

***Tomás González: El bello arte de ser y los juegos***

***carnavalesco de la negritud.***

Por Alberto Abreu

En el mapa de la dramaturgia cubana contemporánea el nombre de Tomas González es, sin objeción alguna, una voz imprescindible y la más desatendida. El hecho no me sorprende. Desafortunadamente, sobre estas paradojas y olvidos se articula una región significativa del campo cultural cubano.

Guionista de dos cintas memorables dentro de la filmografía cubana: *De cierta manera*, de Sara Gómez y *La última cena*, Tomás Gutiérrez Alea. Tomás es uno de nuestros autores teatrales más prolíficos. Creador, además, del *Método de Actuación Trascendente* que lo sitúa como una de las sensibilidades más inquietas y osadas de la escena cubana. En el se reciclan creativamente las conquistas y postulados teóricos-práctico de Stanislavski, Lamba, Grotowski, Living Theater...

El mismo busca explorar los dispositivos más insospechados del cuerpo y la memoria en bailarines y actores como parte de su entrenamiento para las representaciones dentro del llamado Teatro Ritual Caribeño. Ha señalado una de las más activa promotoras de su obra, me refiero a la crítico Inés María Martiatu

Por la apariencia excéntrica, con que encara los nuevos descentramientos culturales y otras conductas que se derivan del ser y el existir finisecular. Este método tiene sus anclajes en el *performance*. Aceptado esto último, corresponde, entonces, preguntarse sobre los modos en que el mismo asimila, re-lee los gestos performáticos de Joseph Beuys, o por la forma en que articula (en un nivel filosófico, estético)

zonas de contacto con aquellas memorables acciones plásticas protagonizadas por el nuevo arte cubano en la segunda mitad de la década del ochenta. En fin: lo que me interesa de este autor es su sensibilidad y su gesto escriturario. Su status precursor dentro de una cartografía erosionadora de los modelos culturales establecidos. En la que su poética se ubica como un enclave donde se conjugan ciertos tic del absurdo piñeriano, los postulados del Teatro Ritual Caribeño, los gestos más desacralizadores, carnavalesco, del arte nuevo cubano: el bad painting, el espíritu ritual de los performance de Tania Bruguera. Y la postura que ante los lenguajes corporales asumen novelistas como Pedro Juan Gutiérrez y Jorge Ángel Pérez.

Lo que nos lleva a considerar la significación de este método de actuación y de su dramaturgia más allá de las tablas y dentro de una dimensión más amplia dentro del campo cultural cubano de estos finales o/y principios de milenio. Nos aboca a otros posicionamientos, otros espacios de riesgo para pensar el teatro ritual caribeño. Propio de una región donde se entrecruzan el imaginario popular, la memoria pública y privada con algunas zonas del inconsciente colectivo, la antropología, la religiosidad afrocaribeña, la oralidad. Así como con el carácter ritual que desde su inicio acompañó los ímpetus del performance, sus anhelos por conectar el arte con el flujo de la vida, su ruptura con las nociones restringidas de lo artístico; su aura dionisiaca y delirios por excavar en los orígenes rituales del arte: la máscara, la representación, la música, la danza. El descentramiento de las fronteras espacio-tiempo, entre actor y espectador, lo público y lo privado...Hablo también de reconfigurar nuestra memoria cultural más inmediata. Articular miradas críticas que difuminen esas parcelaciones que confinan las lecturas y conceptualización de las prácticas y representaciones simbólicas a la especialización del discurso crítico.

Inés María Martiatu, la más apasionada promotora de su obra, en su ensayo “Taller de Actuación Trascendente: El nacimiento de un método” Lleva un diario pormenorizado de aquellas sesiones realizadas hace años en la comunidad de Machurrucutu. Observadora atenta, sagaz, no pierde de vista un detalle. Su mirada todo lo registra. Tiene la convicción de estar asistiendo a un suceso sin precedentes para el teatro antropológico en Cuba y América Latina. Y quiere dejar constancia.

El cuerpo, su adiestramiento, la inmersión en las regiones más enmarañadas de la conciencia, la interacción con lo telúrico, las mascararas, los espejos, los sistemas adivinatorios de la santería, la escritura automática, lo oracular, el baile, la música, los ruidos, cantos, percusión, la representación de lo efímero. La inserción de estas prácticas en un espacio comunitario y en el ámbito de lo privado, donde actores y público intercambian roles, son algunos de los elementos, según Inés María Martiatu, que articulan el Método de Actuación Trascendente.

