

"La espacialidad del contratiempo en *Contratiempos*
por Jorge Luís Torres."

Walter J. Mucher

21 de mayo de 2001

... nosotros somos la fatalidad de la historia, la
alucinación de la antigüedad, la ceguera del cielo ...
(Clelia *Contratiempos*)

Con su tercera obra teatral, Jorge Luis Torres nos propone cuartar nuestro camino recreando, en silentes palabras, la contrariedad de existir. En *Contratiempos* no son meros obstáculos los que se avecinan, sino una postura ante la finalidad de ser: la muerte. No sólo nos vemos diariamente obstaculizados por el quehacer de nuestras vidas, sino por la definición del mero vivir, algo que pocos realmente preguntamos y que se tiende a desechar ante la limitada expresión del ser. *Contratiempos* es la historia del re-encuentro de cuatro personas que en su momento se conocieron y se influenciaron. Clelia, la emigrante, quien vive en el exilio de cuerpo y alma. Darío, el funcionario de estado quien ante su incapacidad de ser real, se llena de documentos ocultando su inconveniencia con la burocrática misión de establecer identidades. Guillermo, el joven visionario deseoso de disfrutar del mundo que Clelia le presentó una noche similar, militar desertor y desertor de la vida. Felpa, puta y viciosa quien lleva a Guillermo de la mano a través de un mundo que ha consumido el fuego y la vista de Guillermo.

Aunque el autor nos quiere hacer pensar que el mundo re-presentado podría ser cualquiera, es de notar que no cualquiera es re-presentado. Es claro que el mundo ausente es el mundo de su natalicio, la otredad forzada del espíritu que busca sentirse adecuado, un espíritu provocado por las peripecias de la falsa expectativa de la palabra al fingir ser lo que por evidencia ya es. Su presencia entabla un discurso en ausencia con ese mundo depurado, ficcionalizado por los serpentinos recuerdos de la distancia.

Más que una madurez dramaturgica, esta tercera obra de Torres presenta una transformación esencial de la definición de su ser. Sus personajes pueblan un espacio estéril, vacío, representativo del mundo que lo rodea, no con su carnalidad, sino con su espectral ausencia de vida. Las apariencias son aplastadas por la sencillez del espacio. La falta de distintivos, de entorno, de sabor y textura elevan al espectador a preguntar, al igual que los protagonistas, cuál ha sido su realidad. Como sala de espera, de maternidad o funeraria, nos encontramos llenando nuestros entornos con las visiones de lo que no es Clelia, sino Carola, y no cualquier Carola, sino la Carola de la Madrid Dullfeet, o de los pasos aburridos de la Madre Patria, o sea, de la identidad que cobija nuestra otredad negada frente a su condición de emigrante. Clelia demarcará en su fracaso de contener el momento fijo su gran preocupación “¿Por qué tenemos que vivir como nómadas? Coño, ¿por qué tenemos en nuestros fracasos el mañana como estúpida justificación para tantas torpezas? Darío, ¿será que nunca aceptaremos que somos pedazos de hombres y mujeres dispersos en la tierra?”(21)¹ Dicha negación refleja la imposibilidad de existir tranquilamente y en paz con su otredad, una otredad del espíritu destinada a vagabundear por su creciente miseria ante el delirio del exilio.

¹ Toda cita es tomada de la obra *Contratiempos*, excepto cuando notificado.

