

# Una metafísica de la teatralidad

A PARTIR DE LA DOLOROSA HISTORIA DEL AMOR SECRETO DE don José Jacinto Milanés (1974) y *Ni un sí ni un no* (1979), el teatro de Abelardo Estorino (1925) toma nuevas direcciones que van a culminar en *Morir del cuento* (1983), que posiblemente sea su mejor obra y una de las más significativas del teatro cubano contemporáneo. *Morir del cuento* tiene el carácter de «retrospectiva» escénica, no sólo por las técnicas que utiliza, sino porque al tomar conflictos y personajes que ya están, en esencia, en *El robo del cochino* (1961), hace un recorrido indirecto no sólo por su propia obra, sino por el teatro cubano en general, hasta llegar a planteamientos que cubren todo un azaroso período histórico. Además, el proceso histórico-teatral ha llevado a una revalorización de formas que en algunos sectores de la crítica cubana ha pasado a definirse como «nostalgia» de los 60 o «viaje a la subjetividad». Este último término, según comentario de Enrique Dacal, «puede tener distintas connotaciones, no necesariamente referidas al alejamiento o la evasión. Puede ser —de hecho lo ha sido muchas veces— una interiorización de lo histórico, un registro íntimo del acontecer mayor»<sup>1</sup>, definición completamente aplicable al caso de *Morir del cuento*. La obra es un caso sintomático que puede ilustrar ambos puntos de vista: «nostalgia» y «subjetividad». Temáticamente da marcha atrás a conflictos y personajes que emergen de ese momento y formalmente establece nexos con la experimentación dramática que caracterizó esa década. Sin ser una obra histórica, es sin duda un registro íntimo de la historia que viven sus personajes dentro de la historia nacional.

## RETROSPECTIVA DE LA REALIDAD

Temáticamente, Estorino retoma los postulados de *El robo del cochino*, particularmente en el caso del padre y el hijo.

<sup>1</sup> Enrique Dacal: «Diálogo en La Habana», *Conjunto*, N° 81, julio-septiembre 1989, p. 48.

Sendo es una continuación de Cristóbal y Tavito es una variación de Juanelo, pero más lírico. Es imprescindible observar la evolución conceptual que hay en ambas obras y sus nexos con otros textos del dramaturgo, para entender mejor, globalmente, el contenido último de la dramaturgia de Estorino. La historia que empezó con la primera obra, evoluciona y cambia con *Morir del cuento*, que mantiene con la primera una secreta intertextualidad.

Hay que recordar, en primer término, que Tavito es el personaje ausente que nunca entra en escena en *El robo del cochino*, y que, indirectamente, es el agente de la toma de conciencia de Juanelo. Tavito es, veinte años atrás, el objeto de sacrificio. Volverá a serlo nuevamente, pero dentro de circunstancias muy diferentes. En la pieza anterior fue víctima de una serie muy específica de sucesos económicos, sociales y políticos. El hecho mismo de tratarse de un personaje ausente, lo purificaba de un modo total y el efecto de víctima expiatoria era radical. Pero el Tavito de *Morir del cuento* pasa a ocupar la posición económica privilegiada que tenía Juanelo en la obra anterior. De ahí que esté formado por la mezcla de dos antecedentes escénicos, que se unifican de modo distinto en el nuevo personaje. No hay en este Tavito una toma de conciencia revolucionaria. Su concepto de la vida se opone a la forma que tiene su padre de ver el mundo. No se basa en la acumulación del capital o en el trabajo, sino en un principio hedonista, que es sensual y lírico al mismo tiempo. De este modo, Tavito, si tomamos en cuenta que Juanelo es, parcialmente, su antecedente, no evoluciona hacia la concientización ideológica; el enfrentamiento con la realidad no lo lleva a una solución práctica y revolucionaria, como hizo Juanelo veinte años atrás, sino a una posición escapista a través del suicidio. Mientras Tavito en *El robo del cochino* es más militante y una víctima directa de la política represiva del batistato, el de *Morir del cuento* lo es de las «impurezas de la realidad», como diría José Antonio Ramos, de modo genérico, que lo lleva a la muerte —y esto es una diferencia fundamental. No es posible situarlo políticamente porque su condición poética excluye esta posibilidad en la mecánica que lo lleva al suicidio.

