

componen el reparto no consigue una verdadera integración, todavía son evidentes los desniveles de actuación. Nancy Reyes no logra una correcta incorporación de su personaje (dos en la mayoría de los casos), y por momentos nos da la impresión que está repitiendo un texto memorizado y a veces precipitado, en este caso es fundamental la interiorización del personaje. También se nota en William Vega la falta de asimilación de los movimientos y pasos que caracterizan al eguá; aquí es necesario emplear el control del cuerpo para demostrar el personaje por medio del gesto preciso e inconfundible.

Aunque *Virginia* está escrita para niños de ocho o nueve años en adelante, debido a lo heterogéneo del público que asiste a la Sala Raúl Gómez

García, donde radica el grupo, a veces acuden a la representación niños menores que sin entender el planteamiento de la obra quedan atrapados por su ritmo, movimiento y plasticidad.

La obra fue estrenada en diciembre de 1997 y continúa en cartel con gran éxito de público, por lo que consideramos que ya ha pasado la prueba final: su presentación escénica y su confrontación con los niños, en este caso el público más difícil.

Virginia y los orichas ha demostrado que no es sólo literatura para ser leída, sino también teatro para ser visto y oído, y tanto es así que ya está programada para el próximo Wemilere guanabacoense.

LOS SILENCIOS HABITADOS DE LA CALLE DEL CRISTO

Jacques-François Bonaldi

Le hacía falta un gran desenfado, o una buena dosis de inconsciencia o un valor a toda prueba a Doris Gutiérrez para atreverse a hacer lo que hizo en su puesta en escena -¡nada menos que la primera de su vida!- de *Los soles truncos*, del dramaturgo puertorriqueño René Marqués. Ofrecer tanta "lentitud", desplegar tanta "aridez", tomarle tanto gusto a la palabra significativa y dicha con llaneza, querer tanta "encarnación actoral" en un personaje, es ir, a propósito, en plena estación postmodernista, a contrapelo de un modo de hacer teatral que impuso su enfoque de la puesta en escena y numerosos tics que se suponen totalmente establecidos y, sobre todo, justificados. Pero, como *audentes juvat fortuna*, Doris Gutiérrez ganó su apuesta.

Lo que no era nada evidente. En efecto, uno tiene la sensación de que su montaje camina, por así decirlo, en la cuerda floja de lo trágico y que, al menor tropiezo, las funámbulas -es decir, sus cinco brillantes actrices y ella misma- corren el riesgo de caer al vacío y de aplastarse, en el mejor de los casos, en las redes, en el peor, en el aserrín del melodrama. No ocurre casi nada en el escenario; faltan los grandes efectos; aparentemente todo se juega en tono menor; esperamos en vano un *coup de théâtre*; esas tres hermanas en el ocaso de su vida, al parecer, no tienen nada que decirse (que decimos) y, para colmo, la puesta añade más estatismo a la obra escrita al imponer a las actrices un ritmo que suponemos imitación del lento desplazamiento de las ancianas: eliminar lo accesorio y dejar frente a nosotros sólo lo esencial. No, no hay la

menor concesión -lo que es por lo menos asombroso por parte de alguien que da sus primeros pasos en el mundo de la dirección escénica- y a cada instante se roza la aridez. Sin embargo, todo funciona por dos razones fundamentales: el arte de la puesta y la calidad de la interpretación.

Las actrices crearon sus personajes con gran libertad debido a la directora, quien supo inteligentemente confiar en sus talentos y en sus largos años de experiencia. Cada una hizo su valioso aporte de imaginación y sensibilidad. Orietta Medina y Amada Morado nos ofrecen dos interpretaciones bien diferentes: la Inés de la primera es más sombría, más apagada, más ahogada interiormente, al parecer, con torpezas de gestos y caminar que son casi conmovedores; la Inés de la segunda es más imperiosa, más segura de sí misma, más preservada de la duda, pero sólo en apariencia, ya que se derrumbará ante nuestros ojos, como un animal agonizante, jadeando en un dolor contenido, dándonos uno de los momentos privilegiados de esta puesta; quizá estemos frente a una de las mejores interpretaciones de Amada. Con Emilia, Paula Ali y Adria Santana se arriesgaron en un personaje que poco frecuentaron hasta ahora: Paula Ali, limitada en estos últimos tiempos a personajes populares y más bien simpáticos, debe encarnar aquí a una mujer que vive sobre todo en lo imaginario, torpe en lo real cotidiano, de educación esmerada, y logra modelar a una Emilia muy creíble, cuyo trágico no es demasiado pesado o forzado, ni su ligereza demasiado falsa. Adria Santana, a quien los directores ven más bien en "trágica griega", hace



