esto ocurre, *Mónica* será uno de los puntos iniciales de una corriente necesaria en nuestra dramaturgia, que parta de una visión cada vez más profunda de los complejos valores de las relaciones sociales, la postura del individuo, la posición del artista y sus preocupaciones ético sociales dentro de una sociedad socialista en construcción.

Sólo en ese momento nuestro teatro habrá asumido su verdadera función. Sólo así será una necesidad vital para el público.



CONJUNTO DE ARTE TEATRAL LA RUEDA

Colectivo creado a comienzos de 1966 producto de la separación del Conjunto Dramático Nacional. Inicia sus actividades en ese mismo año y finaliza en 1969. En diferentes períodos, fueron sus directores generales: Néstor Raimondi, Idolidia Benítez, Rolando Ferrer, y —temporalmente— Armando Suárez del Villar. Estrenó en sus tres años de existencia nueve obras de diversos estilos.

1.— **VOLPONE, EL GRAN ZORRO.** Ben Jonson (1572/73-1637) inglés. Teatro Mella, 7 de mayo de 1966. (EC) DIR. Néstor Raimondi, argentino. COM. Harold Gramatges. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. AS. LIT. Néstor Raimondi, argentino, y Rolando Ferrer. AS. MOV. José Rodríguez. AS. VE. María Elena Molinet. DIS. ES. Raúl Oliva. DIS. VE. María Elena Molinet. DIS. LU. Héctor Lechuga.

2.— **ENTREMESES JAPONESES.** Anónimo. Sala Teatro Las Máscaras, 8 de noviembre de 1966 (EN) DIR. Rolando Ferrer y Guido González del Valle. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa y A. Llorents.

3.— **LA TRAGEDIA DEL REY CRISTOBAL.** Aimé Césaire (1913-) martiniqueño. Teatro Mella, 1ro. de dic. de 1966. (EN) DIR. Nelson Dorr. COM. Jorge Garcíaporrúa. COR. Marta Jean Claude, haitiana, y Santiago Alfonso. AS. DRA. Néstor Raimondi, argentino, y Nelson Dorr. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. AS. FOL. Marta Jean Claude, haitiana. DIS. ES. Rolando Moreno. DIS. VE. Eduardo Arrocha. DIS. LUC. Héctor Lechuga.

4.— **LA FIERECILLA DOMADA.** William Shakespeare (1564-1616) inglés. Teatro Mella, 29 de enero de 1967. (EC) DIR. Nelson Dorr. COM. Jorge Garcíaporrúa. COR. Santiago Alfonso. DIR. ORQ. Roberto Sánchez Ferrer. AS. DRA. Néstor Raimondi, argentino. AS. PAN. Roberto Cabrera. AS. ESC. Manuel Boada. DIS. ES. Rolando Moreno. DIS. VE. Eduardo Arrocha. DIS. LU. Héctor Lechuga.

5.— **LA OPERA DE TRES CENTAVOS.** Bertolt Brecht (1898-1956) alemán. Teatro Musical de La Habana, 16 de junio de 1967. (EC) DIR. Néstor Raimondi, argentino. COM. Kurt Weill, alemán. DIS. ES. Rolando Moreno. DIS. VE. Eduardo Arrocha. DIS. LUC. José Angel Milanés.

6.— **¿QUIEN LE TEME A VIRGINIA WOOLF?** Edward Albee (1928-) norteamericano. Sala Teatro El Sótano, 21 de dic. de 1967. (EN) DIR. Rolando Ferrer. DIR. COR. Dolores Torres. AS. MUS. Jorge Garcíaporrúa. AS. DAN. Santiago Alfonso. DIS. ES. Rolando Moreno. DIS. VE. Rolando Moreno. DIS. LU. José Angel Milanés.

7.— **OTRA VEZ JEHOVA CON EL CUENTO DE SODOMA.** José Milián. (1946-) Sala Teatro Arlequín, 5 de enero de 1968 (EM) DIR. José Milián. COM. Héctor Angulo. AS. DRA. José Ernesto Pérez. AS. FOL. Jesús Hernández. DIS. ES. Rolando Moreno. DIS. VE. Rolando Moreno.

8.— **OH, PAPI, POBRE PAPI, MAMA TE COLGO EN EL CLOSET Y YO ME SIENTO MUY TRISTE.** Arthur L. Coppit (-) norteamericano (EN) Sala Tespis, 12 de marzo de 1969. DIR. Rolando Ferrer, COR. Guido González del Valle. DIS. ES. Raúl Oliva. DIS. VE. Raúl Oliva Baluja. DIS. LU. José Angel Milanés.

