



tablas

*La revista cubana de artes escénicas*

2/05

tercera época  
Vol. LXXIX  
abril-junio



**En portada:**

*Morir del cuento,*

Compañía Teatral

Hubert de Blanck

Foto: Julio Mainegra

**Reverso de portada:**

Pepe Estorino

**Contraportada:**

*La casa vieja,* Teatro D'Sur

Fotos: Pedro Luis Díaz Dávila

**Reverso de contraportada:**

Títulos de y para Estorino en la Feria del Libro

## Sumario

- 3 Se acerca, advino su paso...  
**Abelardo Estorino**

### La selva oscura

- 4 Una educación sentimental  
**Graziella Pogolotti**
- 8 Los mangos de Estorino:  
divertimiento, ruptura y continuidad  
**Norge Espinosa Mendoza**
- 14 Habla Caín  
**Mario González Broche**
- 17 Un mago en La Habana  
**Rubén Darío Salazar**
- 21 El tiempo recobrado de Estorino  
**Armando Morales**
- 23 Estorino en diálogo con Sófocles  
**Elina Miranda Cancela**
- 29 «Superior a su tiempo»: Carlota Milanés  
**Luisa Campuzano**
- 34 Morir de disyuntivas  
**Amado del Pino**
- 38 Estorino se encuentra con Don Juan  
**Antón Arrufat**
- 41 Palabras de homenaje a Estorino  
**Roberto Méndez**

### Libreto 69

*Yo fumo Marlboro*

**Abelardo Estorino**

Estorino no fuma Marlboro

**Vivian Martínez Tabares**

### Reportes

- 55 Estorino en las tablas internacionales  
**Lillian Manzor**
- 67 Na(o)ciones en *Parece blanca*,  
de Sarraín-Estorino  
**Maité Hernández-Lorenzo**
- 70 Palabras por los Ochenta Estorinos  
**Pedro Vera**
- 72 Estorino y Teatro D'Sur  
**Ulises Rodríguez Febles**
- 74 Un tren que pide vía  
**Abel González Melo**

### Oficio de la crítica

- 82 De páginas a tablas **Omar Valiño** *Las penas saben nadar: un monólogo paradigmático*  
**Roberto Gacio Suárez** Otra cucarachita  
**Marilyn Garbey** El teatro al papel **Jaime Gómez Triana**
- 94 Desde San Ignacio 166

### En primera persona

- 96 El arte de morir contando  
**Abelardo Estorino**

### Entretelones:

Estorino por Repilado

**Director**

Omar Valiño

**Editor**

Abel González Melo

**Ediciones Alarcos**

Adys González de la Rosa

Ernesto Fundora

**Diseño gráfico**

Marietta Fernández Martín

**Sección «En tablilla»**

Yohayna Hernández

**Administrador**

Vladimir García

**Relaciones públicas**

Ana María Recio

**Mecacopia**

Yoryana Martínez Toirac

**Secretaria**

Maura Hernández

**Servicios**

María Garcés

Servilia Pedroso

**Consejo editorial**

Eduardo Arrocha

Freddy Artilés

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



*tablas*, la revista cubana de artes escénicas.

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba.

Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823.

Correo electrónico: [tablas@cubarte.cult.cu](mailto:tablas@cubarte.cult.cu)

*tablas* aparece cada tres meses.

No se devuelven originales no solicitados.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: \$ 5.00.

Fotomecánica e impresión: GEOCUBA

ISSN 0864-1374

La impresión de este número ha sido financiada por el Fondo de Desarrollo para la Educación y la Cultura.

**EDITORIAL**

# Estorino

**C**onsagrarse al teatro ha sido el oficio de Estorino. Ser dramaturgo y director ha ocupado el espacio de la entrega que eligió para trascender el tiempo pasajero del teatro. Desafió ese consabido carácter efímero y clavó su huella permanente en el rostro mismo de ese arte que llamamos nuestro. Nadie duda ya de la capital importancia de su obra para la cultura nacional, capaz de inscribirse en ella derribando los compartimentos estancos de las artes.

Su vínculo con *tablas* desde la fundación misma de la revista, no puede calificarse menos que de esencial. Con su *Morir del cuento* se abrió la ya enorme estela de libretos dados a conocer por esta publicación, entre los que se cuentan otros cenitales títulos suyos, así como la apertura con *El baile* de nuestro sello Ediciones Alarcos, sin contar otra múltiples presencias y colaboraciones.

Por eso, al llegar en este enero a sus ocho décadas de vida, *tablas* organizó en Matanzas su evento especial Ochenta Estorinos, preámbulo de la primera Feria Internacional del Libro, de La Habana y de Cuba entera, que en su persona se le dedica a un autor teatral y con ello realza el vínculo entre literatura y teatro. Ambos acontecimientos desbordaron con mucho las páginas que ahora este número, vigésimo volumen de la tercera época, pone a disposición de sus lectores.

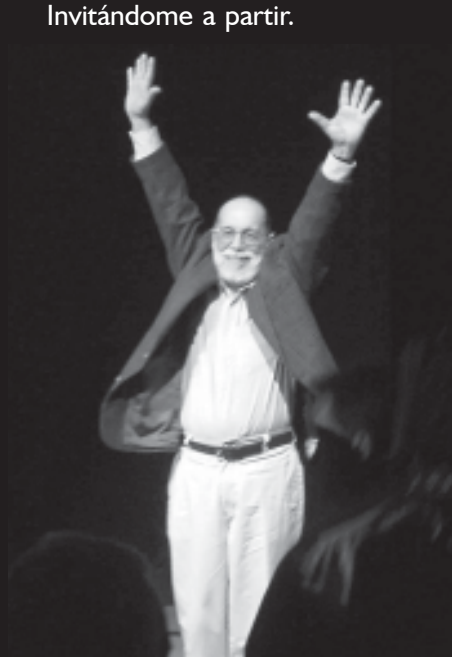
Hubiese resultado imposible graficar de forma tan variada y completa este número sin el concurso y la ayuda de Jesús Ruiz y el Proyecto de Documentación para el Diseño Escénico Cubano, los archivos personales de Pepe Murrieta, Lillian Manzor, Armando Morales, Carlos Repilado, Rubén Darío Salazar y, por supuesto, Abelardo Estorino.

