

# Teatro de la memoria trunca

LA PRIMERA VEZ QUE OÍ HABLAR DE LA DOLOROSA HISTORIA del amor secreto de Don José Jacinto Milanés fue en los años 70, cuando se la conocía como «el Milanés» y se ensayaba en el patio de la casona de Línea. Creo que fueron muy pocos los afortunados que asistieron y sí muchos los que oímos rumores entre telones, mientras crecía entre nosotros la aureola de esta obra maldita. Después, en un libro inédito de Lailí Pérez Negrín sobre Vicente Revuelta, leí que hubo discrepancias entre Revuelta y Estorino. Como intuí, la brillantez, la absoluta transparencia y el llamado de Estorino por respetar la diferencia, la «mancha» y la otredad del poeta del XIX no sólo impugnaban la política teatral del momento, signado por la fobia homosexual y el forcejeo por imponer un teatro socialista al estilo oficial, sino que hubo otros elementos interpuestos en el camino.

Estorino accedió a contestar mis preguntas y a través de puntuales «emilios» intercambiados en las últimas semanas recuerda aquella experiencia: «Los ensayos en el patio fueron muy imaginativos y Vicente usaba todo el espacio, los cuartos que allí quedaban como viviendas de los Milanés y los Ximeno. Con la obra casi montada, se invitó al público a asistir y aquellos ensayos eran casi funciones, un *work in progress*. Cuando el teatro estuvo listo nos trasladamos al escenario con el vestuario y la escenografía realizados, pero no había forma de montar en un escenario a la italiana lo que se había ensayado en un espacio abierto y sin fronteras. Vicente no daba pie con bola, Raquel [Revuelta] quería abrir el Hubert de Blanck después de casi un año cerrado y Héctor Quintero tenía listo un espectáculo que había montado para una fiestecita de fin de año o algo así y le añadió algunos números y vestuario y lo tituló *Algo muy serio*. Y fue algo muy serio el éxito que tuvo y Vicente no se acordó nunca más de mi *Milanés* porque consideraba que bastaba con el público que la había visto en los ensayos. Ésa fue una de las causas por la que decidí dirigir desde entonces mis propias obras.»

Y el *Milanés* aguardó por su momento. En 1986 Roberto Blanco la estrena finalmente con Teatro Irrumpe. Y «el *Milanés*» resistió la prueba: dejó de ser una obra maldita para convertirse en un clásico. Desde entonces todo el mundo la conoce como «el *Milanés* de Estorino» como si se tratase de una unidad, la misma que acaso reúne en el tiempo a los dos autores.

En *La dolorosa historia...* el escenario es un ámbito de libertad, un espacio vacío poblado por figuras empolvadas y objetos de museo. El interés por la vida del atormentado romántico sobrepasa la curiosidad biográfica y se convierte en un fresco monumental que enlaza el mundo íntimo y familiar de Milanés con la sociedad de su época, en un entramado de múltiples aristas. Asistimos en la primera escena al entierro del poeta y desde el pasado y acompañado por el mendigo, «con cierto romántico aspecto fantasmal», se iluminará la vida y pasión de José Jacinto Milanés con una fidelidad esencial que no impide licencia para usar sus versos y los fragmentos de *El conde Alarcos* como intertextos, recrear una tertulia delmontina o evocar sus recuerdos infantiles de un teatro casero. Junto al laberinto de la historia con mayúsculas, (el poder colonial de España, la sociedad esclavista, las discusiones ideológicas, los debates literarios y los personajes de la época como Zequeira, Delmonte, Villaverde o *Plácido*).

Estorino traza un drama de amor-odio entre dos familias unidas por la dependencia económica y enemistadas cuando el poeta se enamora locamente de su prima Isa, de catorce años y se desata el escándalo. Entonces, lo que se ha dibujado como una relación amorosa (un largo tablón sirve de puente en las acotaciones entre la casa de los Milanés y los Ximeno) termina abruptamente y Milanés se sume en el aislamiento y la locura. En la obra, Estorino engarza magistralmente el destino individual del poeta preso «entre San Severino y La Vigía», la historia de la gloria y el talento del literato, prisionero del encierro provinciano, los amores resignados con Lola, la represión sexual, la enfermedad y la muerte con la infame historia de la esclavitud, un elemento que ahora, cuando releí la pieza para este homenaje, me pareció no ya un telón de fondo sino, en esencia, su gran protagonista. Los esclavos no sólo están siempre en el escenario, enferman de cólera, cargan canastas, pregonan, bailan, venden en los mercados, sufren en los barracones, el cepo o los latigazos, sino que marcan con su presencia el gran debate moral entre la cultura colonizada y la finalidad de la poesía. (Milanés se aísla del resto de los personajes «blancos» y queda solitario frente a la Tarasca rodeado de esclavos). Nunca antes la esclavitud con su rigurosa trama (hechos reales y personajes históricos) había sido teatralizada con tanta fuerza a través de un destino que rebasa el color de la piel. Y por eso uno de los momentos imborrables de la obra es en el que Milanés, desencantado con la actitud de Domingo del Monte, amarrado a la escalera, se identifica con las víctimas del horror, dialoga de igual a igual con el esclavo y se nos muestra tan marginal y rechazado como *Plácido* o Manzano. Será después en otra obra suya *Parece blanca* (1994) en la que aparezca una voluntad similar asentada sobre el mito de Cecilia Valdés. *La dolorosa historia...* refleja el dilema del poeta que enloqueció para no envilecer.