Más allá de sus ganancias metodológicas en la preparación de actores y bailarines para sus representaciones de la religiosidad afrocaribeña (santería, palo de monte, abakuá, espiritismo...) Me interesan resaltar aquellas marcas que entretejen nexos, derivaciones con el espíritu carnavalesco de su dramaturgia como: la promiscuidad lingüística, el juego de apropiaciones, parodias, citas ; la exploración de zonas inéditas de la memoria y sus pretensiones de dialogar con un legado que, quiérase o no, se encuentra adherido como portador genético de la cultura universal y la manera en que estos recursos socavan la sacralidad, el status autoritario del Autor como gran protagonista de la cultura humanista.

Por estos motivos , la reciente aparición de *El bello arte de ser y otras obras* , que cuenta con una inteligente compilación y un iluminador prólogo de Inés María Martiatu viene a constituir una provocación para actores y teatrólogos cubanos. Al revelarnos a uno de los dramaturgos más complejos e interesantes del teatro cubano contemporáneo.

La edición recoge cinco piezas escritas entre 1978 y 1982. (Tan sólo una muestra de su quehacer dramático.) El hecho de inscribir, a manera de indicador paratextual, las diferentes fechas en que fue concluida cada una de estas piezas o su versión definitiva; y la disposición cronológica de las mismas dentro del volumen. Nos hace suponer que estamos ante un procedimiento cuya finalidad es *insertar* estas obras, en los diferentes procesos de la dramaturgia cubana. (He escrito *insertar* con toda intención.) Y los distintos avatares por los que atravesó nuestra historia teatral: las exclusiones y dogmatismo de aquella *mala hora*; la parametrización (los confinamientos e inxilios) padecidos también por este dramaturgo. Cuyas marcas, directa o indirectamente, aflora en sus textos. Es la herida que enmascaran sus personajes,

de la que se burlan, intentan huir, porque todavía sigue doliendo. Me pregunto hasta dónde estos *avatares* (perdonen el eufemismo) son responsables, en la actualidad, de la invisibilidad de su dramaturgia.

Habría que explorar los textos dramáticos de Tomás González para desentrañar los diversos rostros que en se transfiguran esta herida. Las maneras en que ella aflora, se desplaza hacia el límite, el intervalo del *miedo*.

[...] Entonces levanté los ojos al cielo. Un gran cielo limpio de dioses y de miedo. Así es el cielo de otra isla. No había luna, sólo estrellas, planetas, cuerpos, misterios. Todo aquello parecía estar al alcance de la mano, ejecutando la música de todos los tiempos. Allí donde no cabe el limitado y pequeño concepto que tenemos del espacio. (*Pausa*); Y allí estaba!

Dice el Director al Actor, luego de evocar el suceso en que es acusado de idealista, metafísico y expulsado de la escuela donde era profesor.

Posicionado entre el espacio social y la utopía artística. Asociado a la experiencia vital, las prácticas de represión y exclusión: el miedo no sólo es signo de la caída; sino, además, un significante que opera a través del juego de la diferencia, del enlace y la disyunción entre las fronteras simbólicas. “Otra isla limpia de dioses y de miedo” La plenitud del arte como espacio de fuga y resistencia. Y transfiguración de la isla real con sus dispositivos socioculturales de coerción y violencia simbólica que definen esta *mala hora* dentro del campo cultural cubano.

“Las cosas las quiero ahora, ahora que puedo gozar. ¡Mañana! ¡El futuro...! Quiero lo mío ahora, aquí y ahora[...]

Son las palabras iniciales de Yago en “El camino del medio”. El mismo pragmatismo del Actor en “El bello arte de ser”. ! Mi felicidad y mi realización personal no pueden ser postergada ¡ ! Todo lo quiero ahora ¡ ! Aquí y ahora ¡”

Propongo leer estos parlamentos desde lo que tienen de impugnación, de reclamo. Desde su aparente razón práctica sólo comprensible desde la interrelación de los personajes con cierto orden sociocultural del cual han quedado excluidos por los dispositivos reglamentarios que intentan modelar sus conductas y subjetividades.

