

Zambullida en el *Orinoco* de Carballido

Matías Montes-Huidobro

En *Orinoco* de Emilio Carballido se confirman algunas características determinantes del dramaturgo mexicano que han sido observadas por la crítica.¹ Margaret Sayers Peden ha puesto de relieve la dificultad de clasificación que presenta el teatro de Carballido a medida que la obra de este escritor se ha ido haciendo más extensa y compleja. "The very early plays may be classified as either realistic or fantastic, but following the conscious experimentation de *La hebra de oro*—and although Carballido's style continues to be predominantly realistic—this method of classification becomes increasingly difficult. Many of the plays treating realistic subject matter are neither academic nor traditional in construction, and the term 'realistic' is inappropriate."² Esta condición fantástico-realista de su obra creadora, donde una línea divisoria es difícil de trazar, se cumple en *Orinoco*. La textura eminentemente realista del diálogo, que tiene además la peculiaridad de alejarse de la típica vivencia verbal mexicana del teatro de Carballido, para trasladarnos a cuencas fluviales venezolanas, se transforma de pronto en imágenes fantásticas, sin necesidad de mayor ornamentación que la sorpresa misma del texto. La superposición de ambos mundos surge de forma natural y de lo que parece ser la condición humana de sus personajes, particularmente aquéllos de raigambre más popular, en los cuales sueño y realidad no tienen que estar forzosamente separados.

Otros estudios críticos han destacado esta polaridad al enfrentarse al estudio de obras de diferente naturaleza. Con referencia a *Las cartas de Mozart*, Jacqueline Eyring Bixler ha indicado que "Carballido returns to a dramatic formula frequently found in his earlier works—the mixture of reality and fantasy,"³ mientras que Karen Peterson, al estudiar su existencialismo irónico, observa la variedad estilística dentro de la unidad temática: "*Medusa* is fantastic and heavily symbolic, and *Teseo*, the least complex of the three, is a one-act fantasy. *Las estatuas de marfil* is entirely realistic. . . ."⁴ Este movimiento pendular de su teatro, que va de una obra a la otra, puede manifestarse, como en el caso de *Orinoco*, dentro de una misma pieza dramática. Por consiguiente, no podemos desconocer este trasfondo esencial al realizar el co-

rrespondiente análisis. Nos interesa observar los procedimientos que utiliza en este caso en particular, así como sus múltiples niveles temáticos.

Una breve referencia a los lineamientos generales de la obra se hace imprescindible. La acción tiene lugar a bordo del "Stella Maris," en una fecha indefinida a partir de la década del sesenta. Se ve un pedazo de la proa del barco carguero, el cual hace su recorrido por el río Orinoco. Sólo aparecen dos personajes femeninos, Mina, gruesa, que tiene más de cuarenta años, y Fifi, delgada, que no debe pasar de los treinta. Las dos mujeres han tenido una vida sórdida y difícil, trabajando en teatros de variedades y cabarets de mala reputación. Han recorrido diferentes países latinoamericanos con la peor suerte y al descorrerse el telón se encuentran contratadas para trabajar en un campo petrolero a orillas del Orinoco. Poco después de iniciarse la obra, Mina y Fifi se dan cuenta de que están solas en la destartalada embarcación, pues toda la tripulación ha desaparecido durante la noche. Sólo queda, aparentemente herido tras una reyerta, un tercer personaje, un negro cargador, que nunca entra en escena.

Prácticamente ningún otro incidente tiene lugar. No hay mayor acción externa destinada a crear un clímax dramático, ya que todo el movimiento es interno, basado en la angustia latente en la vida misma de las protagonistas. Casi no existe un desarrollo lineal y ascendente del conflicto,⁵ ya que el diálogo va y viene sin dirigirse a una meta precisa, como si respondiera a la sicología y situación de los personajes. La obra termina casi de la misma manera que ha comenzado, y es en éste no pasar nada donde en realidad está ocurriendo todo. Hay como una sutil línea de acción interna que mantiene el sentido de estas vidas sin brújula y al final uno se da cuenta de que hay una mayor cohesión y significado de lo que aparenta la entretenida trayectoria.

Cuando Fifi le dice a Mina que el piloto ha desaparecido, la situación adquiere un cariz peculiar que invita al simbolismo y al absurdo. Afortunadamente Carballido soslaya el peligro de recargar la obra con elementos simbólicos, pero la existencia del río, la embarcación y las dos mujeres que son llevadas a la deriva por las aguas, invitan a una interpretación simbólica del texto, incluyendo la posibilidad de que el negro cargador haga de enigmático Caronte y que ellas, sin saberlo, estén pasando del Orinoco a la laguna Estigia. No falta en las protagonistas su sentido filosófico ante la peripecia que están viviendo:

MINA — Estás loca, estás loca, fantasías y mentiras, nada se puede, te digo que estás loca.

FIFI — ¿Y tú estás cuerda? ¿Y sabes tú, de verdad, cómo son las cosas?

MINA — (*En la proa*) No sé nada. Confusión y oscuridad. . . No sé nada. Vamos flotando a la deriva.

