

EL BAILE: ¿OBRA ORIGINAL O CUADERNO DE DIRECCIÓN?

Abelardo Estorino

PONÈNCIA PRESENTADA A «ENCUENTROS DE TEATRISTAS: "DRAMATURGIAS POSIBLES EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE". AUTORES DE ESPECTÁCULOS: LOS DIRECTORES», EL 13 DE MAIG DE 2002. AQUESTES JORNADES ES PRESENTAREN EN LA PROGRAMACIÓ DE MAYO TEATRAL, CELEBRAT A L'HAVANA AL MAIG D'ENGUANY.

Escribir teatro consiste en encontrar la forma de expresar una idea o contar una historia mediante el diálogo de varios personajes. Cualquiera que oiga esta sentencia pensará que soy un teórico de dramaturgia o un dramaturgo devenido profesor. Nada más lejos de lo que realmente soy. Me hice autor a machetazos: leyendo teatro noche y día, viendo todas las puestas en escena que estaban a mi alcance, aprendiendo de memoria manuales para principiantes o ensayos tan profundos que casi no entendía. Asistí a talleres de dirección, de actuación, conversé con amigos de más experiencia, asistí a ensayos, y para terminar con esta enumeración diré que sólo haciendo lo que me interesaba hacer y dejando de lado, para dolor de mi familia, la carrera que había estudiado y el pueblo donde había nacido, hice amistad con aquellos de quienes podría sacar un poco de conocimiento sobre lo que realmente me interesaba en la vida (dos puntos y escribo con mayúsculas): el Teatro.

Es verdad que ya casi nadie habla de forma y contenido. En los años sesenta recuerdo que estos términos se usaban mucho en Cuba. Ahora se da por hecho que la forma sola no existe, pero se tiene el embrión de una idea, la sinopsis de una historia, tal vez algún personaje que hemos conocido y al que poniéndole algunos detalles extraídos de personas que nos rodean, características de nuestros familiares o utilizando la imagen total de amigos sencillos o estrafalarios puede producir un impacto en el escenario. ¿Y cómo hacerlo vivir?

Mi acercamiento al teatro fue a través del texto y estoy acostumbrado a crear en soledad. Escribir es un acto, al menos para mí, que debo hacer encerrado en un cuarto, como sucede con la masturbación. (Pero debo estar equivocado, porque dicen que los franceses acostumbran a sentarse en un café y escriben un tratado de filosofía, y si es el café de Flore, resulta más profundo.) Aunque la novena sinfonía (la de Beethoven, claro) es coral, no puedo imaginarme al músico rodeado de instrumentistas y cantantes pidiéndoles que prueben los compases que acaban de ocurrírsele, o que improvisen algunas armonías sobre el poema de Schiller. Por eso me encierro.

Digo esto porque, buenas o malas, nunca me faltan ideas para escribir una obra. Tengo montones de papelitos con notas. Sólo me falta encontrar qué forma les doy. A veces están definidos el número de personajes o una idea precisa de la situación, pero no puedo imaginar cómo se verán en el escenario, por dónde comenzar ni cómo desarrollarlas, junto con otros interrogantes que me impiden escribir las primeras palabras en la página en blanco.

Durante este Mayo Teatral se presentó *El baile*, y tomaré esta obra como referencia para este encuentro organizado para hablar de dramaturgia. La obra surgió así: me interesaba escribir sobre uno de los conflictos que más afecta a la sociedad cubana en estos momentos: la división de la familia. Conozco madres que extrañan a sus hijos, novias que anhelan encontrarse con sus amantes, compañeros de estudio que no han vuelto a verse. Andan por Estados Unidos. Pero no sólo allí, pueden vivir en Venezuela, Chile o hasta en un país tan lejano como Rusia. Ahora ha vuelto a llamarse así. Yo mismo: en mi familia somos siete hermanos, cuatro vivimos aquí, los otros tres viven «afuera» (término que usamos mucho) o «en la otra orilla» (se dice en el ambiente intelectual). Quería utilizar el personaje más patético que sufre este conflicto: una madre que se ha quedado sola, en una vieja casa llena de recuerdos, perteneciente a una familia de tradición criolla. Y esta mujer no acaba de conseguir una visa para visitar a sus hijos.

Contado así resulta simple, porque es simple. Un solo conflicto, algo que sólo tiene importancia en el presente. Le agregué motivaciones, vivencias, contradicciones, llené esa casa en ruinas de fantasmas y quería que resultasen tan reales (teatralmente) como la misma mujer que los evoca.