El miedo, en ocasiones, se homologa a lo monstruosos, es su suplemento, lo que se insinúa en su lugar. Leamos:

YAGO. ¿Qué tengo escrito en la frente?

DESDI. El signo de lo monstruoso

(“El camino del medio”)

El miedo, también, se ontologiza.

EDIPO. (*Suspirando y recuperado.*) ¡Ah, qué bueno! Si a algo tengo temo es a todolo que se arrastra, porque siempre hay un día insospechado que se yergue y atacan; y basta que te hundan en la carne uno sólo de sus colmillo para que todo sea irremediable.

ANTIGONA. (*Con ironía.*) Real es tu temor.

EDIPO. Sí, mi miedo es real, verdadero...

ANTIGONA. (*Sonríe*) No me refería a la legitimidad de su miedo, sino a su realeza.

(“El viaje en círculo”)

“El viaje en círculo” pertenece a esa vertiente de actualización y rescritura de los mitos y tragedias griegas, transitados en nuestra dramaturgia por “Electra Garrigó”, de Virgilio Piñera, “Siete contra Tebas”, de Antón Arrufat...

En esta oportunidad nos hallamos frente a un Edipo quien reaparece en esta pieza ciego y viejo, cubierto de harapos, acompañado de Antífona, su hija, arrastrando las vicisitudes de los años y la mea culpa.

Concluida en 1978, “El bello arte de ser” es un texto inusual en el quehacer de la dramaturgia cubana de la década de los setenta. Si atendemos al dato de que la misma es concebida en el contexto socio cultural y político de esta *mala hora* Y en pleno apogeo y celebración de lo que la crítica teatral cubana llamó el *nuevo teatro cubano* con sus paradigmas estéticos de tipicidad, héroe positivo, los cánones del realismo socialista, la teoría leninista del reflejo, del arte como expresión de la realidad, aspiración histórica y utilidad social, que encontró su paradigma en el quehacer del grupo *Teatro Escambray*.

“Me gusta la realidad trascendida por el misterio.” Le confiesa el Actor al Director. No podrán negarme que la frase, para el contexto de aquellos años, huele a herejía.

No deja de sorprenderme en la escritura dramaturgica de “El bello arte de ser”, sus perturbadores, delirantes desvíos de la norma. Su cosmovisión ideoestética que se estructura a partir de un entramado de citas, parodias, apropiaciones, juego intertextuales. Referencias a un grupo de motivos, personaje y autores de la literatura del siglo XVII. Cervantes, Shakespeare, *El Quijote*, Hamlet. La locura, la máscara, la presencia del espejo como mecanismo que yuxtapone lo fantástico y lo cotidiano, lo virtual y lo tangible, lo efímero y lo estable, que impugna la creencia en lo aparential como realidad objetiva. Las más disímiles referencias que van desde Freud, Narciso hasta los imaginarios de la cultura popular: el espiritismo, los chanchullos de camerino, el argot de los solares, los apelativos en francés hasta el reciclaje de dialectos y giros lingüísticos de las religiones afrocubanas. Que transita por el bolero, la rumba, entremezcla lo cursi con lo filosófico, el pragmatismo con la utopía.

El carácter insular exhibe a través de lo pendenciero, el chisme su perfil oscuro, demoníaco del carácter insular. Ensayo otros modos de leer lo cubano, su historicidad, posicionado en la periferia de sus escrituras teleológicas. “Hermanos, vámonos pronto de aquí, porque ésta es una isla que está llena de gente verterá.” Lo insular, sus estereotipos se problematizan. Se estetizan desde sus perfiles y ambientes más plebeyos, carnavalescos.

Director: Bueno, las pilotos no tienen antecedentes. Allí todo el mundo está de pie. No hay mujeres. Son islas para hombres solos que cuando se toman la segunda... (p.38)

La masculinidad deviene entonces en máscara, constructo social, que necesita del consentimiento colectivo, de la anuencia del otro, que excluye y segrega.