Pero si hay algo que el texto discurre es que Ser no depende de olfatear la musgosisidad de la tierra, y menos de clamar la temporalidad limitada de nuestras experiencias. Si hay un detalle que los personajes de esta obra nos revelan es que Ser es tomar postura, tanto dentro como fuera de las limitaciones impuestas por la fisicalidad del mundo. De esta forma cada personaje responde a su identidad a medias, ya que no comprenden la complejidad del mero ser. Como muy bien nos declara Rosa Ileana Boudet en el título de su ensayo sobre el “Teatro Alhambra: parodia y simulacro” la identidad sufre de “un intento por superar una imagen dual.” (Boudet 9) Aunque su texto evoca la calidad paródiate de una rama del teatro cubano, es preciso ver como la fuerza de *Contratemplos* estriba en no presentarnos una mera “tragedia” sino, igualmente, en evocar esa “voz de nadie” atascada en la garganta de los espectadores. (Boudet 9) En el espacio desierto, árido a toda sensación humana se recrea el fin del comienzo, el divagar pero con exactitud del momento fronterizo entre el ayer y el mañana. Esta habitación nos ofrece un espacio algo inhóspito para la introspección. Pero, ¿cuál es el cuestionamiento evolutivo de este espacio? Es el espacio concretizado en la protagonista, Clelia, quien como Alicia se encuentra ante el espejo, pero no el del País de las Maravillas, sino del ocaso. Como la fría calma del espejo, la habitación refleja no la maravilla de la esperanza, sino el terror de la apariencia calumniadora del pasado. Con Clelia, o Carola, según su desliz, vemos el precio por vivir en dualidad, de vivir en la apariencia que oculta los hilos que nos atan a nuestra condición. Clelia es libre mientras acepte ser marioneta espiritual del estado.

En realidad *Contratemplos* no es un mero contratiempo, sino un tiempo en contra de la opulenta depreciación del ser. La identidad, como constructo imaginario, depende de nuestra condición como espectador del mundo que nos rodea. Contrario a Shakespeare, quien declaraba al mundo como un teatro y a sus habitantes como actores en escena, *Contratemplos* nos coloca

en las aulas y los bastidores no como espectadores, pero menos como actores. La fuerza de los protagonistas está en que exactamente no están ni en escena, ni en la audiencia, sino en los lados, tras las cortinas, esperando su turno a salir en escena, o a conformarse con ser elenco de segundo banquillo. Clelia no entra a la celebración, pero tampoco la observa. Vive entre vidas, la suya y las que le otorgan para poder vivir. Darío entra y sale, ocupándose de burocracias del estado, o esperando su momento a atender las necesidades de los demás. Él es la trampa del estado, bien intencionado, pero no esperanzado. Su deseo no es librarse del estado sino es no tener la oportunidad de rebelarse ante el estado. Guillermo ni entiende ni pretende, en su ceguera, ser un verdadero protagonista de la obra, y menos del mundo. Felpa no es permitida tomar su lugar excepto como suplente de la idea idealizada que en vano se glorifica ante la imposibilidad de cortar con su pasado, mientras provee la entrada y salida de Guillermo dirigiendo sus actos y proveyéndole su utilería como lazarillo.

¿Quién o qué es Clelia? Lo que no puede ser: la verdad. En su afán de celebrar un nuevo año, Clelia encarna el error de un mundo de apariencias al convertirse en otra, una figura sin verdades, donde todo depende de un recuerdo malogrado del ideal. (5)

En la necesidad de identificarse, la obra de Jorge Luis Torres no recrea “un proceso homogéneo” de la identidad cubana, según diría Graziella Pogolotti en su ensayo “La isla son los Puertos,” sino que la obra recrea la identidad específicamente “como un proceso evolutivo. Es un proceso que en efecto vemos en *Contratiempos* como “proceso de definición a partir de la diferencia” que entablan los personajes al distanciarse uno de otro. (Pogolotti 3) Esta es la importancia del texto *Contratiempos*, y de la obra en general de Jorge Luis Torres. Su postura entabla un discurso, algo ausente, con la cubanidad desde la homogeneidad aparente de su exilio.

En su búsqueda por pertenecer, el autor reflexiona en esta tercera obra la imposibilidad de consolar la exterioridad de lo interno, presagiando el entredicho de la otredad del otro. Pero como podemos observar en toda su obra, el otro es otro no por que lo es, sino por su apariencia a otredad. Esa otredad que no se limita a la cubanidad sino a cualquier identidad, tanto dentro como fuera de la tierra natal. Como muy bien lo define Pogolotti, el problema de la identidad, y en este caso de la cubanidad, se banaliza al definirla como una expresión localista. Al contrario, Pogolotti nos dice que tal postura es errónea y limitada ya que pretende ser muy definitoria sobre la complejidad de ser. Y cito:

Lo cubano no puede ser una expresión de localismo ni de costumbrismo; en el localismo y el costumbrismo se ahoga. Lo cubano, verdaderamente, es la mirada, la perspectiva, el punto de vista que atraviesa y transforma aquello que, como tradición o como incorporación de ideas venidas de otros lugares, se va fundiendo dentro del país. Lo que hace la amalgama en este proceso de asociación es justamente la perspectiva de lo cubano. Es aquello que no se programa de antemano, sino que se va constituyendo en un proceso creador, plenamente, a través de ese diálogo entre una escena consciente de su herencia y de su tradición y un público, que es la realidad misma de lo cubano, la dimensión concreta, actuante y presente de lo cubano, con todas sus contradicciones. (Pogolotti 8)

Es una pena que las palabras de Pogolotti no resuenen en los oídos de los “otros,” aquellos que vigilan la cubanidad celosamente con alma y cuerpo. Pero peor aún son los “otros” que no son cubanos, que con peor afán se cantan celadores de la patria, vigías de la verdadera identidad nacional. Estos “Daríos” abundan no solamente en el mundo cubano, o del Caribe, sino

en todos los mundos donde una identidad es celosamente guardada contra la infección de lo “otro” (Estados Unidos, China, Puerto Rico, Japón, Irán, España, etc.) Jorge Luis Torres nos presenta un texto que no responde a una única realidad, sino a la realidad de todo pueblo, como muy bien nos deja entender al no identificar la ciudad al principio de la obra. Sabemos que este mundo es el mundo de sus experiencias, pero es el mundo de muchas experiencias. Y la pregunta sería: ¿Con cuál experiencia te identificas, mi querido lector/espectador? Porque el programa no está resuelto. La obra no tiene realmente un final, sino cuatro finales, si no contamos a los ausentes. Y estos finales no son más que máscaras temporales para la finalidad de todos los demás no nombrados, aquellos que fuera de las paredes celebran insospechadamente la eventual llegada del nuevo año. Y con un año nuevo, un tiempo en contra más con el cual lidiar.

Contratiempos no es un mero obstáculo, sino la realización de que uno actúa contra el tiempo. Y si se aferra uno demasiado a ellos termina “no viendo” el resto de su entorno ya que se ciega por la oscuridad del pasado. Clelia no es Clelia, es Carola – una ficción que al hacerse carne se vuelve mortal, y todo lo mortal sufre de temporalidad. En su dualidad Carola demuestra ser débil, al igual que Darío quien en su complicidad le provee a Clelia esa dualidad. Ambos son débiles por que gravitan sobre la historia pero como muy bien declara Darío, el tiempo se les acaba. (20) Es interesante como en el brindis a un nuevo año lo menos que se espera es un nuevo año, sino que se retorcen en brindar por el pasado. (19-20) El deseo del emigrante en retornar, demostrado especialmente por Clelia, es en esencia enfermizo, tanto en Clelia, como en Darío quién demuestra su debilidad en ese momento de soledad. Ya Guillermo había declarado el fin al ritual, al declarar que “Todos los caminos no conducen a Roma.” (20) Pero no es Roma lo que importa aquí, sino Clelia. Y ya Clelia no es Roma. Como ruina del pasado, la presencia de Clelia sólo enfatiza el fantasmal deseo de recuperar lo que ya no es,

La fuerza del trama reside en la figura de Clelia, quien no puede dejar atrás su pasado. Como emigrante se ha apartado físicamente del estado, pero lleva consigo la memoria del estado, y peor aún el espíritu que la ata a su sueño de re-apoderarse del momento. Retornar a su pasado la vicia. En este acto Clelia expía su culpa de abandonar a todos y a todo, volviendo, como peregrina, al lugar de los hechos. Hechos que la persiguen a todo lugar que vaya.

Clelia necesita ayuda para poder retornar, y la encuentra en la figura de Darío. Darío es el pasado institucionalizado. Su definición es la cuadratura del estado, de la burocracia, de los documentos, y de la identidad “oficial.” Ayudar a Clelia en su ficción. Es su rebeldía contra un estado que fielmente defiende. Pero no lo defiende por lealtad, sino por pertenecer. Clelia es lo que Darío no puede ser, tanto física como espiritualmente. Proveerle cuartada, por medio de documentos manufacturados, anualmente, le crea la urgencia de revelarse contra el sistema que defiende. La libertad sexual que demuestra Clelia, es la libertad que Darío no puede asumir. Clelia no es responsable de sus deseos, Darío está limitado por su sentido de responsabilidad. Sexualmente Clelia le recuerda a Darío su imposibilidad de ser normal. Por eso su deseo no es poseer a Clelia físicamente, sino espiritualmente mediante su eventual sublimación. Darío no es normal, de igual forma que Clelia tampoco lo es. Ambos se desdoblan ante la oficialidad en este momento atemperado. Ambos se complementan en el deseo de la juventud en Guillermo.