Esa conciencia de la relatividad del conocimiento, unida a la circunstancia, es lo que da a la obra la posibilidad de alegoría de la existencia humana. Fifi se pregunta si van a llegar a algún lado y Mina, al considerar que no van "a estar flotando eternamente," deja la puerta abierta para que así sea.

Pero, en todo caso, el discutible nivel alegórico no es el único importante. Interesan Mina y Fifi como seres humanos, y las salidas recurrentes de ambos

personajes se imponen sobre cualquier posible trascendencia del texto. En realidad se trata de otra dimensión del contrapunto realidad-fantasa, que se vuelve en lo temático una cuestión conceptual equivalente: lo superficial-lo profundo. Lo que hace Carballido es captar un trozo de vida y decirnos que en el mundo de las más sencillas criaturas existe una dimensión de sueño, y que en las situaciones más cotidianas hay un fondo incomprensible y misterioso que no necesita explicarse sino vivirse intensamente.

Para evitar caer demasiado en lo trascendente, surge siempre el humorismo. Por eso Fifi prefiere ocurrencias superficiales para darle una explicación imaginativa a una alegoría que no le interesa vivir como tal: "Igualito sucede en el triángulo de las Bermudas, nomás que allí no quedaríamos ni siquiera nosotras: dejan los marcianos la pura cascarita vacía del barco. ¡Chica, cuando llegemos nos van a hacer un gran reportaje! 'Dos artistas salvadas en el barco del misterio.'" Para acrecentar el efecto, Mina destruye la metáfora escénica de Fifi con un enfrentamiento con la realidad: "Dos putas abandonadas en un bote viejo con un negro borracho. Eso van a decir." Sin embargo, no hay realmente constancia de una cosa o de la otra. La perspectiva de Fifi es tan posible como la de Mina. Carballido, sin ser enfático, mantiene la incógnita secreta del Orinoco y esto es precisamente lo que acrecienta el interés de la obra al realizarse lecturas sucesivas.

A pesar de lo absurdo de la situación, las interpretaciones festinadas de Mina y Fifi no conducen al delirio irracional característico del teatro del absurdo. El humorismo del absurdo se basa en una distorsión intencional: es verbalmente anómalo. Por el contrario, no hay nada "anormal" en las salidas de Mina y Fifi. La situación es anómala, pero sus ocurrencias no se dejan arrastrar por la locura. En realidad, tanto la una como la otra, pero particularmente Fifi, tendrían salidas muy parecidas en una situación convencional. Son, sencillamente, ocurrentes. La razón está en que Carballido no está interesado en trabajar con el texto en sí mismo (rasgo típico del absurdo) sino con el personaje, que emitirá el texto de acuerdo con su temperamento. Es la condición humana lo que le interesa apresar. Mina, con la intención de tranquilizar a Fifi, explica la desaparición del piloto de la mejor manera, afirmando que "como todo este pedazo de río es muy recto," habían trabado el timón, "para que el barco vaya derecho, y ya, se van a descansar." La explicación es dudosamente convincente, pero aceptable. Cuando se convencen de que, efectivamente, no hay piloto y que la tripulación ha desaparecido, Fifi propone con igual ligereza: "¿Qué tanta vaina es manejar este bote viejo y podrido? Lo que hacía ese pendejo de piloto puedo hacerlo yo. Así, y así . . . Y ya. Más difícil ha de ser manejar un carro." Estas salidas mantienen el tono natural y gracioso dentro de una situación que en el fondo no lo es. Los motivos de la desaparición de la tripulación se desconocen y ambas mujeres parecen conformarse con cualquier explicación: "Como estaban borrachos, se bajaron a beber más y entonces los dejó el barco"; "O habrán sido piratas. En los ríos hay piratas"; "Claro, vino una tribu . . ."; "¡O se pusieron tristes de tanto beber, y saltaron al agua! ¡Les entró la onda suicida!" Ninguna de estas posibilidades resulta convincente y, en realidad, ni las protagonistas ni el dramaturgo intentan convencer a nadie, solucionar el misterio. La importancia reside en la situación, la vida misma, y la reacción de cada cual ante la situa-

ción inverosímil que les toque vivir. Es como una lección en filosofía del diario vivir en oposición a un denso teorizar.

Carballido desarrolla la obra utilizando una serie de representaciones que se superimponen a la acción general de la misma. Esto le sirve para crear el movimiento pendular que va de la realidad a la fantasía. El dramaturgo utiliza procedimientos de presentación directa que gracias a un constante uso de transiciones pasan a convertirse en un sistema de representaciones dramáticas o textuales, dependiendo de la importancia que le dé a la situación escénica o al lenguaje que entra en juego. Esto puede considerarse como un principio metafórico-escénico, creación medular de la imagen teatral.

