

Primera Historia Fragmentada

por Eberto García Abreu

Justo a la mitad del camino en el Teatro Cubano de los noventa, comienza a presentarse en todas sus dimensiones la amplia gama de propuestas dramáticas y escénicas que confirman la imagen plurívoca de un universo creativo que, aún hoy, a pesar de sus señales irrefutables, continúa siendo inexplorado: desconocido.

Paralelamente a los espectáculos presentados por los creadores, a la lectura discreta de algunos textos, al análisis de diferentes trabajos teóricos y críticos publicados o debatidos en coloquios y encuentros, en los últimos años ha surgido entre nosotros un grupo apreciable de noveles dramaturgos decididos a conquistar su espacio teatral propio, impulsados por referentes y estímulos que no se revelan con facilidad en nuestro acontecer escénico. Jorge Luis Torres, nacido en La Habana en 1964, es uno de esos hombres de teatro que desde hace más de diez años avanza entre cuartillas, máscaras e imágenes por nuestros escenarios, procurando el reconocimiento a su obra, es decir, a su presencia, en medio de las numerosas voces, los ecos y las huellas de otros hombres que han pasado y pasan hoy día por los entrecruzados senderos del Teatro en Cuba.

A fuerza de repetirlo tanto, nos hemos acostumbrado a presentar la práctica teatral de nuestro país como un panorama *diverso* y sumamente *abarcador*. Obviamente, se trata de una aseveración indiscutible. Sólo que las razones no siempre son precisas ni mucho menos equivalentes en cada circunstancia histórica y para cada área específica de la creación teatral. Al valorar la labor de un amplio número de jóvenes creadores escénicos que han emergido en los años recientes, podemos encontrar constantes que los relacionan y, de alguna manera, explican sus vínculos con los modelos tradicionales de la escena y la dramaturgia nacionales. Tales modelos operan generalmente como resortes dinámicos y orientadores de sus búsquedas personales entre la complicada madeja de la tradición que descubren paso a paso como herencia y a la que proponen nuevos horizontes. Una búsqueda totalmente individual, auténtica, desgarradora, solitaria y, tal vez, al final, reconfortante.

Cuando en 1985, Salvador Lemis entregaba *Mascarada Casal*¹ como Trabajo de Diploma del Seminario de Dramaturgia, impartido por la profesora Raquel Carrión en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, cobraba fuerza un proceso de creación que, con diversos antecedentes, dejaría huella insoslayable en el teatro desde ese período hasta hoy. Abelardo Estorino, dramaturgo y director de reconocida obra, no sólo fungió como tutor del trabajo, sino como referente inevitable de la estrategia creativa seguida por Lemis. De este modo, Lemis y Estorino en su encuentro revelaban a través del magisterio directo y de la mutación de experiencias humanas y artísticas, una manera muy pe-

culiar de dilatar los espacios consagrados de la *tradición* sobre los espacios inéditos y emergentes.