9.— **JUEGOS PARA ACTORES.** Guido González del Valle (-) cubano. Museo de Artes Decorativas, 26 de julio de 1969. (EM) DIR. Guido González del Valle. DIS. ES. Raúl Oliva. DIS. VE. Raúl Oliva Baluja. DIS. LU. José Angel Milanés.

- DIR. Director.
- DIR.COR. Director Coral.
- DIR.ORQ. Director Orquestal.
- COM. Compositor.
- COR. Coreógrafo.
- AS.DRA. Asesor Dramático.
- AS.MUS. Asesor Musical.
- AS.FOL. Asesor Folklórico.

- AS.PAN. Asesor de Pantomima.
- AS.LIT. Asesor Literario.
- AS.MOV. Asesor de Movimiento.
- AS.ESC. Asesor de Escenografía.
- AS.VE. Asesor de Vestuario.
- AS.ESC. Asesor de escenografía.
- DIS.VE. Diseñador de Vestuario.
- DIS.LU. Diseñador de Luces.

(Investigador: Gloria M. Parrado; compilación: María de los Angeles Díez; fuente: Fondos del Repertorio del Grupo de Desarrollo de las Artes Escénicas. Departamento de Organización y Desarrollo de la Dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura.

ESCAMBRAY

su visión de Benjamín

Vivian Martínez Tabares

A sólo cinco meses del estreno en la capital de *La familia de Benjamín García* por el Teatro de Arte Popular, la obra de Gerardo Fernández volvió a escena en una puesta de Gilda Hernández con el Teatro Escambray, estrenada en la ciudad de Cienfuegos. Y el interés coincidente de dos colectivos por este título, escrito en 1981, se explica por la contemporaneidad del asunto abordado, y su eficacia en la voluntad de indagar en el presente y establecer presupuestos para la reflexión del espectador acerca del comportamiento ético del hombre, *leit motiv* en las últimas obras del autor.

Ya me referí antes al texto de Fernández (ver *Tablas* 3/85), respetado íntegramente en el montaje de Pedro Angel Vera. Señalé sus virtudes y limitaciones y quiero aquí centrar el análisis en el proceso de adaptación y montaje de la segunda puesta. Gilda Hernández asume el libreto original con un propósito de revisión crítica del que resultan propuestas acertadas que salvan algunas fallas de la anécdota desde el punto de vista de su verosimilitud y alcance. La historia del personaje central, Benjamín, se ha dibujado mejor en el contexto de la etapa que recoge la acción de la obra: se trata ahora no de un jubilado sino de un trabajador mayor de edad, que hasta hace poco ha tenido un cargo administrativo de gran responsabilidad, que reclamó de él constantes viajes al interior del país; que ha sido dirigente sindical y ha alcanzado el

noveno grado en estudios nocturnos. Sólo recientemente ha estado "un poco más tranquilo" al ser nombrado jefe de un taller más pequeño. Es creíble entonces el desconocimiento de la vida hogareña y de las ideas esenciales de la familia por parte del protagonista. Así, es fácil comprender el alerta que propone el dramaturgo a los hombres y mujeres de este tiempo acerca de su responsabilidad en la formación de los jóvenes, del papel activo que hay que jugar también en la educación integral de los hijos, a pesar de las tareas laborales, sociales y políticas que absorben gran parte del tiempo en la vida cotidiana. Rosa, la hija, también se ha modificado y es una mujer más humana, que se solidariza aparentemente con la decisión de Fernando de abandonar el país pero que ella misma no hace nada por seguirle. Su reacción es la torpe defensa que esgrime contra el padre y los demás por su vida frustrada, sólo activa en las tareas domésticas.

Dos personajes desaparecen: el secretario del núcleo de Benjamín, por innecesario en el desarrollo del conflicto y Rogelio, el marido de Rosa, que pasa a ser sólo un personaje referido y diferente. Ha dejado a su mujer porque no comparte su modo escéptico y amargo de ver la vida y ha defendido su derecho a jugar un rol activo en el proceso de transformaciones revolucionarias. Con este cambio gana además el personaje de Benjamín, que se despoja de cierta complicidad en los manejos oscuros

del yerno, tal y como se había concebido antes y la composición familiar gana en tipicidad y balance de contradicciones. Sigo objetando como antes la débil construcción del papel de Magdalena, la nuera de Benjamín, porque creo que se desaprovecha una vía de enfrentamiento importante. De la única mujer activa, integrada a la vida social, nos queda un reflejo endeble y sin expresión propia.