## *Se acerca, adivino su paso...*

Se acerca, adivino su paso  
Oigo un crujido en la rodilla izquierda  
Ponerse de pie resulta una aventura cruel  
Ya no hay fulgores  
Lo que era luz desaparece de repente  
Quizás, a veces, un momento de calma  
Cuando la casa es silencio  
Despierta al espejo con una imagen olvidada  
Un conejo pasa preguntando la hora  
O una mujer, con mucha ternura,  
Canta lejos una nana  
Un splín trasnochado me ata al sillón  
Lentamente, muy lento, comprendo:  
Lo que siempre esperamos. No es Godot  
Ni una joven parca  
Sólo la respiración lenta  
¿Dónde están las palabras,  
Que saltaban gozosas salpicadas de lluvia  
Para acercarse y definir el color de un momento?  
Aquel preciso momento  
Ya no es igual:  
No miro a los muchachos que pasan  
Y hablan alto y se ríen y juegan de manos en la playa  
Cachorros descubriendo el valor de un suspiro  
No los necesito ya  
Vivo en rincones apartados, los ojos hinchados  
El sueño torpe,  
Roto por la rutina de saber la hora,  
Reloj sin péndulo que demora la mañana  
Y eterniza la noche  
No canta la alondra que anuncia la aurora  
Y ahora ¿será siempre así?

Espero la mano que se ofrezca  
Invitándome a partir.

FOTO: PEPE MURRIETA



*Estoruv*

# Una educación sentimental

Graziella Pogolotti

**CUANDO FRÉDÉRIC MOREAU REGRESA AL** encuentro con la mujer que marcó su juventud y, con ello, su existencia toda, recibe como testimonio y despedida un triste mechón de cabellos entrecanos. Para Gustave Flaubert es otro modo, aún más amargo, de contar la historia de Madame Bovary. La dura realidad corroe la búsqueda ilusoria de valores absolutos en el transcurso implacable de un tiempo veloz en una asfixiante mediocridad ambiente. El andar de los años se abre como un agujero negro ante los personajes del francés. Para Estorino, la dimensión temporal, también protagónica, toma un camino diferente.

El teatro de Estorino también emprende un proceso de educación sentimental. Ante el desafío de los días que corren, el sentido de la vida se concentra en un aprendizaje vuelto hacia la conquista de la verdad en lo que constituye una auténtica acción liberadora. Los acontecimientos narrados pueden situarse en un pasado histórico o en una temporalidad indeterminada, pero el diálogo vivo de la escena con sus espectadores los coloca siempre en un presente palpitante, aunque los protagonistas se nombren Esteban, Milanés, Cecilia. El debate acerca de los valores trasciende las delimitaciones cronológicas de la historia. Las palabras, los gestos, las imágenes, el encadenamiento de los sucesos no caen en el vacío. Conducen a la anagnórisis necesaria, para quien, sentado en la luneta, se debate con sus propias obsesiones.

En un punto de giro de la trayectoria del dramaturgo, *Morir del cuento* ilumina de manera particular las búsquedas de Estorino. Pieza sobre pieza, sus temas recurrentes han ido ganando en amplitud y en profundidad. La asfixiante atmósfera pueblerina, tan frecuente en sus textos, se constituye mediante el empleo eficaz del artificio teatral, en representación de la sociedad en su conjunto. En un

escenario vacío, ajeno a una localización precisa, aparecerá tan sólo la utilería indispensable, mientras los actores, escindidos entre la contemporaneidad y el pasado que pretenden revivir, asumen los papeles que les corresponden. Al modo de una indagatoria judicial, se trata de dilucidar las razones del suicidio de Tavito. La investigación se convierte en juicio de una sociedad que ha construido tanto al personaje de Tavito como su imagen. Evidencia un ejercicio del poder sustentado en un autoritarismo patriarcal proyectado hacia el apetito insaciable por el dinero, prefiguración del Cándido Gamboa en *Parece blanca*. En ambos casos, la figura paternal establece alianzas vergonzantes con los instrumentos represivos del poder político. Poco importa la mano que sujeta la pistola. No se trata de un suicidio, sino de un crimen cometido por una sociedad cómplice, prisionera de prejuicios y de mezquindades, con los valores gastados por las pequeñas derrotas cotidianas, vencida por un largo entrenamiento en el ejercicio de la violencia y de la doble moral.

Imagen más que realidad, los atributos del machismo son la representación simbólica de una práctica de la violencia. Del mismo modo la familia encarna la sociedad. Esa perspectiva apuntaba en Estorino desde *El peine en el espejo* donde en el encierro de un espacio mínimo y apenas tres personajes significativos, se manifiestan todas las estrategias de la dominación. Víctima y victimario se muestran vulnerables ante la mirada implacable de la mujer arraigada en los valores más tradicionales, capaz de invadir con la fuerza de la opinión pública, el ámbito de lo privado.

*El peine en el espejo* aparece como el núcleo generador, la piedra fundacional sobre la cual habrá de ir creciendo en profundidad y alcance la obra de Estorino. La cerrada célula

*Vagos rumores*, Compañía Hubert de Blanck

FOTOS: ISMAEL GÓNEZ





El baile, Compañía Hubert de Blanck

familiar se inscribe en otro ámbito también clausurado donde un ojo crítico, represor y convencional, encarna la violencia opresiva de la sociedad, el molde estricto como un cilicio en el que se debate la criatura humana.