Al igual que sucede, con la comida y el cuerpo, en una zona significativa de la producción de Virgilio Piñera, en ésta obra los tópicos de la bebida, (el mundo de las barras, su jerga) y el cuerpo, sus excrecencias, parodian, desacralizan símbolos y concepto de la religión judeocristiana. La palabra soez, las alusiones al ocultismo: la magia negra, el espiritismo tienen un fuerte acento rabelaisiano. Se privilegia lo escatológico, su espíritu cambiante, descentrado, que socavan los férreos preceptos higienistas de la modernidad y su ética del buen decir como mecanismo de control y corrección de los lenguajes corporales.

Si en “El bello arte...”, asistimos a un peregrinar libertino por la historia del teatro univesal, que cristaliza en una constelación de citas y referencias con su reflexión paródica sobre la naturaleza ilusionista de la representación. Un mundo heterodoxo, que descansa en la exploración de los diferentes registros del lenguajes: culto, popular, escatológico, arcaico, grosero... Por su parte, “El viaje...” inscribe otras pretensiones: el mito, su carácter construido, las relaciones de poder, el conflicto edípico del ser y el existir, la historicidad asumida como repetición: ley del eterno retorno, como: “recuerdo de una fractura

que nunca puede ser superada porque es la supraestructura que funda y abre la historia misma.” (Gianni Vattimo)

Dionisio y Apolo (arroyo y estructura). Encaran una cosmovisión de la historia entendida como dominio y relaciones de fuerza. Dionisio es diferencia, fractura, movilidad transgresora, carnaval. El *situs* del Poeta. En cambio, Apolo es el Rey, sus mecanismos disciplinarios, la tiranía de la ley.

EDIPO. (*Con develada represión*) ¡Todo eso fue necesario! Porque todas esas orgías, todas esas bacanales, conspiraban contra la propia ciudad, propiciando la corrupción y la decadencia.

La configuración laberíntica del espacio, ya insinuada desde el título, responden a la estructura del mito. Y transforman al espacio textual en un campo altamente semantizado, en una metáfora del destino humano.

Jean Franco ha descrito el espacio de las ficciones laberínticas como un escenario disfórico, abierto y cerrado, hecho de fragmentos dispares, de falsas pistas y caminos ilusorios. Donde los personajes están condenados a la enracina, a un deambular constante (mental o real), tras la búsqueda de algo que no se define bien. Tal vez de sí mismo. Un viaje signado por el agobio, lo errático, el ascenso y la caída, que se transforman en alegoría de una verdad personal.

EDIPO. (Algo agitado por el esfuerzo y el pánico.) Hija de este anciano ciego, Antífona, ¿qué lugar es este donde bate tan fuerte la brisa de la altura y donde la vida está obligada a tomar en cuenta la presencia del abismo? (*Pausa*) ¿Por qué te callas y no respondes?

(“El viaje en círculo”)

Terminada su versión definitiva en noviembre de 1982 y premiada cinco años después (1987) con el premio de teatro José Antonio Ramos, de la UNEAC: “Delirios y visiones de José Jacinto Milanés” es otra de las obras donde Tomás insiste en la escritura rememorativa, su obsesión por rescribir la historia toda. Este gesto hay que verlo como un sentimiento de pesadumbre o insatisfacción frente a los distintos relatos de la historia oficial y las visitas a la misma hechas por algunos colegas.

El texto teatral, intentar dar respuesta a estas inconformidades. En esta línea no sólo vehicula incursiones a regiones poco atendidas por estas narrativas históricas, o a esos mismos eventos, ahora re-creados desde otras perspectivas que sacan a la luz silencios, olvidos, marginaciones. La dramaturgia se transforma entonces en un ejercicio de diálogo y replicas intertextuales, donde las obras que sirven de prototexto, son releídas, debatidas.

En las páginas de *Virgilio Piñera: entre él y yo*, hay un momento significativo. Hablo de cuando su escritor: Antón Arrufat narra la noche de 1974, en casa de Estorino, en que este leyó, por primera vez, su texto sobre Milanés. La anécdota rica en pormenores, es al mismo tiempo un relato doloroso y un gesto de resistencia contra el confinamiento, esa “*extraña latitud* de la muerte en vida” donde (diga Ud. que paradojas) en la década de los setentas se fueron gestando un grupo de obras que hoy resultan medurales en nuestra historia cultural.