Guillermo ha llegado a su final, al proverbial fondo del barril. Es el deseo, inexcusablemente prematuro, de valer. Su ceguera edipal es consecuencia de salto irracional hacia el mundo, sin medir, sin pensar. Como Edipo, Guillermo desea lograr su lugar en el mundo. Es el encuentro de la inocencia ante la crueldad. En él vemos el deseo libre de ser adulto. Como Telémaco, Guillermo es aún muy joven e inexperimentado en las formas del mundo para

poder defenderse. Seducido prematuramente por Clelia es lanzado ante otra realidad, fantasiosa, realidad que lo tortura y lo ciega ante la ausencia de Clelia. Ausencia que alimenta el desconcierto de la juventud floreciente de Guillermo, juventud que no es controlada por el estado, y menos por Darío. La confusión entre Clelia y Darío lleva a Guillermo a abandonar la norma. La ceguera de Guillermo es la ceguera de las apariencias, del rechazo del estado (Darío) y de la seducción de la matrona (Clelia). El eventual rechazo de Guillermo a Clelia y Darío no es porque “ve” lo que son, sino porque “no ve” lo que realmente son. Felpa es Felpa, es de carne y hueso, y está ahí, no como fantasma del deseo (Clelia) ni como recuerdo del estado (Darío). Felpa es Felpa.

Felpa no es el refugio del mundo, es el mundo. Aunque su sexualidad es refugio del confuso ideal de Guillermo, su sexualidad es real, mundana. No es fantasía (Clelia), ni deseo añorado (Guillermo), y menos es convención del estado (Darío). La inocencia de Felpa no es la inocencia de Guillermo, Felpa es del mundo. Pero su inocencia tampoco estriba en su condición explotación sexual ni victimización drogadicita (“¡Marihuana! Es decir Pepsi.” (11)), sino en su postura ante el sistema, de ser real, única, en un mundo de apariencias. Felpa no es devorada por (Clelia) ni acepta comportarse según (Darío) ni se ha lanzado prematuramente fuera de (Guillermo) la norma, sino que se enfrenta, se levanta y asume una postura central contra la conformidad, la trampa, y la seducción de pertenecer dentro del estado.

Guillermo es el asesino del origen, es el hombre sin historia, quien vive el momento apoyado de un bastón y una mujer. Al ser interrogado por Clelia por qué lleva una puta con él, Guillermo le contesta: “¡Vida! ¡Un bastón y una puta! ¿Se necesita algo más para vivir?” (10) Guillermo sabe que la contestación a tan afamado acertijo es él. De mano lleva su respuesta,

abierta y presente a todos los que indaguen su realidad. Felpa es su coyuntura con el devenir, el tiempo localizado en la pregonada dejadez del espíritu errante. Pero con todo recuerdo habita el silencio del tiempo. “Soy mortal” (16) nos recuerda Guillermo al cuestionarse su espacio en el mundo, “¡Ciegos, pero hombres!” (19) Ante la desnudes del mundo, representado en la figura semidesnuda de Felpa, la mortalidad se realiza, y Guillermo, sin ver, se entrega a la imagen caída de la salvación. Felpa no es una mera mujer, es una razón, por más desvirtuada, sucia, borracha y mugrosa que sea, es su razón. Es por eso que con la retirada de Guillermo y Felpa nos damos cuenta de que Roma no es un destino, sino un momento, un momento habitado por la muerte. Es en esta realización que Clelia tiene que aceptar que no todo es como tiene que ser, sino que es. La gran diferencia entre Darío y Guillermo es que Darío es predecible, aburrido, estable: “Ay Darío, siempre tan miserable... pero tengo que reconocer que eres un buen hombre, una pocilga masculina siempre dispuesta para complacer las necesidades del populacho.” (Clelia 1); mientras que Guillermo es voraz, impredecible, impetuoso: “Ya no eres tú como lo eras cada última noche del año. Ya no eres el Guillermo charlatán y sensual que jugaba con mis nalgas mientras sazonzabas la carne de cerdo con jugo de limón y piedras de sal. ¡Qué voracidad la de entonces!” (Clelia 11)