Cargada de similares obsesiones, *La casa vieja* introduce un cambio de perspectiva. La revolución ha abierto ventanas en el espacio hasta entonces cerrado. La metáfora implícita en el título de la obra define con toda claridad a la familia como representación simbólica de la sociedad. Bien lejos de los conflictos desgarrantes de la intimidad, el teatro se sitúa en el ágora, centro palpitante de la ciudad, atendido a la tradición dominante en la escena cubana, desde ese conde Alarcos escrito por José Jacinto Milanés, a quien Estorino convierte en protagonista de algunos de sus textos fundamentales. Con *La casa vieja*, el universo cerrado se abre a un punto de vista crítico que interviene como fuerza actuante en el propio entramado estructural de la pieza. Integrante de la célula familiar, Esteban llega del exterior —de la gran ciudad y su ancho horizonte—, portador de aire fresco. La muerte del padre quebranta el autoritarismo y los horcones que sostienen la antigua techumbre. El derrumbe del maderamen socava las bases de las antiguas relaciones sociales y precipita la crisis de los valores. Corresponde, entonces, al dramaturgo, poner en evidencia los conflictos soterrados y hacer reconocible cuanto enturbia la necesaria transparencia de las aguas.

Esa ruptura, indispensable para la plena emancipación humana, debe producirse desde el interior del entramado social mediante la revelación de la verdad subyacente. Así se define la función social del teatro. La fábula, el diseño de los personajes y la formulación de las fuerzas antagónicas son instrumentos destinados a desgarrar las máscaras del conformismo, taladrado por la intervención de una mirada diferente. La cojera de Esteban —el que viene de otra parte—, la joroba de Rigoletto en la adaptación de *Las impuras* y el delirio de Milanés constituyen muestras sucesivas del empleo de

la diferencia como reactivo revelador de las contradicciones latentes en la realidad.

La sociedad, en efecto, es la casa compartida por todos, artistas y espectadores, atravesada por el tiempo y por la historia, hecha con nuestras manos y gastada por ellas, portadora de la pesada carga del pasado y animada por el persistente reclamo de aires renovadores.

Polos antagónicos en *La casa vieja*, Esteban y Diego revelan la esencia de un debate que, en el terreno de las ideas, se manifestó en los años sesenta del pasado siglo y mantiene su vigencia a la hora de definir cualquier proyecto de cambio social. Diego, el político pragmático, entregado a la causa, se atiene a encaminar los cambios de las estructuras económicas como mera redistribución de bienes. Esteban, andariego a pesar de su cojera, aspira a emprender simultáneamente la transformación de la sociedad y la creación de un espacio favorable a la plena emancipación humana. Las ataduras del pasado tienen base económica. Sus raíces agarran con más fuerza la tierra en la medida en que se articulan en la construcción de una subjetividad impregnada de falsos valores y de doble moral. Confundir el moralismo pequeñoburgués con la ética revolucionaria y utilizar los recursos del poder en beneficio propio, equivale a introducir la manzana podrida entre las frutas recién cosechadas.

Con *La casa vieja*, Estorino ha alcanzado la madurez de un oficio de dramaturgo y define la perspectiva de un teatro inmerso en un irrenunciable compromiso político. Al colocar la perspectiva crítica como uno de los ejes del conflicto, *La casa vieja* marca un primer punto de giro decisivo en la obra de Estorino. Sin renunciar al contexto pueblerino tan persistente en su teatro, rompe la estructura cerrada, estática de *El peine y el espejo*. Convertido casi en personaje, el transcurrir del tiempo abre grandes ventanales hacia el exterior y reafirma la posibilidad del cambio, modifica actitudes y comportamientos. Ese impulso transformador se adhiere a una noción de la historicidad, clave persistente, en sus diversas modalidades de las obsesiones recurrentes del escritor.

La historia había sido apenas un trasfondo, un detonante para la ruptura en *El robo del cochino* y resultará, en *La casa vieja*, radical apuesta a favor del cambio. Con *Morir del cuento* la referencia a elementos precisos de una cronología pasada interviene en procura del distanciamiento crítico necesario para la búsqueda de la verdad, mientras el paso de los años favorece la aparición de desdoblamientos, un verdadero juego de espejos donde presente y pasado se contraponen.

*La dolorosa historia...* es mucho más que un homenaje al autor de *El conde Alarcos*. Constituye una de las más singulares aventuras del teatro cubano del siglo xx, reinención del drama histórico, con su desfile de personajes y peripecias y con la sabiduría de un oficio que, pasada la experiencia del realismo, prefiere los matices a la violencia contrastante de los colores. Como sucederá luego con *Vagos rumores* y con *Parece blanca*, la ciudad es el escenario ominoso de los conflictos entre el hombre y la sociedad. El soñador utópico de poesía, justicia y libertad, fascinado por el debate de las ideas en la tertulia del montina, conoce la pobreza, contempla el rostro de la peste y el espanto de la represión colonial de los conspiradores de La Escalera. Pareciera que el poeta de ayer y el dramaturgo de hoy, imantados por la evocación herediana, fueran testigos desagarrados de la contradicción entre la belleza del mundo natural y los horrores del mundo moral. La carga dramática alcanza su tensión extrema en *Vagos rumores*. El tiempo de la historia transcurre en la situación límite del moribundo acosado por la locura, intento inútil de fuga, puesto que el Mendigo, conciencia lúcida implacable, se regodea al mostrar las aristas más atroces de la verdad. En ese volver la mirada hacia atrás cristaliza, con su juego intertextual la más depurada y sugerente creación literaria de Abelardo Estorino. El milagro de la palabra salva al poeta de la muerte y del destino trágico. Porque las palabras no caen en el vacío. El conflicto entre historia y destino se agiganta en *Parece blanca*. El libro abierto, la novela donde la historia ha sido contada, el relato que todos conocen de oídas ocupa el centro del escenario. En la Iglesia del Ángel, José Dolores Pimienta habrá de matar a Leonardo Gamboa, el petímetro mimado por una madre obviamente incestuosa. El poder de las onzas permea el poder político. Conscientes de un desenlace escrito de antemano, los personajes se precipitan al abismo, incapaces de escuchar las inútiles advertencias.