con Emilia una interpretación memorable, casi antológica. O, más bien, "es" Emilia, hasta tal punto que la diversidad de matices que le imprime, la fineza de los detalles, el estudio de cada gesto y cada entonación resultan un trabajo de orfebre o de encajera. Decía estar obsesionada por Emilia. ¡Qué provechosa obsesión! En cuanto a Micheline Calvert, tiene que interpretar a un ser desagradecido por su ambigüedad, a la vez irreal y muy presente en las dos escenas capitales en que interviene, y, sobre todo, por su ausencia de evolución. Su Hortensia, muy lograda desde el punto de vista plástico, aporta la proporción exacta de etéreo y agresividad que debe contrabalancear las características contrastadas de sus dos hermanas.

Hay mucho arte e inteligencia en la distribución de los símbolos abiertos o escondidos; una gran dosis de delicadeza en los detalles; una bella ingeniosidad en el establecimiento de ese ritual aparentemente inmutable en que se convirtió la vida de esas tres mujeres, cuyos días mejores ya quedaron atrás para siempre; en la organización de los pasitos mediante los cuales se desplaza cada una en la gran mansión sin nunca cruzar los de las otras dos y hasta tratando de no encontrarlos.

La sugerente escenografía de Saskia Cruz (quien también se arriesga por vez primera en ese campo y firma además los trajes y las luces) se acentúa al crear -con gran maestría- una atmósfera de vetustez donde el tiempo parece haberse detenido, donde todo ruido sería casi sacrilego:

esas colgaduras (¿?) todas deshilachadas que bajan de los telares, esos restos de cortinas, esos jirones transparentes que lo invaden todo, se instalan en los espejos, se apoderan del espacio libre; en resumidas cuentas, esas telas de araña que las tres viejas siempre tienen que apartar para poder entrar y salir son, por supuesto, la evocación de lo viejo, lo polvoroso, lo mohoso. Mas sólo en una primera lectura. Porque también esa telas son, por definición, el habitat de las arañas. ¿Y qué hacen todos los arácnidos del planeta, desde que el mundo es mundo, sino, una vez tejida su tela, acechar, espiar, esperar la presa? ¿Y qué hizo Emilia, de entrada, delante de nosotros, sino acechar los movimientos de Inés? Pero ¿para qué? ¿Habría, pues, gato encerrado? ¿Esas tres viejitas no serían tan inocentes como lo presumimos?

En todo caso, el espectador entendió, sin que una sola palabra se haya intercambiado entre ambas hermanas, que ciertos secretos flotan y, sobre todo, pesan sobre esa mansión: la entrada a hurtadillas de Emilia; la caja que disimula detrás de su espalda y que luego esconde en el piano, acrecentando así el secreto que ya implica en sí un cofre; la orden que le da Inés de que el cirio no se apague en el cuarto de Hortensia (brusco tránsito: del universo de las velas cuya llama es símbolo de la vida que uno mantiene y de los años que transcurren -así como del trabajo nocturno y la inspiración poética, por lo cual es muy justo que, independientemente de

su miedo a la luz solar y su gusto algo morboso por la penumbra, sea Emilia, la poetisa, quien las encienda- pasamos a los cirios, sus dobles a la vez religiosos y funerarios); el retroceder miedo- so de Emilia...

Esos secretos, el público los descubrirá poco a poco. Igual que entenderá esa presencia obsesiva de los espejos que enmarcan, a derecha e izquierda; pero también colgado arriba al fondo, el universo confinado en el cual evolucionan esas tres mujeres encerradas por la voluntad vindicativa de (la que fue) la más hermosa. No, para ellas no hay escape a sus tormentos, siempre son devueltas a su propia imagen -hoy día mustia, marchita- o, lo que es aún peor, a la de las otras dos y hasta a las de seres ahora desaparecidos... Giran triplemente en redondo en su cárcel, siendo sin cesar cada una el eco de las demás.