En este mundo de apariencias, tanto Darío como Clelia marcan los extremos de la conformidad de los débiles, temiendo que su tiempo se acabe. (20) Como fantasmas ambos cobran vida en sus debilidades, Darío en su complacencia estatal, Clelia en su diasporita negación. Es en este equívoco que Darío cobra su precio por servirle todos estos momentos. Pero, ¿por qué tiene que desaparecer Clelia?

¿Quién o qué es Clelia? Clelia no es Clelia, es Carola-una ficción que al hacerse carne se vuelve mortal, y todo lo mortal sufre de temporalidad. Pero el tiempo no marcha hacia atrás, y la condición emigratoria de Clelia la limita a volver en recuerdos. Lo que Clelia no puede entender es que no se puede volver, que volver exige un precio alto ya que es tratar de re-vivir lo muerto: el pasado. Clelia es lo que no puede ser. “La verdad es una bolsa agreste-le declara Felpa a Clelia-una ilusión salvaje.” (9) Clelia es esa verdad que Felpa logra ver, la misma verdad que Guillermo ve. Ante la declaración de Clelia de que “la vida es una inspiración,” Felpa arremete con lágrimas lo que Guillermo le ha mostrado: “¿Por qué nos empeñamos en creer en la mierda? ¡ Dios es la vida! Vivan la vida, nos merecemos vivir la vida. No importa si somos buenos o malos. Me importa un carajo si el mundo que habitamos es superior porque la razón prevalece o si es inferior porque la convicción más ingenua desata la guerra. Yo me limpio el culo con la virtud.” (19) Esto mismo responde a lo que Clelia había llegado a determinar sobre Guillermo al comienzo de la obra. “Coño... Yo regresé porque sé cumplir mis promesas. Nadie sabe todo lo que me estoy jugando al regresar. ... pero soy una mujer preparada para escudriñar mi contrahecho espíritu y el pérfido rostro que esconde mis vicios ... por eso soy virtuosa ...pero, no puedo creer que Guillermo sea otro hijo de puta ... prefiero lastimar mi orgullo antes que aceptar la traición de un desgraciado que no sabe ni limpiarse el culo.” (Clelia 2) Esto es lo que Guillermo recrimina de su experiencia iniciadora con Clelia: la imagen de virtud que recrea la figura ausente de Clelia es la misma imagen de virtud que impera en el desolador estado, pero que sabemos que es alimentado por un “corazón que no conoce la piedad,” que “es simple y necio porque es melindroso y falaz.” (7)

¿Por qué regresa Clelia? “Guillermo, -declara Clelia- ¡he regresado para cumplir con nuestros sueños!” (10) ¿De quién son esos sueños? Parecería que de ambos. Pero sabemos al

final que dichos sueños son fatídicos. Clelia no regresa realmente por Guillermo, excepto en su negada necesidad de encontrarse de nuevo: “He regresado una vez más he regresado ... no sé por qué ni para qué ... pero he regresado una vez más. Todo permanece igual... como si afuera el mundo siempre fuera el mismo. Pero estoy otra vez en este lugar... yo soy el más fiel espejo de esta triste abundancia ... aunque desde hace muchos años vivo fuera de su azote.”(Clelia 1) Pero Clelia es reflejo de su propia miseria. Como espejo, demuestra su desespero de ser fuera de su localidad. Por eso es que año tras año vuelve a este lugar que Clelia identifica como otro. Su otredad es el reflejo de la otredad que ella misma contiene. La sencillez expresiva de Felpa, marcada por la lacónica presencia de Guillermo, hace que el espejo se recrudezca más aún. Y es por eso que Darío no soporta tener que volver a re-vivir esa tragedia. La tragedia no reside en la ceguera de Guillermo, y menos en las presencias de Darío ni Felpa, sino que la verdadera tragedia reside en la inevitable realización de que Clelia, y sus consecuencias, ya no tienen lugar. Su final es pedestre, su piel pergamino de fracaso. Clelia “ve” su verdad, y la que la rodea: “Lo recuerdo... pero, estoy igual que cuando llegué a decir, estoy otra vez sin él. ... No he ganado nada, Darío... otra vez estoy frente a tu pobre espíritu. Vete con tu indecente vocación masculina donde las calles de los marginales. Eres el gran marica perdedor, Darío... y al mirarme sin desprecio, me obligas como la gran puta perdedora.” (21) El volver de Clelia al origen de sus aventuras se ha convertido en nefasto, y su encuentro espontáneo con Darío mundano, animal, acto salvaje que no le satisface su epifánico sueño de retornar.