El rescate de la silueta de Cecilia apela a la memoria colectiva de un personaje

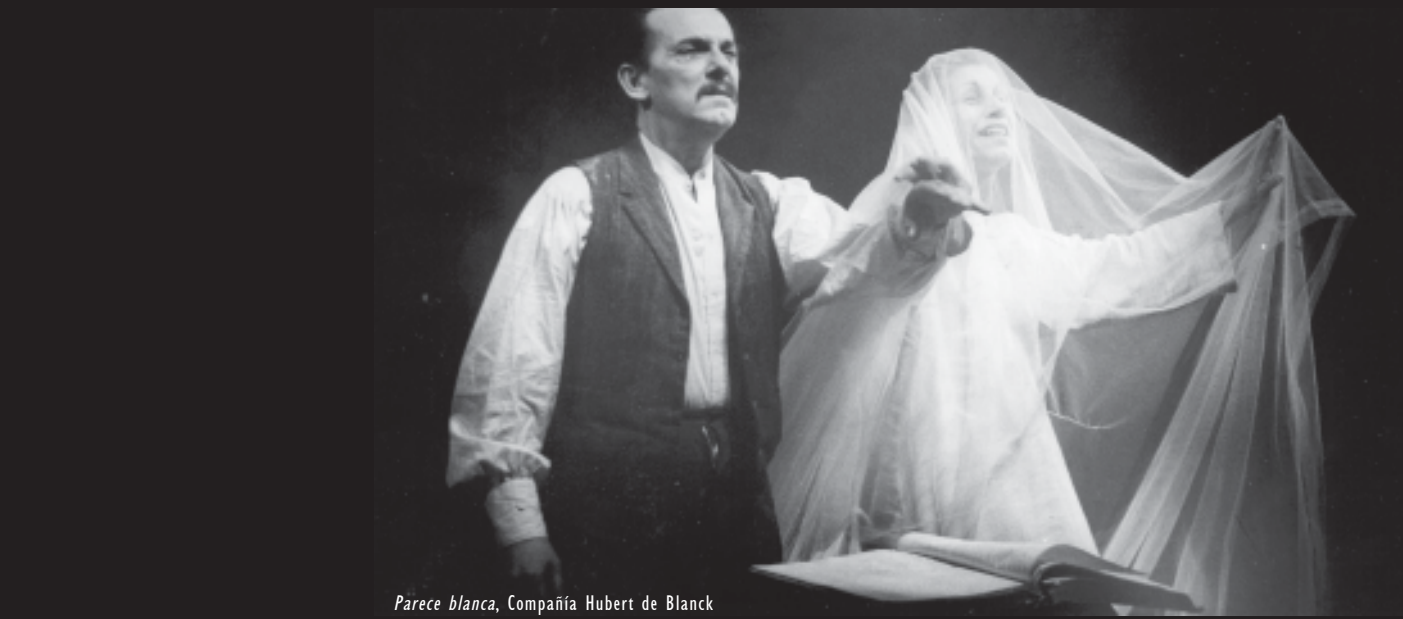
transfigurado por el melodrama y la zarzuela. En otro rejuego del tiempo, un pasado todavía palpitante de vida, ilumina el presente y, en singular ejercicio crítico, contribuye a mostrar el retorno, en tiempos de crisis, de valores periclitados.

La referencia transgresora al incesto –Leonardo y su madre, Leonardo y su hermana Cecilia, hija de adulterio– se remite a los más antiguos orígenes de la tragedia. Ahora, sin embargo, los dioses han muerto. Sus designios no determinan el destino de los humanos. Los personajes se debaten entre valores construidos por la sociedad, convertidos en costra cristalizada, resistente a la afirmación de una conciencia lúcida y a la definición de un auténtico proyecto de vida.

Otra vez, como en *La casa vieja*, los factores subjetivos se convierten en cadenas, obstruyen el reconocimiento del camino verdaderamente liberador. En *Parece blanca* se revelan las supervivencias de racismo en la asociación de la mulata con la imagen simbólica de la sensualidad. El dinero permea y corrompe las más íntimas relaciones humanas. Influye en el poder político, interfiere en el diálogo del matrimonio Gamboa, anima el desenfadado apetito de lujuria de Leonardo y Cecilia. Bajo la máscara de la mulata de ayer se reconoce a la jinetera de hoy.

El empleo teatral de las instancias de la temporalidad y la persistente perspectiva crítica conducen a Estorino a tender puentes hacia la narrativa. Antes de *Parece blanca*, había sido *Las impuras*, novela de Carrión que, sin alcanzar la difusión de la obra de Villaverde, integra también una memoria cultural colectiva. La espectacularidad coreográfica de la comedia musical ofrecía la posibilidad de ilustrar un amplio contexto de referencias epocales. Tal y como ocurrirá luego con *Parece blanca*, el dramaturgo sintetiza unas pocas peripecias de la novela original, suficientes para recuperar lo esencial de la





*Parece blanca*, Compañía Hubert de Blanck

historia contada. Con un ligero desplazamiento de la mirada, trastrueca la relación jerárquica entre los personajes para sustentar la perspectiva crítica a partir de la diferencia. La corrupción dominante en la república neocolonial, los horizontes cerrados, el machismo y la situación dependiente de la mujer, convierten a los personajes en títeres de voluntad quebrada, a merced del dinero.

El teatro de Estorino recorre medio siglo de profundas transformaciones. En esas circunstancias, el dramaturgo toma partido a favor de la historia. Por ello su obra no escapa a las grandes interrogantes de los tiempos que hemos vivido, matizado por el debate angustioso entre lo viejo y lo nuevo y por las polémicas en torno a la función del teatro y a la relación entre arte y sociedad.

En ese proceso, hermoso y desgarrante, Abelardo Estorino no ha dejado de tomar la palabra. No ha caído en las trampas de la retórica. No ha sido orador de barricada. Como quien no quiere la cosa, con paciencia de orfebre, ha ofrecido testimonio de la época, ha convocado a la reflexión, ha dado cuerpo a nuestras angustias. Milanés ha mostrado la fuerza y la vulnerabilidad del poeta movido por una voluntad participativa.