La forma más obvia es la representación directa; es decir, los personajes, después de ser presentados dentro de un determinado contexto, deciden representar. Esto ocurre dos veces durante el primer acto y otras dos durante el segundo. En la primera ocasión Fifi dispone la acción a modo de ensayo y Mina canta un bolero sentimental. Al final del primer acto, cuando ya Fifi sabe que han sido contratadas para bailar desnudas, ensayan otro número donde la letra tiene a veces un doble sentido. En ambos casos no parece existir una dimensión profunda y los números caen dentro del más puro entretenimiento. A principios del segundo acto Mina dice un fragmento de "Mundo Nuevo Orinoco," de Juan Liscano, muy recargado de imágenes vegetales, que crea una especie de anacronismo con los propios personajes. El desajuste parece intencional y Mina nos sorprende con un conocimiento poético de imaginaria tan barroca, tan distante de su carácter: "Corren ríos de fango y de semillas, / ríos de insectos, ríos de luceros, / ríos de grasas, pétalos y zumos, / ríos como tumultos de bestias enceladas." El texto está distante de Mina en la misma medida que lo está de la tónica de la obra, pero la disonancia es eficaz, como si se tratara de una ocurrencia más, a modo de alguna salida típica de Fifi. Es, en este sentido, que está perfectamente ajustado al contexto general de *Orinoco*. Finalmente, Mina y Fifi "cantan, beben, bailan, en desorden y haciendo payasadas," y Carballido se decide por un sistema de representación paródica, que es el más ingenioso de los cuatro que venimos comentando.

Nuestras vidas son los ríos
nos está esperando el mar,
y si aquí nos divertimos,
ya será mejor allá.
¡Que cante el mar, negra,
que cante el mar!

En los ríos hay muchos peces,
cuántos más no habrá en el mar,
nuestras vidas son los ríos
que se mueven sin cesar.

Este río es un camino,
nos movemos sin andar,
acostada o levantada,
muy bien sé que he de llegar.
¡Que cante el mar!

En el río hay poca espuma,
sólo sabe murmurar;

¡ya se van a ver las olas
y esas sí saben cantar!
¡Que cante el mar, negra,
que cante el mar!

Este último número produce una especie de crescendo. La diversión parece volverse ligeramente más seria, pero las "coplas" están acondicionadas al carácter festivo de los personajes. La dimensión profunda de lo aparentemente superficial ilumina lúgubramente el recorrido de Mina y Fifí, que no logran verse a sí mismas salvo en el nivel externo. Presentadas en el "Stella Maris" existe la posibilidad de una representación alegórica. Es evidente que "las coplas a la muerte de su padre" pueden invertirse sin mayor dificultad a las de ellas mismas, que confirman subconscientemente lo que en la superficie se comenta de modo bien diferente: "Coño. Quisiera que me vieran flotando sin rumbo en el río Orinoco, en un barco vacío, bebiendo champaña, rodeada de caimanes y de caribes y sin saber donde carajos voy a ir a dar. . . ." No hay ninguna evidencia de que este nivel no sea el verdadero. Lo mismo puede ser una cosa (el divertimento) que la otra (la trascendencia): lo superficial-lo profundo, realidad-fantasa. Carballido no es categórico y el interrogatorio de Fifí es aplicable ante el análisis mismo que venimos haciendo: "¿Y tú estás cuerda? ¿Y sabes tú, de verdad, cómo son las cosas?" Lo cierto es que, en la vida o en la muerte, Mina y Fifí van divirtiéndose y cantando, tratando de sacarle el mejor partido a cada momento que les toca vivir o morir. Todo lo demás es transitorio. Dentro del concepto fatalista claramente expuesto en la tercera estrofa, lo importante es la musicalidad última del mar, a la que se ha de llegar también cantando y a la deriva, de acuerdo a como nos lleven las aguas del camino.

El hecho de que el negro cargador no aparece en escena y la interpretación ambivalente a que es sometido por Mina y Fifí acrecientan la posibilidad alegórica. Fifí se siente muy atraída por el negro ("Voy a curar a mi negro tan bello y a darle las gracias"), y afirma que a Mina también le gusta. Pero ésta insiste en la repulsión y la desconfianza. Fifí lo idealiza y recuerda cuando se tiró al agua para traerle un tronco donde había unas orquídeas, mientras que Mina recuerda una pelea salvaje en la cual el negro aparece como figura demoníaca: "Se subió al barco y todos le corrían, con un susto . . ." Esta contradicción forma parte de la ambivalencia misma que existe entre Mina y Fifí: la primera ve siempre la realidad en su arista negativa, mientras que Fifí, creadora, la representa y hace de ella una metáfora fantástica. Aunque el negro siempre puede ser, sencillamente, lo que es (un negro cargador con una herida), también puede ir más allá de la mera presentación para ser la representación del recorrido de las dos mujeres, cuyo sentido último está más allá de las coplas a la muerte. Para Mina es, en un principio, el miedo. Sin embargo, el espíritu positivo de Fifí se impone musicalmente. Sin descifrar el misterio, pero con alegría, Fifí se considera portavoz interna del conocimiento: "Yo sí sé. ¿Ves? Yo — sí — sé. ¡Llevamos rumbo! ¡Y falta lo más hermoso todavía!" Esta belleza final que Carballido (con muy buen sentido) no llega a explicar del todo, es algo hacia donde se va cantando, por el río, en la barca, con su barquero.

Estas cuatro secuencias se caracterizan por su carácter lírico y por su deliberado carácter de representación dramática. A esto hay que agregar dos secuencias de tipo inter-textual y carácter más narrativo.