Otro cambio que introduce la versión es el modo de concebir el personaje Rosemary, en lugar de niña, adolescente, con lo que se modifica también su grado de participación en el problema. Lo que respondió a un requerimiento práctico de la vida del Teatro Escambray, que hacía imposible mantener en el elenco una niña e incluirla en un plan de giras con presentaciones en lugares distantes de su sede, se analizó también a la luz de una concepción artística y condujo a modificar el final de la obra con un saldo mucho más positivo desde la perspectiva de los jóvenes. Rosemary estudia, es pionera, ha vivido los acontecimientos de la embajada de Perú pero su relativa madurez le permite elegir y prefiere el lado del abuelo, el único que se corresponde con la realidad fuera del ámbito particular de su casa.

Y es que la puesta de Gilda Hernández ha concebido también espacialmente el mundo de la familia de Benjamín como un caso singular. La escenografía de Carlos Veguilla está pensada con un criterio modular que encierra en una pequeña estructura de simples vigas el apartamento y toda la atmósfera de contradicciones y subraya la particularidad del conflicto enunciada en el título de la pieza. En el escenario del Teatro Terry, donde fue estrenada la obra, la escenografía ocupaba sólo la tercera parte del espacio y los creadores se planteaban probar incluso en un escenario mayor para enfatizar esta idea. En el orden técnico la solución de los diseños permite llevar el espectáculo a cualquier escenario, dentro de un recinto teatral o fuera de él. El sistema de audio y las luces están dispuestos dentro del propio módulo y el espacio de la acción de la puesta tiene un carácter en sí que hereda de manera

eficaz toda la experiencia del trabajo del colectivo a lo largo de dieciocho años y ante públicos disímiles y viene a lograr una síntesis inteligente después de *Molinos de viento*, el montaje anterior, que sí requiere de modo decisivo las condiciones de un teatro. Gilda propone y Veguilla encuentra una respuesta armónica para un texto determinado y su inserción en una línea de trabajo.

Es difícil proponerse una reseña crítica de un espectáculo teatral a partir de su estreno, Rine Leal dijo hace mucho tiempo que el estreno entre nosotros equivalía a un ensayo general y esto no se trata de un defecto en cierto sentido. La esencia del teatro como proceso creativo donde el público juega un papel definitorio en la conformación del espectáculo y las concepciones más contemporáneas hacen que cualquier juicio referido a una función en especial comporte un carácter relativo, más si se trata de la primera representación ante el público. Y aunque no quiero justificar por esa vía algún criterio impresionista del que no podré escapar tratándose de una sola función, sí quizás algunas de mis observaciones resulten tardías cuando lleguen al lector, por encarar deficiencias superadas, pero ése es un riesgo sólo soslayable en el periodismo diario.

A la puesta de *La familia de Benjamín García* de Gilda Hernández le sobró emoción de un lado y le faltó del otro. La dirección no supo sortear los resortes de mayor dramatismo de la trama y las actuaciones los enfatizaron de modo que para el público perdieron fuerza.

Mucho se ha hablado acerca del concepto de Distanciamiento enunciado por Bertolt Brecht y específicamente de lo referido al trabajo del actor, quizás el aspecto más controvertido y con frecuencia mal interpretado. Si el error más común ha sido asociar sus demandas para la actuación con un trabajo frío y libre de sentimiento, el montaje de Gilda yerra en el otro extremo. Y creo que acudir a Brecht en este caso es una referencia válida, en tanto la asimilación creadora de sus teorías ha sido una constante en el programa del Teatro Escambray.

Brecht calificaba de "eminente emocional" la "posición crítica del público" que debía ser provocada por los efectos de distanciamiento. En los años de consolidación de su teoría había arribado a una concepción dialéctica entre vivir y representar: *El actor no sólo tiene que impedir la interpretación sino que también tiene que desatar auténticas emociones.*

Pero en la puesta de *La familia*... escenas decisivas como las de la discusión entre Andrés y Benjamín o la visita del viejo compañero oficial del MININT, con claros objetivos de arenga política, no encontraron en la platea la reacción esperada porque el debate sentimental a nivel del escenario fue tan expedito, que el público se limitó a observarlo, no se logró hacerlo partícipe.