Tal vez deba hacer un paréntesis para decir que nunca estoy satisfecho con los trabajos terminados. Preparo muy bien todas mis notas antes de comenzar a escribir. Lleno libretas de datos, biografías de los personajes, árboles genealógicos. Me propongo metas muy altas. Los modelos que escojo son grandes cimas de la dramaturgia universal. No me conformo con menos que Sófocles, Shakespeare, Calderón, y si pienso en la novela tengo como guía a Proust o Rulfo. Joyce está más allá de mis posibilidades para saquearlo. Por lo tanto, el trabajo de preescritura es largo, lleno de sorpresas: leo una novela de Saramago o un artículo sobre dramaturgia en una revista especializada y encuentro un dato que me aclara la posibilidad de resolver una escena, o vuelvo a leer una obra cuya estructura me impactó en un momento y descubro que ya no significa lo mismo para mí, y debo dejarla a un lado. Casi siempre trato de ser parte de la historia para sentirme involucrado y utilizar cuestiones que me preocupan y se las endigo al destino de un personaje o a su manera de ver el mundo. Los críticos (debo aclarar que no tengo ningún problema con los críticos: al igual que yo aspiro a la libertad de decir lo que pienso, ellos tienen la libertad de decir lo que piensan de mi manera de pensar) escriben y opinan que el autor habla por boca de los personajes. No imagino de qué otra manera pueden hablar los personajes si el autor no les da voz; al menos texto, la voz la ponen los actores. Por supuesto el autor tiene razones y voz para hablar por la víctima y el verdugo, el rey y el bufón, el marido y el amante. El autor debe tener dentro de sí una multitud.

Esto me da también la oportunidad de usar con frecuencia la llamada intertextualidad; apropiación, dicen los pintores. Desde mis primeras obras, digamos *Los mangos de Caín*, utilizo versículos de la Biblia, aprovechando el tema, pero sobre todo en los últimos tiempos mis obras están llenas de citas de Shakespeare, Lorca o Virgilio Piñera. En *El baile* lo hago a menudo, y esto me permite un distanciamiento o un aparte en los momentos en que los personajes se miran a ellos mismos como entes de ficción.

Con el origen de *El baile* sucedió algo muy concreto, podría decirse trivial. Adria Santana, actriz con la que trabajo desde hace treinta años, ha presentado un monólogo que escribí hace más de una década, recorriendo escenarios por el mundo cuando se trata de utilizar pequeño formato. Quise salvarla de la condena de repetir durante tanto tiempo el mismo texto, y me propuse escribirle uno nuevo. Con lo cual pretendo decir que una obra puede surgir de un concepto filosófico, una imagen visual, un recuerdo y también de una necesidad práctica o económica. Todo estriba en cómo se trabaje después.

Descubrí que en mis obras anteriores siempre había monólogos donde los personajes contaban sus sentimientos más hondos o confesaban sus razones más frívolas para amar a quien amaban, o cómo habían engendrado el odio que los hacía hablar del personaje odiado entre espumarajos de rabia. Caín interpela a la serpiente en un largo monólogo, Esteban cuenta su niñez y el dolor de su cojera en una larga confesión a su hermano. La Otra de *Ni un sí ni un no* se lamenta largamente de tener unas nalgas grandes que le han hecho sufrir porque todos la miran como un objeto sexual, mientras el Padre, en esa misma obra, confiesa a su hijo antes de morir que su vida ha sido una mentira. Podría citar otros ejemplos, pero los que no conocen mis obras pensarán que hablo de sucesos de otra galaxia y bostezarán cortésmente con la mano en la boca. Escribo monólogos para mis personajes, eso es todo.

Apoyándome en esa habilidad, empecé a imaginar *El baile* (o *El collar*) como un monólogo para una actriz, o el monólogo para la actriz, porque estaba trabajando para ella. A medida que el material se enriquecía, la situación se complicaba con una historia que tenía en cuenta sucesos de casi un siglo. Quería en principio que se apoyara en los sucesos más importantes ocurridos desde el triunfo de la Revolución y aparecieran nuevas situaciones conflictivas y más personajes referidos. Después resultó imposible convertir aquel material en un monólogo, o al menos era un propósito artificial o un empeño en constreñir a esa forma una historia que la desbordaba, y así el propio material fue encontrando otros personajes, su forma, y preparé una nueva estructura.

Hay dos circunstancias en mi vida que me llevan a pensar en términos plásticos en el momento de trabajar con formas. Primero, cierta aptitud que me llevó a ganarme la vida dibujando anuncios para la televisión en una agencia publicitaria, mientras estudiaba en la universidad una carrera tan lejana al teatro como odontología. Eso demuestra que mi vida adulta comenzó con una equivocación, pero no me importa, también Chéjov y Carrión empezaron equivocados. La otra es mi amistad con Raúl Martínez, a quien vi durante más de cuarenta años pararse frente a un lienzo en blanco e ir componiendo formas y modificando un espacio que hasta ese momento era una superficie inerte y él lo llenaba de dinamismo y poesía.