Una de ellas es la del "Diario de navegación," que es igualmente enigmática y que tampoco resulta descifrada por los personajes. Tratando de comprender de dónde vienen y adónde van, Mina y Fifi buscan el "Diario de navegación" y se encuentran con un texto desconcertante. Al empezarlo a hojear, Fifi le pregunta a Mina cuándo se embarcaron. Esta responde que hace cuarenta años, lo que asocia el recorrido fluvial a la vida misma, ya que Mina tiene aproximadamente esa edad. Puede ser, naturalmente, una simple salida recurrente, pero la posibilidad queda abierta a un significado más profundo. El texto del diario bordea el absurdo: "La vida es un caballo tuerto de tres patas." "Día 13: hoy hace 13 años que salí de West Point. Y era día 13." "Maldita sea Rosalind. Maldita." "Hay plumajes que cruzan el pantano y no se manchan." "Un chivo rasurado. Un marrano piojoso sin cola. La vida." Todo esto aparece acompañado de dibujos obscenos y se descubre una obsesión sexual en el personaje. Mina y Fifi se desconciertan y no pueden sacar nada en claro; nosotros, por extensión, nos encontramos en dificultad parecida. Pero al decir Mina, "Yo nunca pensé que fueran así los diarios de navegación," y al agregar Fifi, "Yo no creo que este diario sea normal," se nos hace evidente que el "diario" no es "de navegación" en un sentido estricto, correspondiendo a un viaje de dimensión más amplia. De nuevo nos encontramos ante las posibilidades de nivel profundo; las sugerencias claves pero imprecisas que van formando la obra. Las consideraciones más amplias sobre la vida y los signos de la fatalidad encauzan el diario hacia los rumbos más enigmáticos y profundos de *Orinoco*.

La secuencia del diario aparece seguida de otra de carácter narrativo, mucho más extensa y todavía más significativa. Fifi hace referencia a una narración que le contaba su hermano y que se llamaba "Florido estaba el lino." Se trata pues de un cuento dentro de la secuencia teatral, el cual funciona como incógnita de una verdad más profunda. En la narración existe un proceso transformativo constante, que equivale a un devenir de vida y muerte. Doce flores se convierten en doce piezas de tela, en doce camisas, en doce pliegos de papel, en doce chispas de fuego: "y salieron así a la noche, en torbellino, doce chispas rojas que dejaron atrás el humo y empezaron a confundirse con las estrellas. . . ." La transformación va acompañada de un proceso destructivo que se repite: "Y unas tijeras, de repente, vinieron haciendo un ruido horrible: cric, crac, cric, crac, cruc, cruc, crac." Fifi es la encargada de hacerle el cuento a Mina, la cual, a su vez, repite lo mismo cada vez que escucha el sonido destructor de las mortíferas tijeras, insistiendo en que "así es la vida. Así es la vida exactamente." De esta manera la vida queda intrínsecamente asociada a la muerte: se trata de ciclos donde se produce un constante devenir y en los cuales a la destrucción sigue un nuevo e infinito renacimiento. Es evidente que los textos de "Nuestras vidas son los ríos," el "Diario de navegación" y "Florido estaba el lino," están ahí como algo más que simple entretenimiento dramático. Particularmente este último fluye "acuáticamente" en un proceso de cambio representativo de las aguas. "Florido estaba el lino" se vuelve así no sólo representación de la trayectoria existencial de Mina y Fifi.

Se trata, además, de la representación textual, narrativa, del propio río donde se desarrolla la acción, vida y muerte misma. Además, la oración final del cuento es la misma que la de la obra: "No se ha acabado nada! ¡Falta lo más hermoso todavía!"—misterio estético y vital que, con muy buen juicio, tampoco nos aclara Emilio Carballido.

Por consiguiente, hay una constante transición del nivel simplemente ameno del texto dramático y sus componentes hacia uno enigmático e impreciso. Estas técnicas de transición que vemos en las representaciones y los elementos inter-textuales, se ponen en práctica más ampliamente en el desarrollo dramático de Mina y Fifi. Tanto la una como la otra entran en escena de una forma ordinaria, mal vestidas, como si reflejaran la realidad más vulgar del "Stella Maris." "A contraluz, vemos aparecer a Mina, en una bata que fue de buen ver, con el pelo lleno de tubos, muy adormilada." "Viene Fifi del camarote, envuelta en una colcha, medio dormida." La observación del amanecer va produciendo en ellas un cambio, primero en Mina y después en Fifi, que expresa directamente la correlación: "Rojo, naranja y amarillo, como ramos de trinitarias. . . . Y un filito dorado en todo, en todo. . . . ¡Esto es un amanecer y lo demás son pendejadas! ¡Viva el amanecer! ¡Viva el Orinoco! Mina y Fifi, las fantásticas estrellas de variedad, flotan sobre las aguas rumbo al triunfo máximo de sus carreras." El colorido produce una transición anímica y el paisaje acaba por internalizarse, formando parte del estado psicológico de las dos mujeres, como si se vistieran de forma tricolor, con "filito dorado en todo." Al engalanarse para la representación, cubren el deterioro de su inicial condición.