La síntesis en la exposición que había alcanzado el nuevo texto, a la vez que dosificaba la carga informativa, se tradujo en el montaje en un ritmo demasiado precipitado y abrupto en el *tempo* de la representación, que impedía o coartaba en los actores la posibilidad de matizar actitudes y reacciones y eso resintió la actuación. Un actor de primera línea fue elegido para el papel protagónico. Carlos Pérez Peña asumió con rigor a Benjamín García y buscó acciones físicas concatenadas y constantes que permitieran traslucir el mundo interior lleno de confusiones y esperanzas del militante, pero la proximidad del robotdirector de *Molinos de viento*, interpretado sólo unos días antes, dejó huellas del cierto mecanicismo en el tono acelerado de hablar y en la rigidez de los movimientos físicos.

Con esta puesta del Escambray, prevista para representar al grupo en el Festival de Teatro Cubano de Camagüey, *La familia de Benjamín García* gana en coherencia dramática y extiende su alcance a nuevos espectadores. De la superación de los errores apuntados dependerá que se convierta además, en otro momento representativo en la trayectoria del prestigioso colectivo.

LIBROS

REDOBLANTE CUENTA QUE TE CUENTA

Inés María Martiatu Terry

Ilustración: Rita Gutiérrez Varela

"¡Yo soy un juglar!"... ¡Actor, cuentero, mimo, poeta, músico, titiritero y danzarín!" Así se presenta Redoblante, y Francisco Garzón Céspedes, su creador, pudiera decir otro tanto.

Lo recuerdo en una de sus actuaciones como narrador oral, girando lentamente con el índice extendido, buscando las miradas de los espectadores grandes y pequeños. Agudo, inquisitivo, pronuncia el conjuro que desde siempre ha servido para abrir las puertas del país de los cuentos: *"Había una vez... había una vez"*.

Ante todo poeta y juglar incansable, Francisco Garzón Céspedes es también conocido en otras facetas de su quehacer como hombre de teatro: investigador, director, narrador oral, y dramaturgo, se multiplica en diversas labores de animación y difusión culturales. Como autor de obras para niños, Garzón ha logrado un alto grado de comunicación con el público infantil a través de las numerosas puestas en escena de sus piezas, y sobre todo con su conocido personaje *Redoblante*, que siguiendo la tradición de los cuenteros populares narra las historias en sus propias y libres versiones.

Redoblante en su condición de cuentero, ofrece como personaje infinitas posibilidades para la puesta en escena. Sus obras se caracterizan por la forma experimental en que están estructuradas. Hay un apro-

vechamiento de los recursos de los cuentos populares y los narradores orales, unidos a la técnica teatral tradicional. Podríamos decir que están a medio camino entre la narración oral y el teatro propiamente dicho. Esta estructura de "módulos" intercambiables, como los denomina el autor, consta de una presentación, (donde Redoblante actúa como juglar, combinando de modo muy dinámico los varios oficios del juglar); la historia a representar, (donde actúa como titiritero y actor), y la despedida (donde retoma el carácter juglaresco de la presentación). En el balance entre las partes contadas y las escenificadas, a veces se favorece la narración en detrimento del acontecer. Sin embargo en toda la representación *Redoblante* logra estimular la participación de los presentes.

Estas obras están escritas pensando sobre todo en los espacios teatrales abiertos: plazas y parques y para un número indeterminado de actores que ha oscilado entre uno y cinco. Ya son ocho las obras escritas teniendo como conductor a este simpático tambor. *Redoblante* y *Meñique*, con doce puestas en escena (cinco en Cuba y el resto en el extranjero) y *Redoblante* y *Pulgarcito* (estrenada en Venezuela, se prepara su puesta por el Joven Teatro de Marianao) son las dos obras que integran el cuaderno *Redoblante cuenta que te cuenta*.¹ La cubierta del libro fue realizada por Enrique Martínez Blanco y las atractivas ilustraciones son de Rita Gutiérrez Varela. Este cuaderno recibió el premio La Rosa Blanca de la UNEAC a los libros más destacados para niños y jóvenes impresos en 1984. Nos encontramos una vez más en nuestro teatro para niños con dos adaptaciones de cuentos tradicionales, en este caso *Pulgarcito* de Perrault y *Meñique* de Laboulaye, trabajado según la versión verídica al español por nuestro José Martí para *La Edad de Oro*.