Alrededor de este Tavito elabora Estorino un mito, que es poético, no ideológico. Mientras Juanelo no es más que un joven inmaduro en proceso de crecimiento, Tavito es recreado a través del encanto de su personalidad y de un atractivo físico que no apunta a ninguna virtud específica. Mimado, mujeriego y jugador, Tavito vuelve a escena en una cápsula poética que es una especie de «nostalgia» lírica. Esta condición poética no está presente en los personajes creados por Estorino con anterioridad, confinados por la ideología y el deber moral, tan importantes, por ejemplo, en Esteban en *La casa vieja*. De hecho, aquí, en *Morir del cuento*, tampoco el personaje llega a entrar en escena, sino que es «representado» por un actor que no es Tavito sino alguien que, enfáticamente, interpreta su papel. Nunca acabamos de verlo, sino que permanece envuelto en una gasa poética cuyo lirismo se acrecienta gracias a su noviazgo con Delfina. En parte, también está escapándose en *Los mangos de Caín* (1965), heredando la desobediencia antipaternalista del hermano de Abel. Pero esta reencarnación en *Morir del cuento* es oficial y con todas las de la ley.

Por su parte, Sendo funciona en la línea de Cristóbal. Trabajador incansable, sus incursiones sexuales extramatrimoniales tienen una importancia marginal, porque la acumulación de capital, a toda costa y sacrificando toda ética, es el móvil de su conducta. La voz de Cristóbal es la de Sendo. Si el primero le dice a su hijo: «Comprende, Juanelo, compréndelo. Oye bien, necesitas tener, tener cada vez más para que te respeten»<sup>2</sup>; Sendo le dice a Tavito: «O pagamos ahora o le da curso legal. ¿Y tú sabes lo que eso quiere decir? Que me quedo sin nada, que no tengo nada, que no tengo caña, que no tengo finca...»<sup>3</sup>. Tener o no tener es el verbo de ambos y una síntesis de su modo de ver la vida. Estorino se muestra fiel a la posición que tenía con respecto al personaje veinte años atrás, aunque, más hábil, deja la puerta abierta a un mínimo de ambigüedad. Sendo es, en cierta medida, como Tavito, un personaje ausente, un antagonista «representado» mediante el actor que lo lleva a escena. Esto, en ambos casos, es un acierto, ya que permite interpretaciones contradictorias, que es lo que hacen los otros personajes al crearlo. Pero no se trata de una ambigüedad lírica, como es el caso del protagonista, sino de una ambigüedad realista, de análisis de una conducta pragmática y criminal.

Hay en este proceso analítico y vivencial una triple dimensionalidad temporal, que es otra de las constantes de la dramaturgia cubana, con otros antecedentes escénicos. Borrar las líneas entre pasado, presente y futuro ha sido también preocupación común de otros textos del teatro cubano. Su pasado es una incógnita que se propone desentrañar la obra y es con este fin que sube a escena, ubicado a un nivel muy parecido al de Cristóbal. Pero sometido el personaje (Cristóbal, Sendo) a un proceso histórico, está también presentado en un futuro exterior, que es el exilio. Sendo (es decir, Cristóbal en sentido figurado) se ha ido de Cuba. El presente, en realidad, es el enjuiciamiento de esas dos conductas, y los otros personajes viven en la medida de esa recreación. De un lado, el suicidio de Tavito; del otro, el crimen de Sendo, quien mató impunemente a un campesino. La balanza se inclina, naturalmente, en contra de Sendo, cuyo crimen no tiene justificación. Algo más incierta resulta su personalidad y otros aspectos de la conducta, sometidos a diferentes perspectivas de parte de los otros personajes, que conjuntamente con los intérpretes que «recrean» el pasado, mantienen opiniones contradictorias.

Esta pluralidad de enjuiciamiento (aunque, como ya hemos dicho, se inclina naturalmente en contra de Sendo) no es radical y, afortunadamente, es tratada por el dramaturgo con una cierta flexibilidad que permite la reinterpretación del dato. Existe un concepto cambiante de la acción y de los caracteres. Ambos componentes se van formando y deformando ante nuestros ojos, llenos de contradicciones a veces, de acuerdo con el punto de vista.

<sup>2</sup> Abelardo Estorino: *El robo del cochino*, en *Teatro*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 99.

<sup>3</sup> Abelardo Estorino: *Morir del cuento*, en *Seis obras de teatro cubano*, Edit. Letras Cubanas, La Habana, 1989, p. 76.