Para Fifi la necesidad de convertirse en una metáfora escénica es un imperativo mucho más fuerte que para Mina, ya mayor y más fuertemente sometida a las inclemencias de la realidad. Si Mina ve lo negativo de una circunstancia ("Champaña, en tazas viejas de aluminio, abolladas"), Fifi la recrea a su modo ("Igualito que nuestras almas. Pero champaña es champaña"). Le irrita que en el "Diario de navegación" se indique que traen "dos putas a bordo," porque ella se ve a sí misma como actriz, representando. Es ella la que impone la idea del ensayo, que es una representación de tipo directo. Pero en cualquier momento Fifi está dispuesta a llevar a efecto la transición de un modo expresivo a otro. Quisiera la transformación del lenguaje ordinario a otro más imaginativo. Al referirse al pleito que tuvo lugar la noche anterior, Mina acepta los términos del lenguaje, pero Fifi los rechaza:

MINA—Rompieron trastos. Luego se gritaban cosas horribles, espantosas. . . .

FIFI—¿Cómo cuáles?

MINA—Cosas de ésas de "hijo de puta" y "marico de mierda" y. . . .

FIFI—¿Qué tiene de horrible? En cada pleito, las gentes se gritan lo mismo. Qué aburrición. Deberían inventar groserías nuevas, de veras espantosas. "Hijo de puta muerta y enterrada que naciste en la fosa cuando ya estaba podrida." Cosas así.

MINA—Muy largo, no da tiempo cuando hay golpes.

Mina opone el nivel más directamente dramático de una situación en vivo a la recreación literaria que hace Fifi por medio del lenguaje. Fifi tiene una condi-

ción artística innata, que busca siempre la representación monótona que es la vida. Inclusive en las situaciones más pedestres la estética clama por una transición del lenguaje. Sin perder contacto con los dos ámbitos, Carballido y sus personajes van y vienen de la realidad a la fantasía, como si se tratara de un devenir constante similar al de las aguas. Por eso, para Fifi, el negro cargador no es, como dice Mina, "un negro horroroso y malo con ojos de fiera"; sino "un negro de chocolate con ojos de uva. ¡Nunca vi nada igual! Los ojos verde pálido, transparentes. . . ." Es muy posible que Mina "vea" la dimensión profunda del negro, como barquero mortal, mientras que Fifi se sienta atraída por la misma condición, pero recreándolo estéticamente. Fifi se ve bajando por la pasarela, "como emperatriz," y propone colores: "tú de rojo y yo de verde." Mina se ve en la realidad y se burla: "como semáforo: yo en alto y tú en siga." Para Fifi hasta las picadas de los mosquitos deben someterse a ese vaivén creador, a ese fantasear que salta de la realidad y que es una característica intrínseca del quehacer dramático de Emilio Carballido. Acribillada por los mosquitos, explica los motivos recreando un texto que hace de ella una hipóbole, mezclándolo con su propia ficción: "Nomás subimos a esta cáscara corrompida y se pasaron la voz: 'vengan, chicos, vengan, bzz, bzz, sangre maravillosa, ya llegó Fificita, la delicia de los vampiros.' ¡Y cuanto hijo de puta mosco hay en el Orinoco, se lanzó sobre mí! Por eso me ha de haber dicho aquel crítico de Managua: 'exquisita vedette, deliciosa intérprete.'" Esta constante transicional, transformativa, que vuelve a los personajes algo diferente de lo que son el instante anterior, no se pierde de una escena a la otra y nos sorprende con los más variados detalles. La naturaleza se vuelve para Mina, como para Carballido, en teatro. Esto explica que la misma se presente representando, como si estuviera consciente de su teatralidad. Fifi, con buenas razones, destaca su función escénica.

FIFI — Ensayo. Mira: ya está listo mi seguidor.

MINA — ¿Dónde?

FIFI — El sol.

Como si estuviera en escena, el sol queda transformado para convertirse en luminotecnica. Y es que, en realidad, está en escena.

Desde el principio de la obra hasta el final, el lenguaje forma parte integral del movimiento de la realidad a la fantasía. Esto se pone de relieve en el aspecto nominal, que ayuda al vuelo imaginativo. Es probable que Fifi y Mina sean apodos detrás de los cuales se escondan nombres más corrientes. Como veremos en el caso del "Stella Maris," la cuestión nominal es parte esencial de la trayectoria de *Orinoco*, y muy particularmente en el caso de Fifi.

FIFI — Me voy a cambiar el nombre cuando volvamos. Anda, vístete.

MINA — (*Entrando al camarote*) ¿Sí? ¿Cómo vas a llamarte?

FIFI — ¡Fifi del Orinoco! Eso de Fifi de Pigalle ya se oye medio pasado. Ahora está de moda el tercer mundo. Y tú, te habías de poner. . . . Déjame pensar.

MINA — (*Dentro*) Me encanta mi nombre. Es exótico, tiene clase.

FIFI — Te voy a hallar otro mejor, verás. Fifi del Orinoco. . . . Es un nombre de exportación.

MINA — (*Fuera*) Suena como orinar . . .