Ha sido necesaria una minuciosa labor de recreación de estos cuentos para lograr

¹ Garzón Céspedes, Francisco. *Redoblante cuenta que te cuenta*. Editorial Gente Nueva, 1984, Ciudad de La Habana.

llevarlos a la sensibilidad y posibilidades de nuestros niños. Las connotaciones clasicistas y éticas debieron abrirse a partir de su conocimiento y exigencias.

En *Pulgarcito*, al autor, por las características de la anécdota original, le fue necesario realizar cambios notables. Los padres que abandonan a los niños reiteradamente y sin convincente justificación son sustituidos por el abuelo de Pulgarcito, que en esta versión no tiene hermanos. El Ogro con su terrible manía de comer niños y su escena de degollamiento de las pequeñas ogresas, fue reemplazado por un gigante bonachón e inofensivo. El dramaturgo elimina estos elementos pero no los sustituye por otros sucesos. Se debilitan la progresión y el conflicto, que como en el original está polarizado entre el bien y el mal. El autor explica esta simplificación por el hecho de que esta pieza está dirigida a niños de edades tempranas. Sin embargo el trazado de los personajes se abre en matices sugerentes que los humanizan, tales como la bella relación del abuelo con el niño, las cualidades de Pulgarcito y su relación con la naturaleza.

En *Meñique* el autor cuenta con un original en que ya están resueltas o superadas algunas cuestiones fundamentales. No por casualidad nuestro José Martí publicó este cuento, que puso en buen español, pero sin modificaciones sustanciales. La curiosidad intelectual, la modestia y el tesón de *Meñique* son recompensadas por el éxito en este cuento de Laboulaye, basado en viejas tradiciones finlandesas. Llega a casarse con la princesa y coronarse rey. En estos cuentos casi siempre de origen medieval, la rígida estructura clasista feudal impide que alguien llegue a ser Rey sin serlo de veras. Campesinos y pastores devienen príncipes y princesas encubiertos, secuestrados o encantados por las hadas o los hombres. Los méritos personales sólo les servirán para recuperar una posición que les pertenecía por la única vía posible: el nacimiento. Laboulaye supera ese aspecto.

Garzón Céspedes hábilmente agrega diferentes detalles que hacen más eficaz su



mirada desde las posibilidades del presente. Subraya con acierto las motivaciones últimas de la conducta de los personajes y nos deja ver más claramente cómo detrás de la contradicción débil-fuerte, está la verdadera explotador-explotado. Aquí más que cambiar los sucesos ha destacado el porqué ocurren los sucesos. En el Rey y el personaje de Pedro, el hermano, se nos muestran además defectos como el egoísmo, la crueldad, la deshonestidad y la envidia. Al gigante, Meñique lo toma como amigo, no como criado. No acepta la mano de la princesa sin amor. Al final, renunciando al poder personal, deja abiertas las puertas a la certidumbre de la posibilidad de un cambio del orden social.

En estas dos obras se ofrece el contrapunto fantasía-realidad. La primera no como sucedánea de la realidad sino como una alternativa. Mostrando a veces los mecanismos de la fantasía que busca explicar lo desconocido o simplemente ejercitar el placer de lo imaginado, sin alejar al niño de su ámbito habitual.

Se pudiera objetar al autor la insistencia en adaptar clásicos, consagrados por el tiempo pero que exigen una quizá demasiado laboriosa adaptación para lograr una verdadera comunicación con el público al que van dirigidos: niños nuestros de aquí y de ahora. *"No son estas obras una adaptación de los cuentos originales al teatro, sino que éstos se han tomado solamente como puntos de partida para crear dos nuevos textos"*, nos responde el autor en las palabras que encabezan el cuaderno.

Redoblante cuenta que te cuenta está escrito en un hermoso y claro lenguaje poético. Frecuentes alusiones al monte, sus misterios y las aves y plantas que lo pueblan, acercan el texto a la sensibilidad de nuestros niños. Obras dinámicas, que favorecen el juego escénico y espectacular, se integran a través de este cuaderno al repertorio del teatro para niños, y también como literatura ¿por qué no? a los libros de lectura favoritos de los pequeños, siempre abiertos *"tanto a la magia como a la realidad"* de estas historias vueltas a contar.