Aparentemente formal, esta multiplicidad es también ideológica. Los otros personajes configuran una colectividad familiar que construye las situaciones previas en la medida de percepciones antagónicas. Ahí radica la ductilidad argumental de la pieza, que aunque trata de mantener determinados parámetros oficiales, no lo hace con la rigidez de otros textos.

Por otra parte, el análisis del pasado es análisis del futuro. De vez en cuando se nos recuerda el presente histórico y geográfico de los personajes en escena, pero al mismo tiempo, siempre se está saltando de una circunstancia a otra colocada en otro espacio temporal. La escena crea una especie de presente neutro, de un territorio de lucha que es a la vez el terreno de la verdad, el teatro. Se va del pasado geográfico en un pueblo de Cuba a un presente inmediato consciente también de otra realidad territorial e histórica, el exilio, a donde han ido a vivir parte de los personajes. De igual modo que los personajes no se desprenden del pasado, tampoco se desprenden de la conciencia del exilio cubano, sometido a un rechazo parcial, pero que, muy a pesar suyo, no es absoluto. Es evidente que Estorino juega con una «nostalgia» del pasado, a pesar de referencias negativas concretas. Magaly Muguercia, restándole énfasis, lo reconoce: «Cuando el autor nos traslada al pasado, a veces, al margen de lo argumental, se detiene para apresar el pasado en sí mismo y mostrárnoslo: su color, su pátina, sus nostálgicos contornos... Algunas escenas del prostíbulo son la reproducción exacta e irónica de antiguas postales pornográficas»<sup>4</sup>. Y, sin embargo, sospechamos que hay mucho más. No se esconden señales de bienestar. Los personajes padecen de una «nostalgia» de Tavito, a excepción posiblemente de Siro, que no cree, ni remotamente, que cualquier tiempo pasado fue mejor.

Es interesante observar la preocupación del dramaturgo por ubicar cronológicamente a sus caracteres, menos a los dos personajes «ausentes», que son los más importantes, Tavito y Sendo, cuyas fechas de nacimiento no aparecen dadas. Al mismo tiempo, Estorino mantiene cierta ambigüedad, ya que después de señalar las fechas de nacimiento de Siro (1899), Adela (1905), Ismael (1924), Antonia (1898) y Anciana (1910), advierte que «de acuerdo con la fecha que se elija para situar la representación dependerá la edad que tengan. Siempre debe ser después de 1965. Está escrita en 1980»<sup>5</sup>. Esto le da a la obra una extraordinaria flexibilidad interpretativa. Estorino quiere moverla en el tiempo, de acuerdo con las circunstancias. Éstas, en cierto modo, determinan el análisis: la obra queda abierta. La historia no es fija. Estorino trata de escapar a la temporalidad histórica. Claro está que sólo puede hacerlo dentro de ciertos límites. Las acciones de Siro corresponden al machadato (período paralelo al batistato de *El robo del cochino*), que es el pasado de la acción. Por consiguiente, tenía poco más de treinta años en ese momento. Si la acción en

<sup>4</sup> Magaly Muguercia: *Indagaciones sobre el teatro cubano*, Edit. Pueblo y Educación, La Habana, 1989, pp. 34-35.

<sup>5</sup> *Morir del cuento*, p. 43.

presente se ubica en la fecha en que la obra está escrita, el personaje tendría unos ochenta años, lo que resulta exagerado. En todo caso, esta atemporalidad queda reducida a la década del 70 para que los personajes mantengan una coherencia dentro de la historia nacional, que Estorino no puede erradicar. Al dejar fuera del tiempo a Tavito y Sendo, que son los dos polos opuestos del mundo que nos presenta, poesía de sensualidad y criminalidad del realismo, los coloca en un plano que trasciende los niveles del tiempo. Tavito, decididamente, carece de historicidad. El nexo económico, político, histórico y, por extensión, revolucionario, queda roto con este personaje que existe fuera de restricciones cronológicas e ideológicas.

#### RETROSPECTIVA DE LA TEATRALIDAD

Para lograr todo esto, Estorino tiene que hacer una síntesis de su talento como dramaturgo. Consiste, en primer término, en no abandonar del todo su aptitud para captar el realismo cotidiano, pero sin anquilosarse en lo pedestre, en lo vulgar, en lo meramente costumbrista. Al sacar a los personajes de su realidad y relocalizarlos dentro de la irrealidad teatral, lo hace con notable habilidad y de forma tan natural que la teatralidad resulta espontánea. Este efecto de flexibilidad en los diálogos, las situaciones, los gestos, los más mínimos detalles, es el mayor acierto de *Morir del cuento*. Los personajes no traicionan su modo de ser al cambiar de «escenario». Realista, brechtiano y metateatral, Estorino hace una síntesis de su propia dramaturgia.