FIFÍ — ¡Coño! Contigo ni se puede hablar de arte. ¡Qué vulgar eres! (*Para sí*) Fifi del . . . (*Lo dice quedito, varias veces*) O si no . . . ¡Fifi Pirañal No. Fifi. . . Tal vez sí esté bien Fifi de Pigalle. Es verdad, aquí no está de moda el tercer mundo.

MINA — Es que aquí es el tercer mundo.

(*Lo dice muy teatral en el marco de la puerta: se ha vestido, enjoyado y emplumado.*)

MINA — Mina Stravinsky, la cálida voz de los hielos.

La fantasía exige la transformación del nombre con el cual se presentan los personajes. El cambio forma parte de una identidad ilusoria que se busca y que intenta suplir las deficiencias del original y su realidad primaria. Fifi de Pigalle, Fifi del Orinoco, Fifi Piraña son representaciones de una identidad oculta, y lo mismo hace Mina Stravinsky cuando aparece con conciencia teatral del papel superimpuesto. El contrapunto entre “aquí no está de moda el tercer mundo” y “es que aquí es el tercer mundo” pone en evidencia la relatividad de los textos. Fifi del Orinoco es un exotismo en Pigalle pero un lugar común en el Orinoco, y viceversa. La realidad y la fantasía corresponden a una nomenclatura ajustada a una circunstancia y a un estado mental. Dentro de su habitat natural, lo exótico puede volverse mero accidente cotidiano. Hasta muy cerca del final sigue Fifi obsesionada por un nombre que sea una representación ideal, fantástica. “Yo voy a ser . . . Gigí . . . Chanel. ¿Eh? Ese nombre tiene clase, Gigí Chanel. Y tú . . . Puedes llamarte . . . Lina . . . Kiev. ¡Lina Kiev!” Esta obsesión la extiende hasta el negro cargador, que empieza llamándose Salomé y que Fifi transforma con cierto juego inter-textual: “¡Salomé! No le gustó llamarse Salomón, pero Narciso le gustó mucho. Narciso. . . ¿Qué apellido le pondremos? Macondo, tal vez. Eso es bonito, Narciso Macondo.” Dejar de ser el nombre común y corriente, el nombre “real” con el cual nos presentamos de forma ordinaria, para convertirnos en nombre soñado, forma parte del proceso de transformaciones enigmáticas que constituye un interés capital en *Orinoco*.

No era necesario, sin embargo, hacer el recorrido de toda la obra para observar las técnicas de presentación, transición y transformación presentes en *Orinoco*. Muy cerca del final, Mina observa: “Ya empezamos a regresar,” y esto es precisamente lo que nos proponemos hacer en este momento. De todas maneras la obra tiene un movimiento regresivo, hacia el origen, y es en el comienzo de la misma, casi antes de que se desarrolle completamente el texto, donde podemos encontrar la síntesis temática y técnica de la obra. Los elementos auditivos y visuales, con una movilidad que es eminentemente teatral, se anticipan al texto y ofrecen una apretada síntesis de todo lo expuesto.

En cuanto a lo auditivo, al descorrerse el telón “se oyen las máquinas del barco, que van a permanecer casi toda la obra. Gritería de pájaros, de muchas voces. Chillidos de monos. Después de un momento y con todo ese ruido, integrándolo, un par de instrumentos tocan algo descriptivo, tropical: una obertura.” El autor está haciendo una composición auditiva del amanecer, que acompaña a las imágenes visuales y que precede a la acción. Podemos decir que este texto sonoro se inicia como simple procedimiento de presentación

(máquinas, pájaros, monos), que responde a la realidad del "Stella Maris" en el Orinoco. Esta realidad elemental deja de serlo mediante una efectiva transición, al entrar después el componente musical, cuyo carácter intencionalmente estético rompe con la realidad primaria de los otros participantes auditivos. La música funciona como procedimiento de representación y en unos breves instantes la escena ha experimentado una transformación metafórica. Obsérvese que esto es muy parecido a lo que ocurre a cada instante con las dos mujeres y muy particularmente con Fifi, que se encuentra siempre en estado transformativo.

Carente la obra de pirotecnia innecesaria, Carballido utiliza los efectos sonoros con gran concisión y precisión. Sin embargo, con lo expuesto en el párrafo anterior traza una síntesis de la mecánica creadora de la obra. Además, la primera referencia auditiva corresponde al sonido de la máquina. Este sonido se supone que sea el que predomine, ya que va a permanecer sobre todos los otros. La introducción es más descriptiva que dramática y su riqueza reside en la composición. Al quedar el "solo" de la máquina, ésta adquiere un énfasis que pasará de lo meramente descriptivo a lo situacional, hasta el punto de coincidir con el "clímax" dramático de *Orinoco*. Al hacer Fifi el cuento "Florido estaba el lino," cuya importancia temática ya hemos observado, la joven "pone música: principia un número de recitado con canto y pantomima." La narración se destaca y la música de fondo ha de imponerse a su vez al sonido de la máquina, hasta el punto de que al terminar esta narración clave la máquina ha dejado de sonar. Por consiguiente, una cosa coincide con la otra, como si el "corte" del sonido se verificara por medio del "cric, crac, cric, cruc" de las tijeras del cuento. Ensimismadas, ni Mina ni Fifi se percatan de inmediato del "silencio," pero esta transición auditiva tiene grandes implicaciones temáticas, ya que los personajes son dejados, finalmente, completamente a la deriva. Incapaces de tener el menor control sobre su destino, la máquina que "calla" determina que el barco gire y se mueva en dirección contraria a como se había ido moviendo en el resto de la obra. Mina "traduce" al lenguaje hablado lo que viene ocurriendo: "Estamos de perfil, mira la orilla. Nos lleva la corriente." "Estamos dando toda la vuelta. A ver dónde nos bota el agua." El cambio de sentido que tiene lugar dentro de la situación dramática es sencilla y eficazmente expresado mediante la composición auditiva de la obra, y los personajes vuelven hacia donde había comenzado todo: desembocadura del Orinoco, marcha a la inversa hacia la génesis de la vida misma, regreso a la cuenca definitiva.