NUEVA PROMOCION DE TEATRISTAS

Desde 1981, las artes escénicas cubanas se nutren de manera estable de jóvenes teatrólogos, dramaturgos y actores con nivel universitario, formados en el país. La labor crítica e investigativa se enriquece y nuevos puntos de vista se insertan en los colectivos teatrales y en instituciones culturales, dirigidos hacia el impulso necesario para el desarrollo de la actividad artística.

En este año, la más reciente promoción de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte ha dado muestra de que su campo de interés está en fase con la práctica cotidiana y la realidad social.

Con el espectáculo de graduación *Lila, la mariposa*, dirigido por la profesora Flora Lauten, no sólo se puede constatar el nivel académico de los nuevos actores, la técnica adquirida sino que la puesta en escena resulta, en el marco del repertorio actual de los grupos profesionales, un estímulo creativo, de fuerza arrolladora, hacia la conquista de un público joven. *Lila, la mariposa*, a través de conflictos que motiven a la reflexión, va más allá de las constantes representativas que han definido, hasta ahora, al llamado "teatro para jóvenes".

Las investigaciones abarcaron diferentes problemáticas y medios expresivos, no sólo sobre el teatro cubano, sino que el teatro latinoamericano estuvo también pre-

sente con el estudio de Marina Cultelli sobre la labor desplegada por el grupo uruguayo "El Galpón durante los años de exilio".

Blanca Felipe y María Isabel Díaz analizan la etapa prerrevolucionaria. La primera a través de la búsqueda de la numerosa información sobre "La actividad teatral de Nuestro Tiempo" y la segunda se centra en uno de los dramaturgos de transición y así abarca también, los primeros años del proceso revolucionario con el título "Dos facetas: dramaturgo y director y un solo artista: Rolando Ferrer".

Juan Arce escribe sobre "El teatro itinerante, su repercusión en la provincia Habana después de la división política administrativa", donde recoge su experiencia activa con el grupo Extramuros. Lo mismo sucede con Manuel Fernández que a partir de su trabajo metodológico con "El teatro de aficionados", le permite diplomarse y especificar el estudio, ahora, en el sector obrero. Así como Pedro Jorge Ortega, asesor dramático del Teatro Político Bertolt Brecht, que recoge los "Apuntes para la historia" de su colectivo. Derubín Jácome y Diana Fernández, diseñadores de escenografía y vestuario, seleccionan de la práctica los elementos que le permiten proponer una "Metodología para la crítica del diseño teatral". De la experiencia como director artístico y el trabajo realizado con el colectivo que dirige María Elena Ortega le facilitan al diplomante Fernando Quiñones estudiar "El teatro para jóvenes en el grupo Rita Montaner".

La puesta en escena ocupó la atención de la estudiante Roxana Pineda que valoró el teatro de Flora Lauten como un ciclo creativo que abarca su etapa como formadora de actores, insertando éste en el ámbito escénico profesional.

"Apuntes sobre un proceso de trabajo", es una investigación rigurosa producto de la vinculación del crítico con el hecho artístico, su participación con los creadores. La autora muestra un dominio de conceptos y categorías modernos que, junto a la información recopilada sobre teatro contemporáneo, le permiten arribar a conclusiones lúcidas sobre el proceso de trabajo



de una de nuestras más novedosas y audaces directoras artísticas.

Sin dudas, estamos ante un grupo de jóvenes críticos capacitados para la vida profesional, que demostraron, en las discusiones de sus tesis, el dominio de una técnica, audacia de criterios y la orgánica integración con la actividad escénica contemporánea.

Y si en la crítica se apuntan logros, en la dramaturgia surgen nuevos autores que asumen la realidad desde el punto de vista de los jóvenes y expresan artísticamente y con desenfado, las formas establecidas. De todos, Roberto Orihuela es el único autor probado sobre la escena y alcanza con *Accidente* —pieza de temática obrera— uno de sus más logrados títulos.

Hacia el camino de lo contemporáneo, de encontrar los resortes expresivos necesarios que aprenen la esencia de los conflictos de la juventud en el ámbito más amplio, se dirigen los nuevos dramaturgos.

En un ambiente desbordado de imaginación y con un manejo de la acción dramática inusual, Elvira Van Brakle realiza *Las estaciones del hechizo*. Un grupo de jóvenes en un camping inician un juego que propicia el debate sobre aspectos de la vida en general.

María de los Angeles Rodríguez, por el contrario, va hacia elementos más representativos. La autora parte de una investi-

gación realizada en diversas escuelas y de vivencias propias. Así utiliza la figura de un dirigente estudiantil, para criticar el esquematismo, el formalismo y las falsas apariencias.