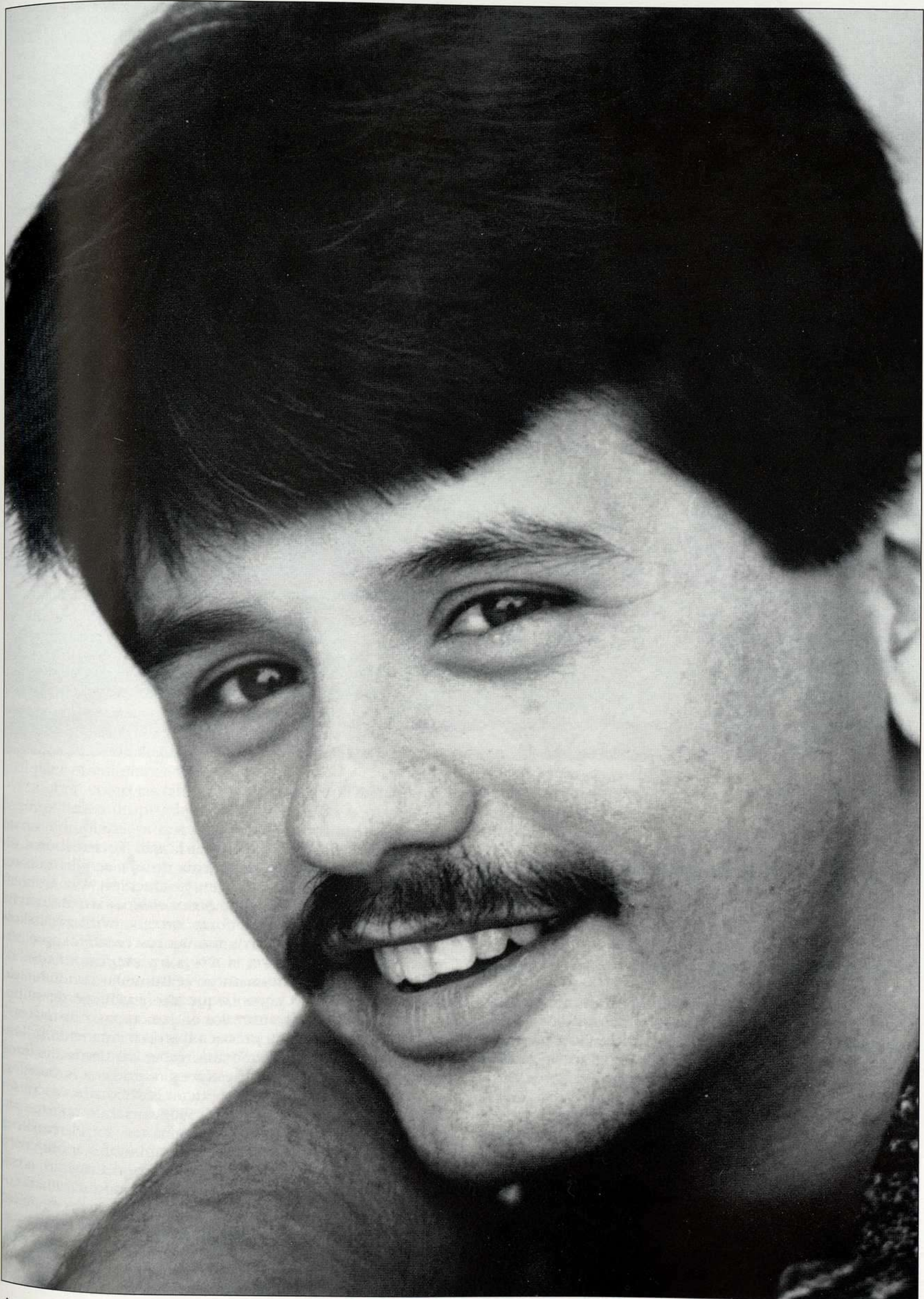
Carlos Celdrán con *Catálogo de señales*, *El rey de los animales*, *Eréndira* y *Safo*; Ricardo Muñoz con *La gran temporada*, *Asudianzam...*; Joel Cano con *Time Ball*, *La fábula de un país de cera* y *La fábula del insomnio*; Silvia Ramos con *Tula 1854*; Carmen Duarte con *45 de agosto*, *Stradibarius*, *El tarot*; junto a Víctor Varela con *La cuarta pared*, *Opera ciega* y *Segismundo ex marqués*; el trabajo dramático y escénico de Carlos Díaz con la Trilogía de Teatro Norteamericano, *Las criadas*, de Genet, *El público*, de Lorca y la obra coreográfica de Marianela Boán en *Danza Abierta*, constituyen, entre otras, el contexto en que se desarrolla la obra del autor que hoy presento.

Al igual que los dramaturgos y directores citados, Jorge Luis Torres, es egresado del Seminario de Dramaturgia del ISA. El también toma los patrones tradicionales más notables del teatro cubano como indicativos de su orientación personal. Bebe de esas fuentes su herencia natural, pero, eso sí, descubriendo por sí mismo las resonancias que le resultan verdaderamente cercanas. Quizás por eso sus obras suelen tener el aliento metafórico y halagador del teatro de Carlos Felipe, uno de nuestros grandes. Pero sucede que Jorge, además, como sus contemporáneos, busca el teatro en otros modelos y referentes que no se desvelan en los escenarios a los que pueden acudir sistemáticamente.