En la pieza intervienen cincuenta y cuatro personajes y se estructura en un prólogo y seis largas escenas : «La familia», «El viaje», «Matanzas», «Tertulia», «El amor», «El delirio», una de las estructuras más abiertas del teatro cubano: el escenario como un mundo, espacio esencial y mágico de la narrativa espectacular que le permite crear un lugar que hace creíbles los puentes, recodos y olores de su natal Matanzas, esa ciudad que para Estorino significa algo más que un lugar y deviene con los años en arraigo y permanencia, un sitio tan corpóreo como las disquisiciones de Del Monte, las opiniones literarias de Palma, el martirio de *Plácido* o el mito de Zequeira. Estorino rememora que «antes de la fracasada puesta en escena, cuando terminé de leer la obra a Raquel [Revuelta], no pude contener el llanto. Ella fue muy comprensiva y me dejó llorar y salir de algo doloroso que había para mí en esa obra. Mi teatro había estado prohibido durante un tiempo por la sexualidad, no la de Milanés sino la mía. Milanés es matancero como yo, escritor como yo y además todas las escenas de interrogatorios a los negros me recordaban mi experiencia con *Los mangos de Caín* cuando una profesora de la Universidad llevó a sus alumnos a ver la obra y logró que la repudiaran, y un laureado narrador fungió como fiscal en el juicio que tuvo lugar en mi casa, con otros jueces, secretarios y testigos, algunos de los cuales ya no viven en la Isla... *La dolorosa historia...* fue una experiencia irrepetible. Estuve casi un año en la Colección Cubana buscando material, leí historia, testimonios de sus contemporáneos, correspondencia de los amigos, revistas y estudié todos los personajes históricos que estaban ligados al poeta. No obtuve mucha información acerca de las hermanas, tuve que imaginarlas, incluyendo a Carlota. Hasta que decidí que no podía seguir y me enfrenté a la famosa página en blanco. Quise utilizar todo lo que sabía, todo me parecía importante: la actitud de los amigos, las tertulias, los funcionarios, la trata y los negreros y salió una obra interminable con cincuenta y cuatro personajes que nadie podía montar. Cuando releí a Shakespeare por otras razones comprendí que no hacía falta ese despliegue. Mientras tanto, al dirigir *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, le corté a Abilio [Estévez] coros de burgueses, comerciantes, negros y aprendí a cortar en Abilio y cortar para mí. Y de ahí salió *Vagos rumores*. Cuando me pidieron una obra para la antología de Carlos Espinosa en España no dudé en entregar *La dolorosa historia...* Creo que fue un gran esfuerzo y tendrá siempre interés. Sufrió la censura cuando quise publicarla, en ese momento Magaly Muguercia opinó que era demasiado sicologista, supongo que eso quería decir que no hacía énfasis en lo social». Lo cierto es que el teatro «incompleto» de Estorino aparece en 1984. Se incluye *La dolorosa historia...* pero no *Los mangos de Caín* ni *El tiempo de la plaga*, que no vienen a aparecer en forma de libro hasta 1997.

*La dolorosa historia...* se emparenta con otras obras malditas del período como *Fray Sabino*, de José Ramón Brene (Premio UNEAC, 1970), sobre el cura que en el mísero pueblo de Candonga redime los pecados de sus habitantes cometiéndolos él, con cuantiosos personajes y multiplicidad de escenarios, afín con el teatro ceremonial y la escena de Valle-Inclán. Como en *La dolorosa historia...*, sus antihéroes recorren la escena y vagan como mendigos y esclavos

preguntándose dónde están sus culpas y sus manchas; o con *Los siete contra Tebas* (Premio UNEAC, 1968), de Antón Arrufat —presidida por la voluntad de historizar, estructura épica y de canto coral, más allá de un escenario como marco para una fábula íntima o «caja de misterios». Sólo *La dolorosa historia...* ha sido un vaso comunicante con la dramaturgia posterior que ha explorado la vida y obra de otros poetas del XIX. Cabe especular, sin embargo, cómo habrían modificado muchas de nuestras actuales percepciones las otras piezas olvidadas de esos años.