De piedras y laureles de Julia Maestre presenta como un personaje casi protagonista a una computadora, la cual refleja las actitudes, problemas y accidentes del mundo de los estudiantes universitarios. Con teatralidad y la presencia eficaz del humor, la autora juega con los personajes en un ambiente que, a pesar de ocupar la fantasía y la imaginación un primer plano, es muy cercano a la realidad de los estudiantes.

Las obras de mejor acogida fueron escritas por Lira Campoamor y Salvador Lemis. La autora de *Galaxia cero* rebasa los límites de lo referencial de la anécdota, donde dos jóvenes se cuestionan problemas acerca de la formación vocacional y nos introduce en la esencia de conflictos más generales con autenticidad y eficacia dramática. Lemis, en cambio, sigue la línea trazada por Abelardo Estorino con su pieza sobre José Jacinto Milanés, Gerardo Fullea con *Plácido* y Abilio Estévez con *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, para utilizar momentos de la vida del poeta Julián del Casal en un juego que aborda fundamentalmente, la relación artista-sociedad: *Mascarada Casal*.

La dramaturgia cubana necesita de una fuerza impetuosa que estremezca los cimientos establecidos. La más reciente promoción de teatristas es la llamada a encontrar nuevos caminos y subir a la escena nuevos conflictos. Se ha dado muestra de la audacia y el talento de los autores que hoy abandonan el recinto académico. En su eficaz inserción en la práctica y la realidad escénica actual, están las vías de un desarrollo armónico que garantice la continuidad y el despegue del teatro cubano. (Armando Correa).



CONFRONTACION Y CRITICA

Para promover una reflexión teórica acerca del quehacer más reciente de las artes escénicas en Cuba, la Dirección de Teatro y Danza y la Sección de Crítica de la Brigada Hermanos Saíz de jóvenes creadores organizaron el Encuentro de Jóvenes Críticos Teatrales y Danzarios, celebrado en el Instituto Superior de Arte.

Doce trabajos fueron seleccionados para ser discutidos en el encuentro y llamó la atención la multiplicidad de enfoques y perspectivas formales y de contenido que integraron el programa, representativos de un diapasón de posibles maneras de abordar la crítica del hecho escénico, algunas de las cuales no forman parte del contenido habitual de las secciones culturales de los medios de difusión.

Así, la manifestación danzaria estuvo presente en tres trabajos: *Tarde en la siesta*, *El poema del fuego* y *La diva*, hitos de la

coreografía cubana, triunfo de la imaginación; *Hay cisnes...* y *cisnes* y *Guernica: teatro mudo*. El primero, de Mayda Bustamante y Pompeyo Pino, analiza y descodifica el lenguaje expresivo de Alberto Méndez, a través de tres de sus creaciones más notables y representativas de una trayectoria en la coreografía cubana. Rakel Mayedo parte de la última temporada de *El lago de los cisnes* y encara la interpretación de cinco jóvenes figuras que asumieron el rol. El debut de Lourdes Novoa y Dagmar Moradillo y la reaparición de Amparo Brito, Ofelia González y Rosario Suárez en Odile-Odette son estudiados cuidadosamente con el instrumental técnico propio de la manifestación y con un criterio integral que indaga en las cualidades interpretativas. Los diversos componentes que conforman la representación danzaria de *Guernica* de Marianela Boán, desde la base pictórica, están presentes en la reseña de Miguel Ángel Sirgado.

El teatro dramático, como ocurre generalmente, tuvo una presencia mayor en los trabajos. Tres estudios, de diferentes géneros se centraron en puestas en escena. La reseña *¿Por qué Priestley?* de Armando Correa, explica cómo un criterio de dirección audaz puede justificar la selección de un texto convencional en el montaje de *Ha llegado un inspector* de María Elena Ortega. Carlos Espinosa y Eberto García Abreu abordaron la puesta de Vicente Revuelta de *Galileo Galilei* desde puntos de vista opuestos y complementarios. El estudio de Eberto, suerte de testimonio y memoria crítica, refiere sus impresiones como miembro activo del proceso de montaje, esclarece propósitos, señala limitantes y abre un debate colectivo donde otros participantes opinan y completan una imagen rica y multifacética. La crítica de Carlos Espinosa, desde fuera, evalúa la propuesta y los resultados atendiendo a su integralidad y a su consecuencia con los postulados brechtianos a partir de una lectura contemporánea.