Otro tanto puede decirse del componente visual, igualmente importante. La obra descansa, sencillamente, sobre dos participantes escenográficos fundamentales: la embarcación y el paisaje — más exactamente, la hora del día. Al ir la obra del amanecer al anochecer, hay una evidente circularidad o ciclo que parece cumplirse. Este efecto temporal es paralelo al espacial de la embarcación que va desde sus orígenes a un punto y que después marcha hacia sus orígenes. En ambos efectos hay una evidente connotación de recorrido vital.

Debemos contrastar además la acotación inicial del autor. A través de ella nos podemos dar cuenta de la oposición inicial entre ambos participantes

escenográficos. Después habrá que seguir el proceso transformativo de ambos.

El "Stella Maris" es un barco fluvial deteriorado. Carguero. Vemos un pedazo de proa. Hay dos puertas, de sendos camarotitos, pues el barco recibe unos cuantos pasajeros. Hay un pedazo de cubierta y una escalera que sube a la cabina del piloto y cuarto de mandos. Podemos ver las ventanas de ésta, o no. Hay una o dos bancas.

Empezamos en un amanecer inverosímil del trópico: nubes, rayos de colores en el cielo, resplandores y fognazos de toda gama. Luego, luz fuerte. El barco, en silueta, se irá dejando ver poco a poco, a contraluz. Al empezar habrá una luz, baja, en la cabina del piloto.

El contraste entre el primer párrafo y el segundo es obvio. Es evidente que Carballido no quiere hacer ninguna composición estética del "Stella Maris." Huye de toda adjetivación hiperbólica y simplemente nos lo presenta como una realidad en la cual tiene lugar la acción. Aunque la "entrada" en escena del "Stella Maris" tiene algunos elementos inquietantes, tan pronto como aparezca a pleno sol, los rasgos del primer párrafo se presentarán en toda su realista desnudez, despejada la proa de toda simbología. Por el contrario, tan pronto hace referencia al amanecer, Carballido introduce el adjetivo "inverosímil" y pasa a una composición pictórica. En este caso no está presentando sino representando el fenómeno temporal y la luminotecnia se ha de encargar de la recreación del texto.

Una lectura cuidadosa de *Orinoco* nos obliga a observar detenidamente la aparición del "Stella Maris." En contraste con su deterioro, que hubiera sido plenamente observable de ser de día, lo que destaca Carballido es su silueta en negro. La "entrada" del "Stella Maris" es, por lo tanto, lúgubre y, también, teatral. Esto confirma las posibles implicaciones apuntadas en nuestro análisis. Es peculiar, además, que exista una luz baja en la cabina del piloto, cuando sabremos después que nadie está al timón. Aunque este detalle podría indicar todo lo contrario: que alguien, efectivamente, está al timón.

A las acotaciones del autor se van a unir las observaciones de los personajes, que acrecientan la dimensión pictórica del principio de la obra. Ni el primero ni los segundos se limitan a presentarnos una realidad objetiva. El texto de Mina confirma de inmediato la inverosimilitud. "Son nubarrones . . . De todos colores. Allá enfrente hay unos negros, feos, grandotes. . . Han de ser zamuros, comiéndose algún pobre animal muerto. . . ¡Mentiras, ya les dio el sol! ¡Y son garzas divinas! Ay, qué arboledas. ¡El cielo es un escándalo!" "No sabes qué colores: rojo de sangre, rojo de incendio, y unos fillos horribles color ceniza." Todo esto podría parecer simbólico, premonitorio; es difícil afirmarlo o negarlo. La intención del autor pudo haber sido una cosa o la otra; el resultado, más allá de las intenciones, deja la puerta abierta a las posibilidades interpretativas. Se trata, en primer lugar, de pura ebullición cromática, fiesta de color, del cielo que se expresa con "escándalo." Por medio de este procedimiento descriptivo de representación nos encontramos frente a un amanecer en el Orinoco.

Pero, ¿se trata en realidad de un simple, aunque "inverosímil," amanecer tropical? ¿Por qué "inverosímil?" Hay algo sobrecogedor en el "cuadro;" los

zamuros, y esos “filos horribles color ceniza,” acrecientan la inquietud. Cuando Mina, casi al final de la obra, diga mientras contempla una taza de café que ha tirado al agua, “Me maté. Me tiré al río. Allá voy flotando rumbo a los caimanes,” los detalles sombríos del amanecer cobrarán mayor sentido. La incongruencia del comentario nos permite ir uniendo cabos sueltos, tratando de hallar otro significado.