Traigo a escena este pasaje porque contiene algunos datos que me interesa significar. El primero, tiene que ver con la fecha en que Estorino hace público su obra (1974) . Los otros apuntan hacia la recepción del texto dentro de este círculo de dramaturgos. La “inquietud” de Piñera, su fascinación por la figura de Milanés. Así como los influjos bajo los que fueron concebidos aquellos tres bocetos teatrales encontrados, dentro de su papelería, después de su muerte; recogidos, posteriormente, en su *Teatro Inconcluso*.

Siempre he tenido como marca distintiva de las filiaciones estética de una generación, una escuela o un grupo artístico, la manera en que sus integrantes releen el *corpus* de obras que la anteceden. Los modos en que ellos enaltecen, vituperan, extraen de ese *corpus* olvidos, lo injurian, descalifican.

En el caso de Piñera estamos frente a tres bocetos o proyectos inconclusos. Lo que limita cualquier juicio crítico al respecto. Entre los mismos existen variaciones y mutaciones significativas, que delatan inconformidad, ideas que van madurando en su tratamiento, etc. Aunque, a ratos me asaltan dudas, interrogantes. ¿No estaremos ante un *performance*, otra de las tantas malas pasadas de este bromista colosal? ¿Acaso en esta frase: “Al final de la pieza veremos que todo ha parado en conjeturas.” no estarán cifradas las claves de su lectura.? Piñera está convencido de lo fútil de cualquier intento por reconstruir el pasado. Desconfía de la memoria, su presunto verismo.

Lo que se evidencia en la voluntad ludrica con que acomete este proyecto. Me llama la atención, además, la presencia de algunos motivos del neobarroco: la configuración críptica que propone para el desplazamiento escenográfico de los personajes, el laberinto, la locura, los juegos intertextuales con *La vida en sueño*. Así como los diversos desdoblamientos del personaje de Milanés: Milanés poeta, Milanés loco, Milanés loco creado por el loco Milanés.

El lenguaje se abre a la ambivalencia y las aporías con el tiempo: “Y si todo pasó ya, sigue pasando.” “Y siempre tú, Milanés sol, Milanés Luna...” O a sarcamos como este: “Los progenitores de Milanés representan el sumo poder y la suma voluntad: dan por sentada la ciega obediencia de los hijos. Esta teocracia casera de los hijos la resumen en la fórmula (Carlota, Federico y José Jacinto se paran frente a los padres y dicen al unísono): La bendición, papá... (Apagón). Las referencias y réplicas a la obra de Estorino, y sus concepciones estructurales saltan a la vista.

*La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*, fue estrenada en 1984 en el Teatro Sauto, de Matanzas. Y en 1992 la compañía Humbert de Blank da a conocer *Vagos Rumores*, una versión en , de *La dolorosa...* Por su parte, Tomás González concluye (en noviembre de 1982) la versión definitiva de, *Delirios y visiones de José Jacinto Milanés*. Es decir, aproximadamente, dos años antes del estreno en Matanza de la obra de Estorino. La obra de Tomás resulta laureada en 1987 con el Premio UNEAC de Teatro José Antonio Ramos.

Tratándose de dramaturgos tan relevantes, no cabe dudas que la recurrencia de estas obras teatrales a la figura de Milanés es un hecho que merece ser estudiado con atención por nuestros teatrólogos.

Retornemos a las páginas de *Teatro Inconcluso*, a la sección donde están recogidas las ¿tres ? versiones de la pieza de Piñera sobre Milanés. Mi intención es dar cuenta de las sorprendentes coincidencias que se establecen entre las diferentes versiones de esta pieza inconclusa y *Delirios y visiones...* En ambas la Historia ,su (re) escritura, desviste al discurso dramático de toda solemnidad, verismo para entregarse al juego, la irreverencia.

La concepción laberíntica del espacio. (Un tópico que ya hemos discutido en Tomás González a propósito de *El viaje en círculo*.) El autor de *Electra Garrigó* en la ¿tercera? De sus versiones nos propone un set configurado a manera de dédalo, tres caminos en espiral para los tres Milanés , y un camino circular para los demás actores. Lo laberíntico prescribe, aquí, la enracia, el vagabundeo propio de una identidad extraviada, carente de centro.

Otra de las coincidencias apunta a la doblez, el yo escindido del poeta, la locura como mascarada: Milanés sol y Milanés luna. O los tres Milanés: El loco, el loco creado por el loco Milanés, y el poeta.