¡Espléndido símbolo ese de los juegos lancinantes de espejo! Y ese mismo espectador también entiende por qué la gran escena de acusaciones y revelaciones entre Inés y Hortensia sólo podía desarrollarse -o por lo menos abrirse- con la imagen de ambas hermanas, de pie, intercambiando a través de su reflejo en el espejo. Y está tanto más desconcertado cuanto que duda de la época en que se desenvuelve la escena y hasta de la realidad exacta de una de las dos protagonistas. En todo caso, no le cuesta trabajo entender -por ser tan exacta la puesta- que, en las diferentes escenas en que aparecen, las hermanas no se sitúan en la misma relación frente a su espejo. Así, Inés, la fea, está tejiendo algo que no se distingue bien (¿la tela de araña en que pronto va a caer Hortensia?) y se mira en él para intentar encontrar el pasado (¿el instante preciso en que toda su vida y la de la familia Burkhart se rompió en dos y marcó el inicio de su castigo, y que la secuencia precisamente va a reproducir ante nuestros ojos?), o quizá para encontrarse por fin a sí misma ahora que quien la maldijo tuvo forzosamente que levantar la punición (¿el conju- ro?); ambos tiempos -pasado y presente- fusio- nados de manera tan íntima que las fronteras se borran totalmente. Por su parte, Hortensia, la orgullosa cuya belleza todos alaban, se dirige enseguida, al inicio de la escena, como por una inclinación natural o una costumbre enraizada desde hace mucho, hacia el espejo (esos gestos, ¿los realiza en la realidad del pasado o en la evocación del recuerdo?) y se mira y admira en él, tal Narciso, viendo la imagen de una hermo- sura que mancharon sus hermanas con su envidia y sus celos, envuelta en ese traje de novia que es el símbolo de todos los rencores entre ellas, el objeto apetecido pero inasequible mediante el cual entró la desgracia en la mansión antaño alegre. Una, yerta ante el espejo más desazogado, en la penumbra, cual una estatua o una sombra;

la otra, girando en la luz, cual una mariposa, bajo la blancura de su traje de novia que pronto se volverá inútil. Ahora bien, cuando se sabe que ese tipo de espejo de pie se llama en francés *psyché* (objeto que a veces aparece traducido al español como psíqué) y que la palabra griega *psukhé* significa lo mismo "alma" que "maripo- sa", uno no puede menos que dejar las imágenes entrelazarse en su mente para crear un enjambre de resonancias... Y ¡con qué fineza la puesta ubica el tercer elemento del triángulo frente a ese símbolo omnipresente! Emilia apenas se detiene brevemente dos o tres veces ante los espejos, pero sin mirarse, porque éstos, donde entrevé sin la menor duda su imagen marchita, evocan el Tiempo "horrible" que, según su teo- ría, "se empeña en pasar" y al que considera como el mayor responsable del drama de su familia. Por otra parte, el espejo no es sólo símbolo, entre otros tantos, del alma y la vani- dad; lo es también del autoconocimiento, el cual pasa para Emilia por la poesía: al estar dotada de este espejo, al ser ella misma el suyo propio, no necesita el objeto físico correspondiente. De hecho, su espacio doméstico (su lugar geométri- co) es el piano, es decir, el instrumento que hace brotar los sonidos de sus mismas entrañas -y que éste esté desafinado, o, peor aún, que sus cuer- das aparentemente estén rotas es todavía más elocuente-, y su universo es el de la imaginación que cualquier gesto u objeto basta para desatar.

Así, este breve ejemplo permite apreciar la rique- za conceptual y de detalles de esa puesta en escena que algunos calificaron como intimista. ¿Pero es exacto el término? Si entendemos, en literatura, la definición de sentimientos íntimos, delicados, o, en pintura, la representación de una escena de vida familiar, entonces es obvio que no es definitorio el término. Porque, en ningún momento, el mundo externo deja de estar presente. Es más, está en la misma médula del drama que se desarrolla ante nosotros. El texto no aclara las razones por las cuales el naturalista alemán Burkhart tuvo que emigrar a Puerto Rico, en donde se convirtió en rico hacen- dado, como tampoco sus relaciones exactas con Estrasburgo que, de suponer que nació allí o que su familia fuera oriunda de la ciudad, era de todos modos francesa en aquel entonces, ya que Alsacia-Lorena fue anexada a la corona bajo Luis XIV en 1648 (y Estrasburgo en 1681). La obra, publicada en 1958, se desarrolla según el autor en "la época actual", vale decir en los años 50, el decenio en que Puerto Rico pierde aún más de su poca autonomía al volverse Estado Libre Asociado de Estados Unidos (1952).