Estorino vuelve a Milanés con *Vagos rumores* (1992) como un rasgo de su inconformidad creativa para hacer un experimento a partir de su conocimiento de las exigencias de la escena, pero fiel a su esencia argumental y sus constantes éticas. El debate intelectual —también la preocupación de Esteban en *La casa vieja*— y su amor por Cuba presenta a un Milanés inmerso en el debate moral y emocional. La nueva obra no podría haber sido escrita sin la experiencia del *Milanés...*, pero es sintética, transparente y tiene una precisión y una fuerza poco habituales. Ahora tres personajes se desdoblán, y lo que en *Milanés...* era un fresco, es ahora una miniatura que conserva los detalles del lienzo mayor. En el camino, se han perdido escenas corales en el burdel o los juegos de palabras entre el Mendigo y el poeta o el «sueño» de los esclavos que tenían una fuerza coreográfica. Se suprimen las escenas colectivas, la impronta épica que sedujo a Blanco e inspiró la absoluta libertad de los ensayos de la casona de Línea. La concentración preside *Vagos rumores* que condensa en tres personajes toda la historia y se convierte en una pieza de cámara, en busca de la intimidad. Al finalizarla Estorino consiguió, según me escribe, «una sensación de plenitud» a través del trabajo con sus actores. El destino del poeta está signado por la contradicción de «vivir con decoro o enloquecer» y la locura es la salida para el que sufre, porque «ante las pequeñas penas nuestras, las penas del país son más importantes.» Y, sin manifestarlo abiertamente, a través de asociaciones y del subtexto, la obra se inserta en el debate contemporáneo sobre una cultura escindida, marcada por el signo de las dos orillas. Siempre me estremezco cuando oigo decir sobre el escenario: «Y cuando pase el tiempo ¿comprenderán lo que sentí por Cuba? Una mezcla de amor y rencor pero sin abandonarla nunca.» Se ha hablado de «afirmación de cubanía», de «drama perpetuo», pero me resulta indefinible el sentimiento de arraigo, pertenencia y autobiografía que *Vagos rumores* transmite. La idea de una limpieza moral recorre su obra con diferentes matices. Con «esta casa está que da asco» termina *El robo del cochino*. Se lucha por la salvación a través de la virtud. También el Mendigo de *Vagos rumores* dice: «Limpia, limpia. No es posible vivir en una casa infectada. Me destrozaré las manos purificándolo todo.»

De la misma manera, hallar la verdad y la autenticidad no es sólo el *leit motiv* de *Morir del cuento*, construida sobre la base de una confesión y un recuerdo compartido, sino el apremio de Esteban: «Decir la verdad, y no engañarnos», y es también el íntimo drama de Cándido en *Parece blanca*: «He fingido durante tantos años que la verdad me parece un espejismo». La verdad no es un punto de llegada, un conjunto de moralejas, una *summa* de normas y preceptos, sino

un horizonte inabarcable, una complejidad de conductas, porque el autor nos ha explicado su credo: «Creo en la multiplicidad de vidas, en la ambigüedad de las palabras, en la posibilidad de la transformación, en la sorpresa de oír a alguien hablar sin que sepa que lo oímos»..; sus personajes se definen en su hacer, en su sostenida mutación porque están «vivos y cambian» y por eso sus conductas son creíbles, sus angustias verosímiles y al leerlos imaginamos el gesto, el movimiento exacto y la sonoridad de una palabra poética, pero escrita para ser representada porque su autor escribe sin falsas distinciones entre literatura y drama.

Sin embargo, desde el *Milanés* hasta *Morir del cuento* y *El baile*, todas sus obras, en armónica coherencia, parecen repetir la ceremonia de recontar la historia o hacer corpóreo el fluir de los recuerdos. Desde fecha muy temprana Estorino se integra a la corriente natural del teatro contemporáneo que en América Latina explora lo sumergido y lo oculto, el territorio invisible del recuento. El Mendigo dice en la primera escena: «Desde ahora será siempre así: recordar y repetir. Nada nuevo puede suceder». Y en *Vagos rumores*, Milanés se pregunta: «¿Representar para qué?», y el Mendigo responde: «Para recordar, sólo para recordar.» Los recuerdos de Estorino evocan el encuentro subterráneo entre la historia con mayúsculas y la pequeña historia, y marcan estas dos obras —en las que la historia es reemplazada por la memoria trunca— del dolor de seres humanos que, como Milanés, vivieron en un tiempo-prisión pero anticiparon la libertad del imaginario y la belleza.