De ahí que las entradas de todos y cada uno de ellos sean muy precisas. Su actitud al encontrarse en medio de un escenario desierto corresponde a la de unos personajes que han existido en un contexto más concreto: su realismo tradicional. No hay nada inusitado, aunque el teatro sea algo insólito para casi todos ellos. Como hace en el caso de *La verdadera historia...*, la obra se construye ante nuestros ojos, pero de una forma más natural, menos retórica, más ágil. Los procedimientos utilizados son idénticos, sin tener que recurrir aquí al artificio de la relación Milanés-Mendigo que utiliza en la composición del teatro histórico. Aquí hay una constante interacción entre el actor como tal; el actor representando conscientemente un determinado papel; y el personaje que no muestra su identidad de actor, pero que también está interpretando para nosotros. La acción progresa a saltos de tiempo que son saltos de espacio. Nos encontramos, por consiguiente, con:

[A]. Una interacción entre personajes que están conscientes de su presente teatral e histórico:

ADELA. Siro, ¿tú lo vas a contar todo? Tú estabas allí ese día.

SIRO. Por desgracia. Mira que venirme a hacerme recordar ese día.

ADELA. Yo contaré lo que me convenga. ¡Total! Para que después le den la vuelta y todo se vuelva burgueses y explotación<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 47.

Al mismo tiempo que los personajes tienen una conciencia escénica, el efecto se bifurca, pues entran en consideración los peligros de la realidad inmediata que determina una interacción adicional entre ellos. Adela, por ejemplo, al interpretar el pasado recela del presente revolucionario, que para ella es peligroso. Abierta a las alternativas, Estorino deja que hable, lo que es mucho más inteligente que mandarla a callar.

[B]. Una proyección deliberada de ese presente hacia el público para hacerlo copartícipe del análisis de la situación que tiene lugar:

ANTONIA. ¿No hemos venido a hablar de eso? (*Al público.*) ¿Usted no quiere saber los datos, averiguar?<sup>7</sup>

Estas referencias directas rompen con la línea de continuidad escénica, de modo intencional y brechtiano, para producir un efecto de concientización paralelo al que viven los personajes. Esto configura el discurso dialéctico-ideológico del texto.

[C]. Interacción del presente teatral con un pasado interpretativo de la realidad, en un constante devenir (presente-pasado; pasado-presente) que obliga a la rápida fluctuación de la posición del actor respecto al personaje y sus circunstancias:

ANTONIA. Ven, tú vas aquí. Aquí se sentaba Tavito, pendiente de que a nadie le faltara nada: una rodaja de tomate, unos plátanos fritos, cerveza. Lucinda venía de la cocina con una fuente.

LUCINDA. (*Entrando.*) Aquí hay más congrí.

El actor planifica la acción ante el público en un presente que de inmediato se vuelve pasado con la entrada del personaje. Como ha observado Lorraine Elena Roses, «Estorino puts into place on the stage not only the *dramatis personae* but their real-life analogues, who instruct the actors in how to behave»<sup>8</sup>, que es un uso del distanciamiento con un propósito dialéctico.

[D]. Una participación móvil de los objetos, que se independizan de las restricciones espaciales de acuerdo con el tiempo marcado por la acción y el diálogo:

SIRO. El sargento Pedroso.

ANTONIA. Ése mismo.

SIRO. ¡Asesino! Mató al hijo de Eusebio Benítez.

ISMAEL. ¿Fue él?

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 54.

<sup>8</sup> Lorraine Elena Roses: «Abelardo Estorino», en *Dictionary of Twentieth-Century Cuban Literature*, edición de Julio A. Martínez, Greenwood Press, New York, 1990, p. 159.

SIRO. Él y dos más. (*Al utilero.*) A ver, ¿dónde está la camisa?

(*El utilero le entrega la camisa a Siro.*)

SIRO. Ésta es la camisa del hijo de Eusebio Benítez.<sup>9</sup>

Cualquier cosa, dentro de cierta lógica realista, puede suceder. Una acción que está ocurriendo en presente puede ser interrumpida por un pasado. Un objeto «teatral» puede ser presentado como prueba documental de un crimen que ocurrió varias décadas atrás, haciendo al público tribunal que examina las pruebas y jurado encargado de dictaminar la criminalidad o la inocencia. Al mismo tiempo, al documentarse teatralmente gracias a la participación del utilero, los datos reales se vuelven ficción, quedan teatralizados. La dialéctica de la situación determina la atención del receptor, que debe seguir el juego para dictar su veredicto.