Cualquiera que sea la verdadera cronología de la familia Burkhart, entendemos por qué René Marqués utiliza, además del símbolo de una familia con doble nacionalidad germano-espa-

ñola, el de una provincia europea sometida a una disputa constante entre dos imperios. Si, tras haber rehecho el padre su fortuna en Puerto Rico, los "bárbaros" no hubieran nuevamente destruido el universo de los Burkhart al apoderarse de la isla; en resumidas cuentas, si el mundo exterior -la Historia, pues- no les hubiese hecho tantas trastadas, probablemente las hermanas no hubieran caído en el marasmo actual. Porque, si es verdad que fueron ellas mismas sus propios verdugos, y que provocaron su propia desgracia por su envidia, por sus mutuos celos, por las trampas que se hicieron a sí mismas, no es menos cierto que su drama íntimo es inseparable de la tragedia externa.

Y así llegamos a ese más allá de la calle del Cristo. Por mucho que Emilia se obstine en cerrar ventanas y encender velas que Inés se empeña tras ella en reabrir y apagar, la vieja mansión está ubicada en una calle, en una ciudad expresamente mencionada, en un país, y esos hechos ineludibles pesan poco a poco sobre los goznes de las puertas, desunen sus batientes para dejar penetrar a raudales lo real. *Y desde entonces se entroncan inexorablemente un mundo de afuera agresor y un universo íntimo casi tan brutal bajo otras apariencias.* De esto ya habíamos tenido señales precursoras, pero es en ese gran momento de la escena de los acreedores (por su concepción y por el talento de las actrices) cuando salta a la vista. La modificación que Doris Gutiérrez hizo a la acotación original le confiere, en efecto, un alcance ausente del texto: en René Marqués, Inés abandona la sala y baja para lidiar físicamente con esos hombres que anuncian a las últimas descendientes de la familia Burkhart la pérdida de su casa y la expulsión definitiva de lo que fue su universo; en la puesta en escena, ese realismo desapareció (de la misma manera que están ausentes en la adaptación toda una serie de rasgos melodramáticos a veces demasiado subrayados), y el espectador acaba por perder pie. Sin que se haya oído el menor golpe en la puerta, sin que hayamos visto a nadie, de repente Emilia oye algo, ve gentes, se agita, se asusta, llama a Inés y le pide socorro; ésta entra sin mucho apuro, no nos da en absoluto la impresión de que vea lo mismo que su hermana, tampoco lo vemos nosotros, pero, al parecer, se deja convencer y a su vez empieza a pelear contra lo que sigue siendo para el público ni más ni menos que fantasmas. He allí la palabra: aun cuando sabemos que los acreedores existen porque las tres no han dejado de hablar de ellos, no tienen una forma corpórea definible, ni siquiera una cara para el espectador, y a éste, de nuevo, le asalta una duda: ¿contra quiénes pelean? Y, de no existir esos intrusos, ¿los peores acreedores de Inés, Emilia y Hortensia no serían, en última instancia, ellas mismas, es decir, su conciencia,

su remordimiento, su sentimiento de culpa? Cuando Inés le confiesa a Emilia que vencieron ellos, ¿por qué no suponer -y la puesta en escena y la interpretación de las actrices nos llevan a esa conclusión- que también se refiere a estos acreedores del fuero interno, a esos otros bárbaros, quienes -ya lo vimos- minaron desde antes "los cimientos" del mundo antaño sólido? Y otra vez entramos en el juego de las correspondencias y los ecos: mientras se espiaban mutuamente desde sus telas de araña, otro tanto hacían contra ellas depredadores mucho más temibles y venenosos. Desde esta perspectiva, ¿qué estremecedores y a la vez aterradores son esos gritos de rabia y miedo de Inés y Emilia, braceando el aire y el vacío (¿como si apartaran telas de araña?), respondiéndose en ecos, martillando el espacio con su ritmo entrecortado, jadeante, a la manera de una fuga, esos "¡Atrás!", "¡Atrás!" que restallan en el silencio final como un intercambio de disparos, como una guerra! Sí, los juegos de reflejo en esta puesta en escena no son sólo aquellos de los espejos... Sin duda alguna, un gran momento de teatro.