Si pretendiésemos descubrir los rasgos característicos del acontecer escénico cubano de los 80 y los 90 a partir de la lectura de los textos producidos por éstos y otros jóvenes autores que ahora no menciono, sin dudas caeríamos en una zona de recurrentes espejismos. Aparentemente ellos “desconocen” la escena que les es más inmediata.

De manera *natural*, la escena responde con similar “desconocimiento”. No se trata de una banal ignorancia o de una enfermiza oposición generacional. En realidad las contradicciones creativas afloran a partir del contacto entre sensibilidades, motivaciones y estrategias expresivas diferentes, condicionadas por contingencias históricas distintas. No podemos olvidar que este fenómeno es parte de un espejismo mayor. Los jóvenes autores convierten en objetivo artístico y material teatral elementos poco frecuentes en la escena cubana actual. Esta perspectiva no sólo es válida al valorar el aspecto temático, donde las coincidencias suelen ser frecuentes, sino en lo referido a la estructuración y la producción de sentido de los textos, los espectáculos: es decir, al modo con que pretenden proyectar su teatro.

Sobre las bases de la dramaturgia y el teatro tradicionales cubanos, algunos de los *nuevos*, comienzan a incorporar influencias, depurar expresiones conmovedoras y, sobre todo, a explorar y reconocer otros confines para su práctica creadora, asumida esencialmente como parte de un largo camino de aprendizaje, búsqueda, in-



Jorge Luis Torres, autor de "Como el ala del cuervo".



"Clitemnestra", de Marguerite Yourcenar. Dirección: Jorge Luis Torres. Grupo Trotamundo. Cuba.

dagación y reafirmación. Difícil sería, por tanto, delimitar las raíces de esta nueva generación teatral de la cual Jorge Luis Torres forma parte. Como difícil es, por su inmediatez y dinámica de crecimiento, pretender capturar la imagen definida del rostro de este creador, autor, director, asesor teatral, profesor y, en fin, hombre de teatro, que se halla hoy por hoy haciendo y transformando su última obra.

Mientras varios de sus discípulos traen a las cuartillas teatrales las sugestivas semblanzas de nuestros poetas del siglo XIX, Jorge Luis, tutoreado por otro egresado del Seminario de Dramaturgia, Carlos Celdrán, acude a las imágenes de un pintor cubano contemporáneo: Angel Acosta León. *El ángel del carrusel* (1990) toma como motivo inspirador para su estructura diez obras pictóricas que soportan igual número de episodios dramáticos. La interdependencia de los episodios funciona como la base cohesionadora de la fábula y abre, en la creación de Jorge Luis, la voluntad de trabajar el universo visual y el peso de la imagen plástica no sólo como un componente "estético" o "expresivo" de sus obras, sino como referente, contexto y estímulo estructurador del plano compositivo de sus argumentos.

Nunca fue 1900, pieza en la que Torres aborda diversas contingencias de la vida de una familia cubana contemporánea, continúa su producción. Un monólogo, varias obras cortas y *Ensamble*, texto de mayor complejidad basado en *Coriolano*, de William Shakespeare, constituyen otros momentos creativos que sirven de antecedentes a la *Obertura de Josafat* (1994), obra en la que el dramaturgo resume su condición de director escénico y por la que alcanza, luego de su publicación², diversos premios en concursos y festivales.