Hay en esta obra una metafísica de la teatralidad. El teatro es en definitiva, para todo dramaturgo, el templo de la verdad. Amado del Pino ha dicho que los teatristas «disfrutan de una doble lectura» ante el teatro de Estorino, a consecuencia de sus explícitas referencias teatrales<sup>10</sup>. Se destaca en la afirmación la importancia del ámbito teatral y la duplicidad del texto. Como para cualquier auténtico dramaturgo, el teatro encierra la verdad última, la única verdad posible, al que se vuelve la mirada para desentrañar las incógnitas. De lo contrario, al tener lugar el enfrentamiento con la realidad, hay que pegarse el tiro en la sien, como hizo Tavito. Pero esta concepción no estaba en el Estorino de *El robo del cochino*. *Morir del cuento* es otra cosa, y el título tiene también, como el espacio y el tiempo, multitud de significados. Porque, ¿quiénes son, exactamente, los que «mueren del cuento»? ¿Sendo, el capitalista que ha vivido siempre del cuento y que posiblemente sigue haciendo lo mismo en el exilio? ¿Tavito? ¿O, acaso, los personajes en escena que nos «cuentan» su propio funeral? ¿El dramaturgo? El título se nos va de entre las manos gracias a su pluralidad de significados.

Magaly Muguercia reconoce la complejidad técnica de la obra, pero se apresura a indicar que «Estorino ha demostrado una vez más, con excelente nivel de realización, cómo la ruptura de una línea argumental no necesariamente implica una pérdida de la dialéctica expectativa-sorpresa de que se nutre el placer estético ante el drama, si esa ruptura no proviene de una mera especulación formal y es conscientemente utilizada como un recuerdo expresivo específicamente dramático»<sup>11</sup>. Ciertamente, Estorino no está aficionado a la meca «especulación formal», pero la «desarticulación y desmontaje de los hechos», como también observa Muguercia, es muy compleja y trasciende los límites de un discurso restringido<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> *Morir del cuento*, p. 113.

<sup>10</sup> Amado del Pino: «En la cocina», *La Gaceta de Cuba*, junio 1990, p. 29.

<sup>11</sup> Magaly Muguercia: *op. cit.*, p. 32.

<sup>12</sup> Magaly Muguercia: *op. cit.*, p. 33.

Todavía más. Estorino pone en juego un sistema de «toma de conciencia». Como ya hemos indicado, ni Tavito ni Sendo entran en escena al modo como lo hacen la mayor parte de los personajes, que son «ellos» mismos. El procedimiento que utiliza el propio Estorino en *La dolorosa historia...* y Abilio Estévez en *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* (1984), es toda una «toma de conciencia», pero en sentido adicional. El «intérprete», consciente de que está «interpretando», en un intento supremo de violar el espacio interno del personaje para hacerlo público y extraerle una confesión absoluta, toma su papel para meterse en la conciencia y extraer así su punto de vista. En muchos casos, como en el de Zenea, en una especie de juicio final inacabado, con el auxilio del «intérprete» y la participación cómplice del receptor, el dramaturgo se vuelve «parterero de la culpa».

Finalmente, la concepción última del teatro como bóveda dentro de la cual están las entrañas de la verdad, constituye también una variación del Infierno. Sin salida, los personajes de ese pasado, que es su presente, están condenados a «contar», que es su muerte, su forma de vida. Visto desde este ángulo, el teatro trasciende su función inmediata, inclusive su concepto de templo de la verdad, para volverse antesala (sala misma) del Infierno. Los personajes, que no son otros que sus intérpretes, están condenados a volver para llevar a efecto el juicio sumario de la memoria. Día a día se verán sometidos, por toda la eternidad, a un juicio público donde los más mínimos detalles tendrán que recrearse, haciendo confesión del crimen cometido, de su complicidad. Tendrán que probar, ante sí mismos, su inocencia. Este sentido de la confesión pública de la culpa, como único medio que podrá exonerarlos del pecado original, es la tragedia de todos y cada uno de ellos, y los personajes de Estorino, desde su Esteban en *La casa vieja*, quizás el más arquetípico de todos, siguen condenados a «morir del cuento» sin dejarse de dar golpes de pecho.