“Todo sirve para encontrarles un sentido. Y tú debes encontrarlo. Dice el Mendigo a Milanés en las primeras cuartillas de *La dolorosa...*, de Abelardo Estorino. Creo que en estas palabras están contenidos los presupuestos esenciales de esta pieza. Recordar y repetir. Hurgar en los recuerdos del poeta y de los otros. Se trata de la memoria, el tiempo donde presente y pasado no son dimensiones excluyentes; sino que una contiene a la otra. La preocupación de Milanés por los juicios de aprobación de sus lectores futuros. Las palabras, los escritos, las cartas anudadas en cinta de seda azul, las facturas, las actas capitulares, los archivos olvidados, el retrato del poeta, los objetos, que nos llegan envueltos en un halo fetichista expresan una concepción de la historia como depositaria de esencias escondidas, de una finalidad.

En cambio Piñera, y como veremos más adelante *Delirios y visiones...* privilegian la inversión, el juego de espejos, el escamoteo de una esencialidad que deja al personaje desamparado, preso del sin

sentido y el vacío. Los cuestionamientos y problematización del ser, la identidad, las relaciones entre realidad y apariencia. Como en el caso de Piñera lo ilustra los versos de *La vida en sueño*, incluidos en una de sus versiones.

Me resulta revelador la manera en que los usos culturales y políticos del cuerpo, así como los referentes simbólicos e ideológicos del cristianismo en *La dolorosa...* Despliegan sus mecanismos de control y estigmatización de lo corporal y algunas de sus prácticas. Ellos perfilan un orbe ficticio regido por una filosofía higienista. De demarcaciones muy bien establecidas entre lo permisivo y su transgresión, Lo correcto y lo punible.

MILANES. Quiero mi castigo. No atendí a los rezos. Las campanas me distraían, seguía el sonido de las campanas y decías otras palabras, pensaba en otra palabras.

Como vemos la doctrina cristiana ejerce un control sobre el cuerpo (lo pulsional, sus desbordamientos.) A diferencia de las prácticas culturales relacionadas con el universo afrocubano donde la danza desata la lujuria, el desenfreno, la desinhibición de los instintos que se contraponen a los ritos de purificación cristiana.

Las representaciones de lo urbano, los desplazamientos espaciales de los personajes están contruidos sobre esta misma lógica y tensiones. Si la familia es el espacio de lo privado, lo entrañable, propenso a la evocación y donde la figura tutelar del padre es una alegoría de Dios, un ámbito que reproduce las jerarquías de un ordenamiento inmutable, divino, sus relaciones verticales Pero, al mismo tiempo, el culto a su autoridad es también es un remedo de la del Rey, la voluntad imperial, la monarquía y sus formas sociales, económicas.

En cambio *La Habana* es el territorio que marca la iniciación de Milanés en el espacio de lo público. Es lo heterogéneo, la amalgama de signos fragmentarios. Lo bajo, lo sucio, el baho, la cólera, la

muerte, el saqueo, la herejía. Ciudad perdida, la llama el Sacerdote. “¡Herejes, nada podrá salvarnos de la ira de Dios!”.

Matanzas es la metáfora de la Historia, su representación teleológica. El mismo desplazamiento del personaje (Matanzas-Habana-Matanzas) responde a la estructura cíclica de los mitos. El retorno a lo fundacional, a la restauración del momento originario; el sentido de pertenencia, los orígenes, la memoria, la identidad... el contacto con estos elementos como núcleos, esencias invariables donde presente y pasado constituyen una línea proyectada hacia el futuro. Estos presupuestos están en el centro de esta obra de Estorino, modelan su arquitectura externa e interna.

La música, el baile, los modos públicos de expresión, aquí, vehiculan la perversión, lo abyecto. El burdel como un descenso o viaje por los sótanos de lo escatológico, lo desplazado, lo oculto; lo periférico y lo profano. Aquellas fuerzas y sitios que dislocan y subvierten el orden patriarcal.

Piñera, por el contrario, desconfía de la representación del pasado. La Historia es un rompecabezas, su reproducción está de entrada condenada al fracaso. “Ustedes y yo vamos a hacer lo imposible por armarlo, pero les adelanto desde ya que no lo lograremos.”