En medio de una práctica teatral marcada en lo fundamental por el enfoque autorreflexivo desde distintos puntos focales, sobre cuestiones referidas a la transformación de los principios éticos individuales a consecuencia de los cambios en la vida social de nuestro país, la repercusión de tales mutaciones en el reanálisis de nuestros patrones históricos, culturales, políticos y sociales en su sentido más abarcador, y el registro a través de nuestra existencia cotidiana -tanto individual como colectiva- de los cambios en las relaciones sociales, evidentes a partir de las nuevas condiciones en las que los cubanos vivimos en los últimos años; en medio de este teatro insistentemente contextual a pesar de sus innumerables estilos y lenguajes, provocador de agudas

polémicas y activador de tensiones que superan, incluso ahora, los terrenos convencionales de la producción artística, sus instituciones promotoras y los nexos de éstas con la praxis social en su conjunto, *La obertura de Josafat*, parecía ser una nota discordante y atípica.

“A partir de una idea contenida en el cuanto *La huída del pintor Li*, del libro de Herminio Almendros, *Oros viejos*”, Jorge Luis Torres crea una fábula en la que “la acción transcurre en una región imaginaria en tiempos muy antiguos”. Josafat, joven campesino, famoso en su comarca por sus excepcionales dotes como pintor, vive humildemente junto a su madre en una pequeña cabaña. Sus ansias de triunfo y reconocimiento se ven coronadas cuando Wenseslao, Rey de la comarca, solicita sus servicios como pintor de la corte para decorar con sus inefables paisajes las crudas y grises paredes del castillo. Josafat abandona a su madre y se convierte en esclavo del Rey. Con ello reedita la experiencia análoga de su padre. Desde el encierro valora el verdadero peso de la libertad perdida a cambio del reconocimiento de sus paisajes, ordenados ahora por los caprichos del monarca. Ante tanta represión y desaliento, el joven pintor muere. Sus pisadas húmedas se reflejan en la hierba fresca de su último paisaje, el mismo que le sirvió de puerta al universo infinito en el que le aguardaba el fantasma de su madre ya muerta.

Cuando leí por primera vez ese texto, reconocí de inmediato algunas claves esenciales que el mismo trataba de colocar de un modo casi tangencial dentro del debate sobre la ética y la reafirmación de la identidad nacional que ocupaba cierta zona de nuestra dramaturgia. A la manera de una antiquísima leyenda, Jorge Luis regalaba una fábula simple. Pero esta apariencia lejana, y hasta cierto punto ingenua, de plantear las cosas, formaba parte de un proceder mucho más comprometido y racional al enfocar la inmediatez. El *canto* de Josafat, constituía sólo el prelude, la primera fase de una impredecible peregrinación a la que está abocado todo individuo -artista, intelectual u hombre simple- que decide pactar, a pesar de las penurias y las estrecheces, con cualquier ofrecimiento vil.

La obra, como las fábulas tradicionales, por una parte simplificaba un problema social de aristas verdaderamente complejas: la responsabilidad individual que cada uno contrae con su obra y con su identidad expresada paso a paso; armada de la suma fragmentaria de los trozos de su existencia. Por otra parte, los acontecimientos acaecidos sobre el joven pintor en una tierra imaginada en tiempos remotos, podían funcionar como una imagen *historizada* del contradictorio proceso social ocurrido en torno a la promoción plástica cubana de finales de los 80 y principios de los 90.

Desde Josafat, el debate sobre la identidad se proyectaba hacia sus componentes éticos, al compromiso del hombre con su medio, su familia y su obra. Pero también refractaba las agudas y no siempre bien resueltas polémicas de aquellos años alrededor de las tirantes relaciones entre las razones del ingenio creador, las razones de las instancias de poder y de las instituciones artísticas y, por supuesto, las imprevisibles y polisémicas razones de los destinatarios de cualquier obra humana: los otros hombres.

Finalmente, la muerte imaginada o real del pintor, y no de su obra, devenía gesto aleccionador, cargado de enigmas y cuestionamientos indescifrables en lo inmediato.

Al acercarnos luego a *Como el ala del cuervo*, podemos suponer, tras una primera y apresurada impre-

sión, que el autor ha cambiado sus señales. Si *La obertura de Josafat*, podía leerse literal y escénicamente de un modo más fácil, pues su estructura lineal con un conflicto nítidamente polarizado, con una progresión de la acción coherente de principio a fin, sin grandes arabescos estilísticos de figuraciones no realistas, así lo permitía; en cambio, esta nueva obra escrita en los primeros meses de 1995, parece alterar los códigos reconocibles del dramaturgo.