Todo adquiere visos de normalidad a medida que la obra se desarrolla. En el caso de la panorámica visual que es el día en que transcurre la obra, la metáfora del amanecer se va a transformar en simple presentación de la realidad a medida que el día avanza y el sol nos enfrenta a algo más que a la silueta enlutada del “Stella Maris.” La claridad solar parece tranquilizarnos. Visualmente se trata de una anti-metáfora, y al iniciarse el segundo acto Carballido se limita a indicar que “la luz ha cambiado: es ya la tarde.” Aparentemente, se trata de la fenomenología de la existencia cotidiana, con el escueto carácter del cambio de la hora. Sin embargo, ya hacia el final, el tiempo recupera su teatralidad y sus posibilidades. “Está empezando a anochecer, con espectacularidad.” El final del segundo acto contrasta visualmente con el principio. Mientras la tarde se presenta, el anochecer representa, de modo similar a como lo hacen Mina y Fifi en escena. La evolución, además, pasa del texto a la situación. Es decir, no se trata simplemente del lenguaje del color. Lo que ha ocurrido es una evolución situacional que se refleja en escena mediante la composición visual de la obra. Como si fuera un personaje, el tiempo vive una transición visual a la que se integra, además, el destino en vivo del “Stella Maris,” que perdiendo los tonos sombríos del principio, “queda dibujado con focos de colores.” Tiempo y embarcación se integran tanto con la acción, que se hace funcional la mecánica teatral de acuerdo con la aproximación de Kenneth Burke: “Using ‘scene’ in the sense of setting, or background, and ‘act’ in the sense of action, one could say that ‘the scene contains the act.’”⁶ Desde un punto de vista individual, los lazos entre la escenografía y los personajes se han acrecentado a medida que ha ido progresando la acción. No es peregrino decir que el sórdido deterioro de la embarcación, sometida a las inclemencias del ir y venir por las corrientes de la vida, refleja el deterioro y las vicisitudes de las protagonistas, víctimas igualmente de un devenir vital: “all we need note here is the principle whereby the scene is a fit ‘container’ for the act, expressing in fixed properties the same quality that the action expresses in terms of development.”⁷ Fifi está consciente de la estrecha correlación y el siguiente texto responde a la transición visual:

FIFI — Este barco . . . Vamos a disfrazarlo, a pintarlo de rojo y a bautizarlo de nuevo. ¿Cómo se llama?

MINA — Stella Maris.

FIFI — Estrella de los Mares. Así le dicen a la Virgen. Pues ahora puede ser . . . Estrella de los Ríos. ¡Estrella del Orinoco! Lo pintamos y nos vamos por todos los puertecitos dando show. ¡Sería un negocio tremendo! Gigí, Lina y Narciso. ¡Ponte tus plumas! ¡Ponte esta capa! (*Riega champaña*) Ahora, bautizo a la Estrella del Orinoco.

La transformación nominal de los personajes se extiende a la embarcación y los focos de colores establecen un paralelismo con la capa y las plumas que lle-

vará Mina. La embarcación ha evolucionado y su engalanada "salida" contrasta con el carácter de su primera aparición.

Sin embargo, el enigma del "Stella Maris" sigue gravitando sobre nosotros, como el del negro cargador y barquero, como el del amanecer "inverosímil." Existe una evidente correlación caracterológica entre las dos mujeres y el "Stella Maris," y si hacemos de la relación una trilogía, el barco es la síntesis en la cual terminan por integrarse los dos personajes. Se vuelve "buque fantasma" (triángulo de las Bermudas) donde van a desaparecer Mina y Fifi, convertidas en "Stella Maris." Esto no quiere decir que Fifi haya concluído. Su artículo de fe ("¡Y falta lo más hermoso todavía!") la inmortaliza en los focos en colores del "Stella Maris," que adoptando una nueva personalidad navega eternamente, barca de la vida y la muerte por las cuencas del Orinoco.

University of Hawaii

Notas

1. *Orinoco* es una obra todavía inédita de Emilio Carballido. Todas las notas corresponden al manuscrito suministrado por el autor.

2. Margaret Sayers Peden, *Emilio Carballido* (Boston: Twayne, 1980), p. 90.

3. Jacqueline Eyring Bixler, "Freedom and Fantasy: A Structural Approach to the Fantastic in Carballido's *Las cartas de Mozart*," *Latin American Theatre Review*, 14/1 (Fall 1980), 15.

4. Karen Peterson, "Existential Irony in Three Carballido Plays," *Latin American Theatre Review*, 10/2 (Spring 1977), 29.

5. Al discutir *La hebra de oro*, Eugene R. Skinner observa que "instead of a linear development of a conflict, the play consists of a series of recognition scenes that provide an opportunity to reveal and evaluate human behavior." Eugene R. Skinner, "The Theater of Emilio Carballido," en *Dramatists in Revolt*, edición de Leon F. Lyday y George W. Woodyard (Austin and London: University of Texas Press, 1976), p. 26.

6. Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969), p. 3.

7. Burke, p. 3.