En la escena de los acreedores, la obra da un giro, no sólo porque se quiebra el ritmo hasta ese momento hierático con que evolucionó, sino también porque los personajes sufren ante nuestros ojos lo que pudiéramos llamar una conversión, o, mejor aun, una transfiguración: desde el mismo instante en que toman la re(solución) de enfrentarse, a su manera, a los bárbaros. Como si los golpes imaginarios o reales que acaban de propinarles las hubiesen despertado y hecho salir de su pasividad frente a la vida menguada que vivieron. Y, sobre todo, como si la agresión directa de los vándalos, el peligro exterior inminente las obligara a reunirse y, por fin, a actuar de consuno. Entonces, en eco (uno más) al llamado a la resistencia que les lanzó Hortensia -pero, ¿cuándo?, ¿cómo? y ¿desde dónde?, Inés y Emilia deciden ir hasta el final de sus fuerzas. E Inés, iluminada por el fuego, se vuelve hermosa. Y Emilia, ya capaz de enfrentarse a lo real, exhorta a su hermana a que actúe. Y Hortensia, ya complacida, puede por fin dormirse definitivamente. Y ¡qué imagen más hermosa y sobre todo más elocuente, mientras las llamas devoran poco a poco la mansión, la de las hermanas, cuidando, al parecer, del último sueño de Hortensia a los pies de quien antes depositaron, una sus poemas, otra, las joyas familiares que conservó celosamente en su honor, las dos como si le pidieran perdón, sentadas una al lado de la otra -por fin juntas-, y luego Inés inclinando lentamente la cabeza para descansar en el

hombro de Emilia -el primer gesto de ternura que vemos entre estas mujeres-, cada una reconciliada consigo misma y con la otra, ambas transfiguradas, apaciguadas! ¡Por fin purificadas!

Mucho habría que decir, finalmente, de varios momentos de la obra escrita que la puesta en escena deja hablar por sí solos, directamente relacionados con el contexto político e histórico en que se desenvuelve: el tránsito de Puerto Rico del colonialismo español al neocolonialismo yanqui, en 1898, y luego su camino a la casi anexión, en 1952. Pero, como nada en el campo de la creación es unívoco, las referencias involuntarias a la Cuba contemporánea saltan tanto a la vista que cualquier glosa de mi parte sería un insulto a la inteligencia del público y resultaría superflua. Cada cual encontrará y tomará lo que necesite. Un solo ejemplo: ese "cercar de hambre" de que habla Emilia... Pero hay muchos más: esa "fealdad en nosotras" que recalca con vigor Hortensia cuando Emilia prefiere creer que la única "fealdad" es la de afuera. O el llamado a la resistencia. O esa especie de

"Patria o Muerte" o ese acto "a lo Bayamo" de las hermanas Burkhart como solución definitiva. Sí, abundan los símbolos: esos bárbaros que asedian e invaden, esos turistas que husmean en la miseria material o moral, esos banqueros que eructan mientras digieren, esa transformación de la casa en hostería de lujo... Dejo a cada cual su enfoque personal. Por lo demás, muchos se asombran de la impresionante actualidad del texto y se interrogan. Pues, no, digámoslo de una vez por todas: ¡no hay ahí ninguna mistificación de intertextualidad postmoderna! Doris Gutiérrez no añadió una sola palabra a la escritura original, y se conformó, tras haber hecho un florilegio de los poemas que más le gustaban, con insertar algunos de Dulce María Loynaz, que las actrices utilizaron luego a su antojo, en los momentos y en las circunstancias en que le venían mejor a su personaje.

Sí, esas tres viejitas de la calle del Cristo, quienes nos parecían mudas, tienen mucho que contar-nos. Y ¡cuán habitados son sus silencios!

EL TIEMPO SOÑADO POR LA MASCARA

Omar Valiño