Jorge Luis nos convoca:

“Estamos ante una historia de acciones imaginadas que juegan en un sueño despierto (...) Un universo de acontecimientos regresa para que pasado, presente y futuro se mezclen y escalonen a lo largo de la hilación continua y violenta de los gustos. Las temporalidades y confusiones estructuran las imágenes. Realidades y alucinaciones se encuentran en la escena y las fronteras de nuestras costumbres deben ser eliminadas para que el milagro evolucione”. Si *La obertura ...* re recordaba especialmente *La sonata de espectros*, de August Strindberg, *Como el ala del cuervo*, coincidiendo con mi colega Bárbara Rivero, trae el aliento de *El ensueño* del autor sueco. Atravesar toda una obra en pos de un cuadro como destino que, al cabo, igualmente será transgredido, tal vez sea una simple coincidencia. Pero ahora, la obra que damos a conocer, posiblemente les recuerde algunos pasajes de aquella otra en la que el joven oficial vuelve una y otra vez a la puerta del teatro para esperar infructuosamente al ideal de su amada imaginada. Quizás las referencias sean sólo una provocación para continuar las pesquisas en aras de los nexos y las “correspondencias”.

Esta vez no estaremos en cualquier sitio:

“Comediante: (...) Arde La Habana en tus deseos y andan sus apresuradas gentes entre sus desencuentros cotidianos...”

Así se presenta la historia. Una madre y su hijo entablan una fuerte discusión, pues éste se niega a ir a buscar el pan diario que está a punto de perderse. La panadería cerrará en breve. El muchacho debe arreglar los desperfectos de su bicicleta, medio de transporte indispensable de la mayoría de los cubanos actualmente.

Las discusiones entre Sabina y Tito durante el episodio de la bicicleta, plantean directamente la contradicción fundamental que animará la posterior evolución de la fábula dramática. Ellos son los restos de una familia cubana típica de estos tiempos, que sobreviven haciendo frente a las más disímiles e inauditas confrontaciones cotidianas. Entre la búsqueda del pan nuestro de cada día y las especulaciones de la filosofía popular en torno al sentido de la existencia, ambos personajes se hallan asfixiados e inconformes con sus condiciones de vida, pero, especialmente, se reconocen ineludiblemente enfrentados a una inminente parálisis: han postergado todos sus sueños y aspiraciones esenciales, han cubierto su rostro verdadero con múltiples simulaciones condicionados por presiones externas, falsos compromisos sociales, expectativas e ideales fundados en estímulos ajenos a sus auténticas necesidades, tanto en el orden moral como en sus resortes éticos más íntimos. Sabina y Tito se nos desvelan a fin de cuentas como dos seres totalmente desconocidos entre sí y por ello el punto de partida de sus acciones lo constituye la solución del principal enigma alrededor del cual gira toda la

obra: la búsqueda de sus fragmentadas identidades, para integrarlas en un todo único y diverso verdadero.

Luego se desencadenará el juego de las mutaciones. Sabina se tornará en el Espectro, el Nuncio, la Inquisidora, la Sombra y así... hasta volver, en Episodio del Regreso, a su natural condición ya transmutada. Tito recorrerá análogas transformaciones durante su peregrinaje por los tiempos y parajes insólitos en los que el autor caprichosamente lo sitúa. También él retornará diferente a su hogar, que no ha cambiado suficientemente, pero en el que al menos, puede encontrar una porción más propia y cercana de satisfacción personal.

Durante los seis episodios, Jorge Luis provoca en sus personajes la necesidad de atravesar transgresoramente su comportamiento habitual. Los obliga a desintegrarse para hacerlos reencontrar aquellos rasgos de su personalidad que han quedado prendidos en distintos y lejanos encuentros.

Uno y otro, Madre e hijo, van en busca de sí mismos y al mismo tiempos, de ellos como dualidad reconocible socialmente. Tratan de salvar las distancias y los obstáculos que los alejan a pesar de compartir el mismo techo.