“Delirios y visiones de José Jacinto Milanés” asume esta imposibilidad y la transforma en choteo. La (re)escritura de la Historia se torna en absurdo, juego de azar, parodia, risa, confluencia de destinos personales. Eventos que nunca sucedieron, pero que muy bien pudieron ser. Una peregrinación por las regiones ocultas de la memoria, sus escombros. Por aquellos parajes a donde la historiografía oficial, tan atenta al dato, el verismo de los hechos; no puede incursionar.

Al concederle visibilidad y el acceso a la representación a sujetos negros, iletrados (Eduardo, Fermina Lucumí...) la historia de la nación es releída, no desde el centro de los debates oficiales y los discursos nacionalistas elaborados por sujetos blancos, heterosexuales, letrados; sino desde sus perfiles de subalternidad.

En “Piñera inconcluso”, Rine Leal refiere una hipótesis fascinante sobre las razones que desencadenaron la enfermedad de milanés. Para el teatrólogo los argumentos esgrimidos hasta entonces

(el amor por Isa, tan típico de la sensibilidad romántica, y el de una tara familiar) fueron una artimaña de los parientes para salvar al poeta de sus posibles implicaciones en la conspiración de La Escalera. Consecuentes con el provincianismo, los tabúes cristianos de los parientes del poeta. “Esta tesis –nos dice Rine\_ no solo ha venido sumando partidarios en los últimos tiempos, sino que demuestra las alucinaciones e imposibilidad de una clase para realizarse como conductora del destino de la nación.”

En “Delirios y visiones...” se explora e ilumina este supuesto. “[...] la necesidad obra milagros. De otra manera no hubiera podido escapar de la entrevista de El Censor.” Le confiesa Milanés a Del Monte en el cuadro III, después que Federico y Carlota los dejan solos. Del Monte celebra el talento que su amigo ha demostrado como actor al permanecer durante meses interpretando el rol de tulido.

La locura deviene en el super disfraz, máscara de las máscaras, multiplicidad y desdoblamiento del yo. El antifaz ya no encubre al ser, por el contrario, es el ser abolido. Una nostalgia, la posibilidad de un deseo que nunca llegará a consumarse.

Tomás González, como vemos, en “Delirios y visiones...” insiste en la apropiación creativa de algunos motivos del Barroco: la demencia –no como *factum* sino como disfraz-, la farsa, la no-razón de la historia y de los relatos historiográficos.

Simulación, travestismo, carnaval como estrategias discursivas, empoderamiento escritural que descentra los discursos dominantes y sus percepciones sobre lo corporal, la Historia, lo racial...Es su manera de asumir lo insular, lo caribeño y su historicidad. La pompa, el aire festivo, la fastuosidad cromática del movimiento escénico con que, a manera de desfile inaugural, se inicia “Delirios y visiones...” es una metáfora de la teatralidad de la Historia.

La palabra del negro tenida por licenciosa y maldita, sus prácticas corporales, religiosas, sexuales, culturales; profanadoras y enemigas de la racionalidad, la moral y del proyecto de configuración del ciudadano moderno constituyen, en esta pieza teatral, las instancias que permiten la visibilidad de los sujetos iletrados. Un campo donde se tensan la autoridad de este proyecto de modernidad ilustrada y estas otras voces que emergen, interpelativas, desde las zonas residuales, excluidas de ese mismo proyecto.

MILANES. Pues debes saberlo todo. ¡Hoy he participado en una orgía de fuego...(Ríe) ¡Si hubieras visto como todo ardía! ¡Como todo se purificaba elevándose como un torbellino de llamas y humo! ¡Y los negros cantaban y bailaban con la muerte! ¡Y yo entre ellos! (Pausa) ¡No sabes de lo bien que puede bailar la muerte!

Dios y Demonio, Vida y Muerte, todo perece y renace. He aquí resumidos, en este parlamento, la cosmogonía carnavalesca y antiteleológica de “Delirios y visiones...”

Habría que continuar explorando los textos dramáticos de Tomás González. La presencia de la música, sus impactos y connotaciones en los diferentes subniveles semánticos y sintácticos del texto dramático. Las posibilidades que abre como catalizador de emociones, y dinamizador del *status quo*.

En fin que estamos ante una poética y una escritura dramaturgica ansiosa de ser explorada, interrogas desde múltiples perspectivas.

Alberto Abreu