Pues yo, para *El baile*, dibujé sobre una hoja de papel cuadrados que indican un monólogo y dentro de él aparece una forma que representa el monólogo de otro personaje; esas formas se unen a otras semejantes por medio de una flecha o cualquier otra figura geométrica más dinámica que significa una escena donde los personajes dialogan, y de ese diálogo surge a su vez un nuevo monólogo y la repetición con variaciones de ese juego formal representará gráficamente la trama que describe las peripecias de esa mujer: Ella vive en una casa lamentable, aunque conserva parte de su antiguo esplendor; y en una noche de lluvia, en medio de un apagón, espera llamadas de teléfono que le permitirán enderezar su vida, y mientras transcurre la obra, recuerda sucesos que marcaron su existencia. A partir de su memoria, la obra se traslada en el tiempo y el espacio de manera arbitraria, sin secuencias lógicas, y asistimos a la presencia, real para ella, de un marido

que la amó con gran devoción y ella desdeñó, mientras vive con la ilusión de un amante perdido que apenas recordará la pasión que despertó.

Pero hay algo más. Desde 1980, con *Ni un sí ni un no*, el teatro me interesa no sólo para usarlo como medio expresivo, sino también como tema en sí de las obras que escribo. Necesito entender cómo la imaginación crea la obra, de dónde surgen los personajes, cómo se comportan, y he descubierto que eso conlleva un conflicto, y por lo tanto resulta un material dramatizable. De una u otra manera, las piezas escritas después de esa fecha juegan con ese recurso que han llamado «teatro dentro del teatro». Pirandelliano, dicen, cuando quieren clasificarme, y en realidad partí de Brecht, al considerar el escenario sólo como eso, el escenario, y no la ilusión de un lugar real, donde contaremos una historia de ficción que nos ayudará, tal vez, a conocernos un poco más. En las dos obras sobre el poeta Milanés, el personaje del mendigo, creación del propio poeta, adopta el papel de guía y lo lleva en un viaje que quise que recordara al de Dante, con el fin de analizar si dedicar su vida a la creación artística tuvo algún sentido; en *Parece blanca*, los personajes de la novela representan sus conflictos sabiéndose personajes de ficción e incapaces de cambiar lo que el novelista ha considerado su destino. En *El baile* traté de dar un paso más allá: hacer que las criaturas sean sus propios creadores, se bauticen a sí mismos, discutan sus posibilidades de actuar de una u otra manera, usen la imaginación y la fantasía del arte para transformar su destino.

No logré lo que me proponía, lo sé. Al menos hasta el punto en que me lo había propuesto en las notas recogidas sobre el carácter, antecedentes y otras cuestiones referentes a los personajes y utilizando el fluir de la memoria, el monólogo interior o cualquier otro nombre apropiado, acuñado de la novelística de principios del siglo xx, haría que la acción surgiera de los recuerdos y fantasías de la protagonista, y me esforzaba entonces por analizar dentro de mí cómo había concebido la idea de los personajes, cómo podrían ellos, mis criaturas, pincelada a pincelada (ahora una sonrisa, después la forma de sentarse, un gesto repetido de maneras diferentes), llegar a ser frente al otro, para aparecer gradualmente, como ocurre con el ectoplasma que rodea a las almas en pena, según dicen.

Hay algo que mi doble función de dramaturgo y director me ha enseñado: modificar mis conceptos rígidos de otro momento y disfrutar al ver crecer en el salón de ensayos algo que era una entelequia creada en mis días de encierro. Y que el movimiento en el espacio, los gestos nacidos de una improvisación, las voces que los actores prestan a lo que era letra muerta en la página del libreto, se convierten, en los momentos maravillosos en que el teatro resuena como un hecho artístico, en eso, en la materialidad del arte, en su espiritualidad. Nada tiene que ver con la vida cotidiana y proporciona al espectador un momento misterioso que toca lo más profundo de su ser, sin una explicación teórica, pero con una desconocida sensación que perdura como si hubiéramos tocado un momento oculto de la verdad.

Confío en la fuerza del arte para modificar al hombre (y a la mujer, claro). No me acusen de machista. Modificarlo a muy largo plazo, más largo de lo que pensamos, porque *Edipo rey* fue escrito hace ¿diez siglos, quince? Y todavía cometemos los mismos errores aunque no creamos en las esfinges. De manera prejuiciado, lo admito, pienso que los seres incapaces de disfrutar de una gran novela o una sonata viven una vida más empobrecida.

Se me ocurre pensar que todo lo que he dicho son disparates, pero hay algo que resulta siempre misterioso y me lleva a seguir escribiendo, porque en algún momento me tocará la iluminación que todos deseamos y la vida tendrá sentido para mí. Mientras tanto espero estar alguna vez situado en el aleph, donde concurren tantos caminos y energías que nos liberarán de la angustia.