Por eso sus viajes personales, aunque no se detienen, están matizados por encuentros ilusorios, por el contacto con imágenes irreales e idílicas que opacan las verdaderas razones de su existencia y acentúan sus angustias y su soledad.

Los seis episodios resultan entonces estaciones diferentes de un viaje cuya trayectoria es elíptica. Sabina y Tito, bajo diferentes apariencias, entrecruzan sus pasos y sus destinos acompañados de ese "Viejo Fantasma que recorre las calles de La Habana, esta ciudad de grandes lumínicos se perdió al ser señalada por el dedo. Y las cosas siguen igual, y las gentes humildes de la ciudad antiguase preservan para aguardar por la llegada de la ya cercana nueva ciudad..." Esa es la razón fundamental de su *disparatada* e incomprensible *esperanza*. Porque de un modo o de otro Sabina y Tito defienden su propia esperanza. Un anhelo que tal vez no desencadene cruzadas, ni procesos inquisitoriales, ni permita escribir largos tomos sobre el tiempo y su devenir y ni aspire, siquiera, a la permanencia trascendente.

El autor sólo cambia en los personajes, en los diferentes episodios, sus ropajes externos y sus circunstancias ambientales, pero la situación es la misma. Su búsqueda individual permanece constante. Por ello la interdependencia de los episodios y el hecho de que funcionen autónomamente dentro de la estructura dramática. Así se crea una virtual relación entre la identidad desintegrada de los personajes y la aparentemente dispersa, aleatoria e incoherente contextualidad en que se desenvuelven. Los márgenes de lo posible y lo real se amplían y la verosimilitud del argumento teatral se convierte en una codición reconocible para la obra toda. Sin embargo, no es fácil rebasar las trampas y desviaciones que el autor con su profusa retórica verbal impone al lector cuando debe descubrir los resortes centrales de la fábula. El regodeo en las palabras por el valor de su literalidad, entrará, sin dudas, en contradicciones sugestivas con los imperativos de la escena en su próximo montaje.

Pero no son sólo esas las opacidades que Jorge Luis ubica en la obra como parte de una estrategia creativa. Sus personajes, como los de cualquier otra fábula, se muestran como entelequias o alegorías sugeridas que cobran concreta materialidad cuando entran en contacto con determinado contexto reconocible, cuando emiten señales de mayor referencialidad.

Así, de la sombra a la luz, de un rostro a otro, cambian los recursos para descubrir sus respuestas necesarias. Cambian también los resortes de comunicación con nosotros, sus lectores, sus espectadores, es decir, sus destinatarios contemporáneos. He ahí, entonces, un modo de reconocerse en su pluralidad, en su ambigüedad, en la diversidad de maneras de ser y actuar. Es esa la base para comprender la identidad propia no como un fenómeno escindido, sino como un hecho que se manifiesta y opera, como la vida misma, de acuerdo a las contingencias y las circunstancias de cada momento.

La recurrente preocupación por definir *qué somos*, aparecida en más de una obra teatral cubana contemporánea, conduce simultáneamente a la reconsideración de aquellas fórmulas estáticas o esclerosadas que eluden el carácter dinámico e histórico de los valores correspondientes a la ética individual.

Como el ala del cuervo suscita una reflexión acerca de la herencia histórica del hombre referida a sus valores éticos, morales, afectivos, sensuales, materiales, espirituales, vistos todos ellos no solo en el plano social, como parte de un macrocosmos sino, preferentemente, en su dimensión personal e íntima. Es esa la causa por la cual Sabina, cargada de su insoportable levedad del ser, y Tito, como el Marino de *Lila, la mariposa*, de otro imprescindible, Rolando Ferrer³, van reconociendo en la Historia del Hombre su herencia particular, sin apelar a las altruistas dimensiones filosóficas de la sabiduría encumbrada, sino acudiendo a la inmediatez que demanda soluciones tangibles para sus urgencias cotidianas.