¿Quién realmente está ciego o ciega en esta obra? *Contratiempos* revela su verdad en el intercambio final entre Clelia y Darío. La sencillez del intercambio esconde la profundidad del texto.

Clelia: ¿Y tú?

Darío: ¿Yo?

Clelia: ¿Nos volveremos a ver?

Darío: No creo.

Clelia: Nos veremos la próxima última noche del año... siempre es igual.

Darío: Tal vez.

Clelia: ¿Eres feliz?

Darío: La felicidad deslumbra a los ciegos. (21-22)

Este momento desnuda la presencia de Clelia ante su realidad. Clelia ya no es de menester. Y a los pocos que les pueden interesar ya giran en otros círculos. Aunque Clelia desea seguir siendo vigente para la memoria de los que intenta visitar, le es difícil comprender que para ellos Clelia ya no es Clelia. Clelia es culpable de identificar su clelialidad en “una expresión de localismo” y “de costumbrismo,” problema que Pogolotti había definido como la causa de la incompreensión de la identidad: “en el localismo y el costumbrismo se ahoga.” (Pogolotti 8) Clelia se ahoga en su afán de hacer su identidad una localidad y un costumbrismo. Y se ciega en su afán de no perder esta realidad. Su “volver” a esa condición previa, en intento de recuperar el origen de su actualidad, sólo enfatiza la putrefacción de este acto cadavérico aún más. Darío le recuerda al comienzo de la pieza las consecuencias de querer volver: “Clelia,... ¿por qué te empeñas en dañarnos?”(2) De igual forma Darío le recrimina el estado actual de Guillermo al acusarla de llenarle el corazón de ilusiones: “Ahora eres la responsable de un recluta prófugo que descubrió en el amor el peor de los destinos... un pobre enamorado que sólo conoce que la mujer ue ama siempre regresa la última noche del año viejo y parte la primera noche del nuevo año.” (3) Pero Clelia no puede ofrecer más de lo que es. Clelia es una ilusión, pasajera, de una noche ocultada entre verdades aplazadas. Clelia no entiende que su existir fuera de la normalidad, crea

un espacio nefasto dentro del espacio de lo normal, de lo oficial. Este acto únicamente puede crear un estado de desarmonía y dolor entre los que quedaron atrás.

El gran problema de *Contratiempos* es el “volver,” acto que se agrava mediante el encuentro fatídico de Darío y Clelia con Guillermo y Felpa. Es claro que no es un mero “volver a” sino un “re-volver,” devuelto y revuelto, re-velando la imposibilidad de volver a ser “inocentes.” Es esta la gran pugna de todos los que existimos y preguntamos “por qué,” y es el tema de nuestros contratiempos, de los opuestos y complementos de un ser. *Contratiempos* no son meros obstáculos, sino la realización de que uno actúa contra el tiempo. Y si se aferra uno demasiado a ellos termina “no viendo” el resto ya que se ciega por la oscuridad del pasado, pasado que, como el fantasma de Hamlet, sólo puede herirnos si le hacemos caso, pero se nos hace muy difícil no hacerle caso.

Textos Citados

Boudet, Rosa Ileana. “Teatro Alhambra: parodia y simulacro.” *Tablas: La Revista Cubana de Artes Escénicas*. Vol. LX (tercera época, abril-junio, 2/00): 9-16.

Pogolotti, Graziella. “La isla son los puertos.” *Tablas: La revista Cubana de Artes Escénicas*. Vol. LX (tercera época, abril-junio, 2/00): 3-8.

Torres, Jorge Luis. “Contratiempos,” en *Como el cristal de tus lágrimas*. Río Piedras, PR: Publicaciones Gaviota, 2001.