Un artículo y una reseña enfocaron diversos ángulos de la dramaturgia. Vivian Martínez Tabares partió de las quince obras discutidas en el Encuentro Nacional de Dra-

maturgia de Camagüey para establecer algunas coordenadas de la escritura dramática más actual en *Tanteos* y *desorientación*. El libreto de *La familia de Benjamín García*, el conflicto central y el dibujo de los personajes en la obra de Gerardo Fernández fueron el centro de *En la búsqueda de la verdad* de Ana Cristina Braga. Roberto Gacio centró su reflexión en el personaje del director de la obra *Molinos de viento* —puesta por el Escambray— y su lugar en la trayectoria del actor en *De Carlos Pérez Peña: una imagen artística perdurable*.

Tres artículos completaron la participación: *Para conocernos mejor*, de Enrique Pérez Díaz, sobre el Cabildo Teatral Guantánamo en el IV Encuentro de teatro caribeño y del quehacer de los colectivos del área; *La afición y el teatro aficionado cubano* de Atilio Caballero, un trabajo incisivo que provocó amplia discusión y *Punto de vista sobre tema polémico*, de Mayra Navarro y Juan Carlos Martínez acerca del repertorio de los grupos de teatro para niños, los textos elegidos y su concreción escénica.

No todos los trabajos fueron sin embargo discutidos en todas sus posibilidades y hubo que lamentar la ausencia de algunos creadores a los que se referían las críticas en uno u otro sentido, la que impidió establecer un verdadero diálogo de retroalimentación y desarrollo mutuo. Faltó también, una vez más, la representación de los periodistas del sector cultural, a quienes hubiera resultado provechosa la confrontación con un grupo de jóvenes armados de herramientas especializadas y sobre todo de un propósito de exigencia creativa, a pesar de que muchos no escriben con asiduidad en los periódicos. La cita confirmó la presencia activa de un movimiento de jóvenes críticos, en formación y en distintas etapas de desarrollo. Como expresara Graziella Pogolotti en las conclusiones, el Encuentro aportó en los nuevos derroteros que abre la crítica joven, fortalecida por las promociones de egresados del Instituto Superior de Arte y portadora de una voluntad de búsqueda de verdad profunda y revitalizadora para el teatro cubano. (V.M.T.)

EL CARTEL DE TEATRO

MANUEL MENDIVE. (La Habana, 1944). Se graduó en 1963 de pintura y escultura en San Alejandro. Ha recibido varios premios, entre ellos el de la Galería Espacio Latinoamericano, I Bienal de La Habana '84. Desde los años sesenta ha hecho diseño escénico para varias puestas de Roberto Blanco. El artista se vale de un lenguaje "primitivo" para comunicar una visión mitológica, propia del acervo africano en Cuba. Su pintura expresa la síntesis típica del Caribe. La obra que reproducimos no es originalmente un cartel, sino el emblema del Teatro Irrumpe que el pintor realizó para el telón de boca de este colectivo.

ELVIRA ENRIQUEZ. (La Habana, 1950). Estudió actuación en la Escuela Nacional de Arte y se graduó en el Instituto Superior de Arte. Ha trabajado en los grupos Teatro de Ensayo Ocuje, Teatro Latinoamericano y en el Teatro Político Bertolt Brecht, del cual es fundadora. Ha protagonizado, entre otras, **La tragedia optimista, Los amaneceres son aquí apacibles, Andoba, La permuta, Rampa arriba y Rampa abajo, Don Juan, Nosotros los abajo firmantes, Humboldt y Bolívar, La boda de los pequeñoburgueses y La trabazón.** Filmó para la televisión **La gran rebelión.** Ha realizado la animación de la programación del Mella, las tertulias y el programa televisivo "La guagua". Ha impartido clases de voz y dicción en la ENA y la Escuela para Instructores de Arte de Las Mercedes. Ha sido presidenta de la sección de artes escénicas de la Brigada Hermanos Saíz. Es miembro del consejo artístico del colectivo Teatro Político Bertolt Brecht donde trabaja en la actualidad. Militante del Partido Comunista de Cuba. Delegada al XI Festival de la Juventud y los Estudiantes. Recibió el premio de actuación de la Brigada Hermanos Saíz y el Diploma de Joven Artista Destacada en 1982.

En estos momentos filma para la TV la aventura **Orden de ataque.**





TEATRO IRRUMPE
CUBA