Vista de esta forma, la obra se auxilia de recursos expresivos simples. Sabina, como la protagonista de una telenovela, cambia de roles arbitrariamente y su decorado permanece inalterable: una pequeña estancia en blanco. Sólo parece faltarle los "clásicos" cuadros de cisnes y los adornos de yeso en las paredes, para obtener visualmente ese aliento kitch que recorre, junto al viejo fantasma, las calles de La Habana y los episodios de esta obra.

Agotadas todas las estaciones, se produce el impostergable regreso. Tito y Sabina vuelven a las contiendas, aliviados de incertidumbres pero soportando nuevas incomprensiones. El alivio llega unido a otras preocupaciones que permitirán continuar desandando los mismos y otros caminos.

Las paradojas permanecen para confirmar la profunda vitalidad y crudeza de esta historia nada ingenua.

Más allá de los personajes y sus situaciones, el autor se revela a sí mismo, pone a prueba sus concepciones estructurales planteando en cada episodio una acción que se desarrolla y agota en sí misma, mientras que los episodios describen una trayectoria de superposiciones que sustentan la presencia de los espejismos y las opacidades. El viaje de los personajes es un recurso ordenador de las estructuras, pero es igualmente un pretexto para desviar, mediante distintos vericuetos, la atención sobre el núcleo central de la acción. Esta se divide en múltiples planos argumentales para graficar la primera imagen de la identidad y la existencia fragmentadas que, tanto los personajes como los espectadores, deben integrar. Semejante juego compositivo genera tensiones muy diversas entre la fábula, su formulación escénica y el proceso decodificador que ha de emprender el espectador frente a la puesta futura.

Jorge Luis Torres no está solo en sus preocupaciones. Tito y Sabina conviven hoy día en nuestros esce-



"La obertura de Josafat". Autor y director: Jorge Luis Torres.
Teatro del Círculo. Cuba (Foto: Marco Vidal).

narios o en las páginas inéditas, con personajes que pretenden hallar luces reveladoras sobre el camino permanente por el que tratan de llegar al redescubrimiento de su identidad. Puede ser este un tema presente en nuestras obras justamente como respuesta histórica ineludible a las agudas transformaciones que cada día operan en nuestro medio. El hombre sigue siendo el centro de las pesquisas y las acciones transformadoras. Con certezas e incertidumbres desbroza el camino. Vive. Procura respuestas a sus inquietudes. Trata de preservar y preservarse, haciendo su pedazo de historia, sin que lo histórico le deslumbré, ni las aspiraciones sean demasiado lejanas. Fragmentando, ambiguo, plurívoco, habitando un único cuerpo, contradictorio y cambiante, el hombre simplemente, desde su más cotidiana e íntima expresión, es el único capaz de vislumbrar y apostar por su futuro.

Parece ser que Jorge Luis, junto a Tito, no acudirán a la Iglesia, sino que seguirá invocando el aliento de otras vidas como la de Luisa Pérez de Zambrana, poetisa cubana del siglo XIX-XX, Diego Vicente Tejera, poeta y mambí de nuestras guerras de independencia y José Joaquín Palma, poeta y luchador del siglo pasado. Ellos, con intensas vidas, nunca se conocieron. Tal vez, en la próxima obra de Jorge Luis Torres, halle la posibilidad de conocerse al ser evocados por los tres personajes femeninos que se elevarán de las páginas al escenario inefable. Aquí comenzará entonces otro fragmento de la historia, ahora, inconclusa...

NOTAS

¹ Puede consultarse la colección Pinos Nuevos donde aparecen textos de Salvador Lemis, Ricardo Muñoz, Miguel Terry, Raúl Alfonso y Carmen Duarte, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994. Obviamente estas experiencias son aún más numerosas y diversas.

² Publicada en la revista *Tablas* No. 1 de 1993.

³ Rolando Ferrer es uno de nuestros dramaturgos de transición. Su obra puede consultarse en el tomo de *Teatro Cubano Contemporáneo*, editado por el Centro de Documentación Teatral de España en 1991.