De Piscator a Brecht, el siglo xx conoció la multiplicación de perspectivas y la búsqueda de procedimientos eficaces para incorporar el teatro a la hazaña transformadora de la sociedad humana. Como quien no quiere la cosa, Estorino, en tiempos de rupturas vanguardistas, pareció dar continuidad a una asentada tradición realista. La cuarta pared se desprendía ante el espectador incauto. La frecuentación de diversos espacios escénicos –teatro dramático, musical o de títeres– y la necesidad de montar sus propias obras lo condujeron a adueñarse de los procedimientos de la escena. El realismo se impregnó de teatralidad, evidente en el empleo de los recursos dramáticos afinados en la práctica del oficio de director. Las precisas y bien cuidadas acotaciones, parte del entramado literario de los textos, revelan la progresiva supresión de los referentes naturalistas de una escenografía corpórea a favor de la construcción de un espacio imaginario que difumina los bordes de una temporalidad exacta. Entonces, el pasado se trasmuta en presente. La historia es metáfora del acontecer inmediato.

Como quien no quiere la cosa, Estorino ha contado la aventura de nuestro tiempo, una historia de todos los tiempos. Lejos de desplantes y de estridencias, paso a paso, ha explorado los secretos de la representación escénica. Imagen y palabra se conjugan en un teatro disfrutable para el espectador y también para el lector.

En un teatro político en el más alto sentido del término, imagen y palabra están al servicio de la irrenunciable búsqueda de la verdad. Milanés, el mundo enajenado de Tavito y Cecilia inducen a la anagnórisis. Constituyen un llamado a la imperturbable apuesta a favor del cambio.



*Vagos rumores*, Compañía Hubert de Blanck



# Los mangos de Estorino: divertimento, ruptura y continuidad

**Norge Espinosa Mendoza**

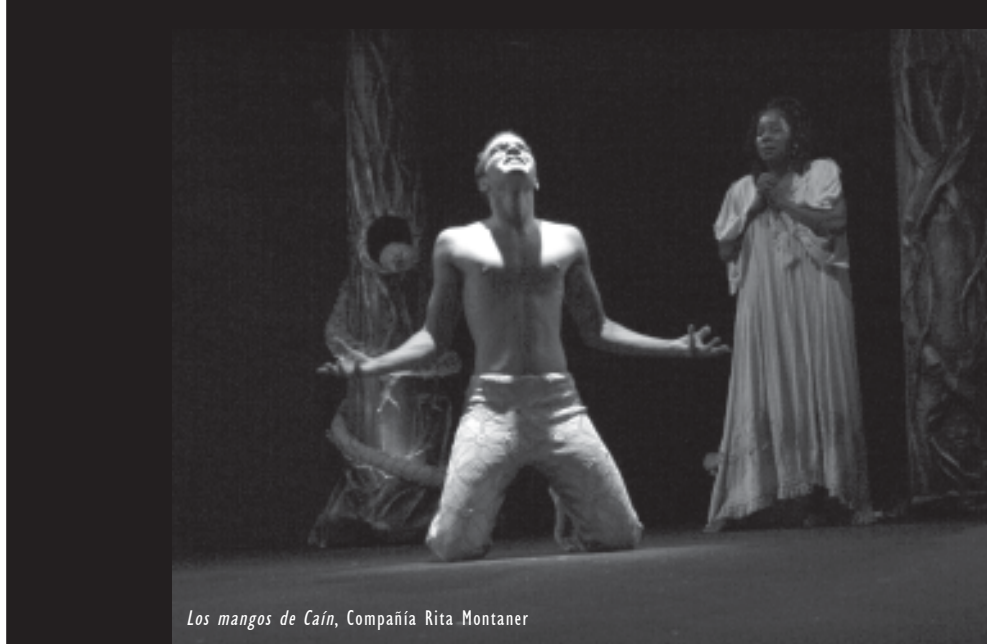
## **Rencor y amor al pasado**

**MIRAR HACIA EL PASADO CON LA** conciencia y libertad de quien puede distanciarse de ese tiempo para ganar una nueva verdad resulta un privilegio siempre riesgoso. Sobre todo entre nosotros, quiero decir: entre cubanos, para quienes el pasado es una materia difícilmente asible, vagamente historizada, más defendida por datos históricos que por esa materia diferente que puede ser la memoria, esencia que es preferible localizar en otras maneras del recuerdo antes que en los empolvados tomos que se esfuerzan en fijar un dato, una vivencia, una batalla, un nacimiento y una muerte. Revisar el pasado es una costumbre que el cubano, empeñado en vivir el día lo mejor que puede, ejercita poco. Afortunadamente, una suma nada desdeñable de nuestras mejores realizaciones artísticas se ocupan de ese tiempo, de esa memoria nunca escrita —no en balde son las memorias el género literario menos frecuente entre nuestros autores—, que parece mejor resguardada en un lienzo, en un fragmento musical, en las palabras rápidas que se cruzan dos personajes o más sobre ese escenario. Recomponer el pasado como un estado de ánimo, sacar cuentas con él, y emplazarlo en una perspectiva progresiva, es un gesto que se repite con felicidad en varias de nuestras más sólidas piezas teatrales. No creo tenga que decir, a esta altura, que me refiero, entre ellas, a no pocas firmadas por Abelardo Estorino. Revisitar y reconstruir lo ya sucedido es un hecho que no puede acometerse sin una cierta dosis de rebeldía e insolencia. Si el pasado es lo que nos dicen esos polvorientos libros, ¿no es una verdad incuestionable ya, una secuencia cuyo curso no podemos interrumpir, criticar, burlar? El teatro, de algún modo, sucede siempre en el pasado, pero en un pasado activo, el de sus conflictos, que pueden ser eternos y cambiantes de una representación a la otra, según lo entienda el público, el actor, el director y aun el propio dramaturgo. El teatro es un espacio de libertad que dinamita tiempos y memorias: de ahí su naturaleza irreverente. Quiero creer que escribo todo esto para acercarme a lo que, a sus casi cuarenta años, pudo estar pensando un personaje del

pasado, sobre el cual ya se acumulan palabras en libros más o menos polvorientos: un hombre del siglo que se fue, y escribía teatro. Un hombre que hoy se resiste a aparecer momificado en los párrafos de esos severos volúmenes, y nos convoca a que podamos recordarlo desde ese tiempo irreverente que es el tiempo del teatro. Un hombre que, con tres obras en el bolsillo y la garantía de lo que ya afirmaban de él público y crítica, decidió reescribirlo todo, recomenzarlo todo, reajustar su propio pasado y lo que tal vez, de no acometer ese acto de imprevisible locura, estaríamos diciendo ahora sobre él en esta misma tarde. Una tarde de teatro que es también pasado. Aunque pasado, repítase, del modo en que lo entendemos los cubanos.

## **El peine, el robo, la casa y los mangos**

Podría pensarse que, para 1964, el nombre de Abelardo Estorino era ya semejante a lo que su dueño pudo haber deseado en su natal Unión de Reyes, cuando anhelaba entrar al mundo del teatro por esa puerta grande que aseguran los estrenos, los aplausos, los reconocimientos, los espacios ganados por una palabra firmemente teatral. A la altura de esas fechas, *El robo del cochino*, dirigida por Dumé, había alcanzado el rango de clásico inmediato, y *La casa vieja* había obtenido mención en el Premio Casa de las Américas. Una mención, dicho sea de paso, que según se piensa ahora es más bien el premio que pudo haber ganado, cuando la pieza retorna a los escenarios para confirmar lo que su autor alguna vez dijera de ella, calificándola como la «más vigente» de su producción. Y una pregunta: ¿recuerda ahora, aquí, de golpe, qué obra le arrebató a Estorino aquel galardón ese año? La puesta de Berta Martínez, *rara avis* en la carrera de una directora que escasamente dirigió piezas cubanas, también confirmó en el escenario de Teatro Estudio lo que Rine Leal y otros críticos habían señalado: la eficacia y solidez de las estructuras teatrales del autor matancero, anclado en el ámbito de la provincia, en el ahogo minúsculo de la célula familiar ante los embates de una circunstancia que le exigía alguna manera de sacrificio o destrucción. Si el modelo



*Los mangos de Caín, Compañía Rita Montaner*

FOTOS: PEPE MURRIETA

ibseniano, avanzando a través de los célebres círculos concéntricos, permitía sin sobresaltos el avance de la acción, ahí estaba también el acertado empleo de lo coloquial, en la elaboración de parlamentos que parecían sobre las tablas tan naturales como podían serlo en una calle al mediodía. De Unión de Reyes o Matanzas. De Santa Clara o Buena Vista. De Cuba, en fin, una Cuba en Revolución que quería cambiar hasta el sentido original de las palabras. Es de ese Estorino, por ejemplo, del cual habla Reinaldo Arenas en la amargura de sus memorias: un dramaturgo menor que hacía eficaces obras de propaganda revolucionaria en tono menor, sin más. Un dramaturgo del cual, ahora mismo, Matías Montes Huidobro no se resiste a dejar de hablar en su abultado libro sobre el teatro de la República en términos semejantes, a pesar de que Estorino no llega a estrenar hasta 1961. Y al que Morín, en sus memorias, también regala una palabra: «clásica», para definir *La casa vieja*. Como esta tarde hablamos del pasado y el teatro –algo inevitable si conversamos acerca de un dramaturgo que alcanza sus ochenta años–, podemos jugar, a semejanza de lo que él nos ha dejado entrever a partir de sus piezas posteriores a ese instante, a desajustarlo, a reescribirlo, a recombinarlo a fin de librar su nombre, y nuestra memoria, de la previsible comodidad y el aburrimiento del museo. Si había un Abelardo Estorino empeñado en describir los conflictos que el machismo y el arribo de un nuevo modo de vida empezaban a desatar sobre la geografía cubana, no menos cierto es que también podía haber un nuevo Estorino que, desde otros ámbitos, lograra amplificar lo que, desde *El peine y el espejo* (y ese fantasmal antecedente que se llama *Hay un muerto en la calle*), esperaban ya de él esos críticos y espectadores acostumbrados a la calidez de una sala, unas sillas de mimbre, un diálogo en tono dramático, y la asfixia creciente de algo que debe cambiar, que tiene que transformarse inevitablemente. Otros dramaturgos del momento –pensemos en Reguera Saumell o Fermín Borges– retrataban circunstancias más o menos parecidas. Lo que no lograron ellos, sin embargo, fue el salto que, con *Los mangos de Caín*, pudo asegurarse

Abelardo Estorino. Gracias a ello es que estamos hoy aquí, y que todas esas palabras pueden ser reorganizadas. El pasado es también un espejo cambiante. Según quien en él se asome. Según la habitación de la casa en la cual se le ponga.

**De la ingenuidad y sus peligros**

En ese espejo más o menos secreto está ahora el reflejo de un dramaturgo de 39 años. Recordando las obras escritas y publicadas hasta esa fecha, hoy el mismo autor las ha calificado de «ingenuas». Tal vez por la previsibilidad de sus estructuras, del reacomodo siempre aristotélico que posibilita el ascenso del conflicto por los estadios tradicionales. Ese autor se mira y quizás se aburre. Sospecha que el tema, al repetirse del mismo modo, empieza a crear una suerte de vacío. Y sin embargo no desea despojarse de esos fantasmas, de esas preocupaciones: una casa provinciana, con paredes de madera, sillones, comadritas, una amplia cocina. El olor del jazmín entrando de noche para suavizarlo todo con su aroma infinito. Y una conversación donde se entremezclan palabras muy simples. Un chiste, un golpe de humor. Tal vez, se piensa ante el espejo, esa sea una clave. Y desde el recuerdo de esa risa apenas sugerida, todo empieza a reescribirse.

He creído siempre que el teatro cubano se exige a sí mismo estudios y acercamientos demasiado serios. Las puestas en escena rara vez comulgan con el colorido y el acento real, que no tópico, de nuestras existencias. Tenemos la enfermedad de la trascendencia, y el choteo, la risa, tienen vedadas las puertas a espacios de representación e interpretación que no son únicamente los del teatro. Cuando historiamos o repasamos un período, apelamos a la referencia de «lo serio». La comedia nacional, esta comedia en la cual el carnaval casi siempre va por dentro, escasamente se deja manipular en esos foros. Hace unos días apenas, una importante profesora repasaba ante mí y un auditorio múltiple la presencia de la mujer cubana en el teatro nacional. Su

mención a las figuras del género lírico, del teatro Alhambra, del Martí, del teatro de figuras y títeres, de las variedades o la danza, fue prácticamente nula. Contaban en su repaso apenas los nombres mezclados al «teatro serio», de cierto nivel de compromiso con una realidad que no era otra que la del estreno dramático, como dramaturgas y directoras. Pero me niego, con todo el respeto, a imaginar el ámbito teatral cubano sin presencias como Luz Gil, Amalia Sorg, Candita Quintana, Carucha Camejo, María Julia Casanova, Beba Farías, María Álvarez Ríos, Dora Carvajal, Flora Díaz Parrado, Alicia Alonso, Rita Montaner, Matilde Muñoz, María de los Ángeles Santana, etc. Todas ellas, con sus presencias, también actuando, versionando, dirigiendo, hacen del teatro cubano lo que es hoy: una mezcla peligrosa y aún malamente historiada, contada casi siempre desde la exclusión y a trancos. Negándonos a veces a contar con esa otra historia del teatro, con esa parte «infiel» de nuestras ganancias, nos negamos también, a ratos, la comprensión cabal de procesos que luego aparecen ante nuestra vista desprevenida como sucesos inexplicables. Una revisión fría del teatro de Abelardo Estorino tendría pocos recursos para explicar, desde esa perspectiva, la existencia de una obra como *Los mangos de Caín* inmediatamente después de *La casa vieja*. Y de haberse estrenado y editado en el año de su primera versión, no tendría quizás modo alguno para entender una obra solo impresa recientemente, *El tiempo de la plaga*. Esa otra ingenuidad, la de querer avanzar contando esta obra teatral inmensa que es el devenir de nuestra escena siempre o casi siempre sólo desde «lo aristotélico» es algo que también debiera vivir y cambiar hacia otros márgenes.

Una mano no tan preocupada únicamente por lo trascendente acaso ahondaría en busca de otras pistas, a fin de explicarse la sorpresa, «feliz sorpresa», algo así dijo de ella Calvert Casey, que es *Los mangos de Caín*. El propio autor ha explicado que la obra trata de contar la misma

historia que la obra precedente ya mostraba. Se trata, entonces, de una inversión, de un negativo de *La casa vieja*. Esteban, Laura y Diego son suplantados por dobles paródicos del mito bíblico, y el crimen de Caín sustituye las fugas constantes de Esteban, que regresa a La Habana tras su paso por el pueblo asfixiante. Los padres, figuras extrañas en *La casa...*, son aquí emplazados desde las máscaras risueñas de una Eva y un Adán tropical, para los cuales el Paraíso tal vez estuvo en una finca de Vueltabajo, o tenía el paisaje del valle yumurino. El rejuego exige, de inmediato, algo que no sea, precisamente, ingenuidad. Pero parte de las armas desacralizadoras, del sentido lúdico que esta pieza exhibe, estaba ya en otros antecedentes.

La entrega, ojalá que muy próxima, de un tomo con el teatro de Abelardo Estorino en su versión más completa hasta la fecha, revela algunas de esas verdades. La cronología se reconstruye a la vista de estas piezas. Si en el llamado teatro «serio» del dramaturgo matancero, la línea de ascenso y profundidad eran cada vez más evidentes al ampliar con cada nueva pieza los matices y rangos de análisis, de forma paralela existía, también, un teatro que desde otras pretensiones cuestionaba esa cómoda lectura. En los años sesenta, al tiempo que escribía las obras mencionadas, Estorino trabajaba para el teatro de figuras. Escribió una *Cucarachita Martina* ejemplar, donde los elementos del bufo eran renovados con limpieza y gracejo propios, a partir de un juego ya metateatral que dejará su huella mejor en escenas de obras posteriores, como *Morir del cuento*, *Ni un sí ni un no* o *Vagos rumores*. Su aventura en el teatro musical resulta también altamente provechosa, puesto que le permite al autor una estructura múltiple, que avanza por espacios diversos y le concede el delicioso riesgo de la mezcla de distintos tonos en el diálogo. *Las vacas gordas* incluía una escena enteramente bufa, homenaje al Alhambra, que fue, por cierto, uno de los segmentos más criticados en el estreno, desde una postura condenatoria que tenía más que ver con los ideales recién



impuestos en Cuba sobre el nuevo teatro que la Revolución debía exigirse que con una mirada cabal hacia ese legado que empezaba ya a ser amenazado. Los textos para niños, creados a petición de Dumé, con quien Estorino colabora en esa época intensamente, fueron rescatados por los hermanos Camejo en la salita del Focsa donde el Guiñol Nacional tenía su cuartel de mando, gracias a lo cual Xiomara Palacio pudo asumir el rol de la Cuca, cantando, bailando, brillando con un dominio que años más tarde reaparece en otras interpretaciones suyas, desde una voluntad lúdica que, en la trayectoria de esta actriz, empalma perfectamente aquella caracterización con la Julia de *La boda*, o su maternal Veinte Pesos, en *La divina moneda*. Los diálogos que sostienen los actores con el público infantil en el prólogo de esa pieza acerca de la naturaleza de lo teatral, de los interiores que la telonería oculta, anteceden los que Utileros y Tramoyistas enuncian al inicio mismo de *Morir del cuento*.

Un dramaturgo de veras sabe que la crisis sobre la cual escribe parte de su propia crisis como creador. Ahogarse en sucesivas crisis sin convertirlos en nuevos modos de escritura ha de ser una tortura francamente insoportable. *Los mangos de Caín* resume esas crisis desde una humorada desacralizadora, con la cual se conecta de inmediato a la tradición que el choteo ha desatado sobre el manejo de mitos en nuestra tradición teatral. La parodia es, sin duda, más que los acentos trágicos, la moneda de cambio más frecuente en nuestra tradición teatral. Ejemplos soberbios pueden leerse en *Electra Garrigó*, *Medea en el espejo*, *Edipo en Colón*, *Réquiem por Yarini* y, claro está, el fondo subversivo de toda la tradición alhambresca. No me refiero únicamente a la parodia como recurso estilístico, sino a la visión de la vida como parodia, como reflejo deformado desde lo grotesco y esperpéntico de eso que decimos vivir. En *El Chino*, por ejemplo, lo que Palma organiza es una parodia de su encuentro amoroso, revalidada en la artificialidad de su *revival*. Textos de Arrufat, Brene, Estévez, Cano, Lemis,

Raúl Alfonso... prolongan esa tradición que en *Los mangos*... se avizora de modo peligroso.

En ese esquema de parodia, la tragicidad es un pretexto. El crimen de Caín no consiste tanto en el asesinato de su hermano, que no veremos en escena, sino en su osadía. Caín, cabello revuelto, camisa abierta, haciendo sonar una irreverente «quijada de burro» para invocar al demonio, comete el crimen del desacato. Su insolencia lo condena, y su negativa a hacer un pacto con lo que Abel asume hipócritamente es su mayor atrevimiento. *Los mangos*... prefigura una zona del teatro cubano que empieza a sentirse desde mediados de los sesenta cada vez con mayor fuerza. Agotadas o al menos ya amenazadas de repetición las estructuras naturalistas, los dramaturgos más agudos comienzan a apelar al juego, a la mascarada, para hacer avanzar una discusión que en las piezas precedentes había llegado a una suerte de límite. *La casa vieja* discutía elementos de moral, de rezagos burgueses en la mentalidad y capacidad de actuar de la familia y la sociedad toda. En *Los mangos*... ya el círculo se abre y comienza un cuestionamiento a la autoridad (más que los padres, también víctimas, Dios mismo) que ocupará a esos autores en términos cada vez más riesgosos. *La vuelta a la manzana*, de René Ariza, *La noche de los asesinos*, de Triana, *Los siete contra Tebas*, de Arrufat o *Dos viejos pánicos* se enfrentan a ese fantasma omnipotente que parece jugar con los destinos de cada cual. Llámese Pipo, llámese la Justicia, Etéocles, el Hombre de la Planilla o sencillamente el Miedo, en esas obras la insolencia del verbo se ajusta a demandas en el cambio que el momento mismo anunciaba en sus contingencias, pero que se demoraban bajo los recelos de un ejercicio de poder que, desde lo que estas obras plantean, debe y tiene que ser discutido, puesto en tela de juicio. El Dios de *Los mangos*... se repite en el de *La noche*, de Abilio Estévez, y en el Padre de *Santa Cecilia*, en otros personajes que dramaturgos más jóvenes no han dudado en interpelar. Estorino, que tanto nos ha influido,



14 DE AGOSTO DE 1965.

Imagen del estreno  
de *Los mangos de Caín* en 1965

es también la persona a la cual debemos la calidad de esos diálogos más recientes, donde la búsqueda de una verdad, que no de una voz inapelable, nos ha hecho ganar piezas de valía. El hecho de que en esta obra el poder no sólo sea cuestionado, sino además ridiculizado, introduce un elemento desequilibrador de inesperadas resonancias y consecuencias.

*Los mangos de Caín* es también la obra que gana su separación de la «ingenuidad» a partir del anhelo de quien quiere construir una realidad eminentemente teatral. A la sala doméstica de los textos anteriores, aquí ya el espacio mismo, según las exigencias del autor marca esa irreverencia que quiere distanciarse de lo ya alcanzado sobre el papel. «Un semicírculo formado por columnas que se elevan para sostener una cúpula de cristal». No sé si en el estreno de 1965, cuando la pieza fue dirigida por Magaly Alabau en el Colegio de Arquitectos, se cumplimentó esa petición. El dramaturgo exige un reajuste de lo representacional que subyace en los textos, en la manera misma en que los actores han de relacionarse entre sí, a partir de códigos de violencia que antes no se

la historia del teatro cubano no escrita, es una pieza maldita que se instala de modo demasiado vago en el lugar que orgánicamente le corresponde. El silencio que pesó sobre Estorino en «esos jodidos años» setenta, cuando el autor podía dirigir obras ajenas y *collages* de poemas con intención patriótica pero no ser representado ni representarse, parece obra de uno de los rayos que el Señor envía sobre la pareja *pos edénica* cada vez que uno de ellos, sobre todo Eva (una Eva que baila con su hijo como Nina con Fabricio, que habla con su hijo como Doña Rosa con Leonardo) se atreve a retarlo. Acaso ello ha influido en el modo en que nos demoramos en comprender esta «feliz sorpresa». La obra ha vuelto a ser representada, pero creo que no del todo comprendida. El cambio que ella misma introdujo en la órbita de Estorino alimenta de un modo más poderoso textos posteriores: nutre la relación de pareja de *Ni un sí ni un no*, profetiza el carácter malsano y choteador de Mefisto en *Que el diablo te acompañe*, trata de recuperar el pasado desde un ejercicio de memoria contrastada como ocurre en *Morir del cuento*: el paraíso puede ser una cena familiar ya imposible, abre la senda a las conversaciones que en *Parece blanca* desempolvarán la

localizaban en su «teatro serio». Las palabras mismas son cuestionadas: el diccionario que el Señor les ha ofrecido entre las posesiones que los consuelan de la pérdida del Paraíso es la única salvación verbal al respecto. Pero también hay que inventar otros vocablos, cuando sucede lo imprevisible. Eva, al intentar explicar el acto fratricida de su hijo debe «encontrar la palabra» para denunciar el crimen. Las palabras tienen que ser otras, la violencia de las palabras tiene que explicar la violencia de la vida. De esto va a alimentarse *El tiempo de la plaga*, donde lo esperpéntico ya anunciado en *Los mangos de Caín* asciende a niveles que hacen pensar en Dürrenmat, como bien ha apuntado Rosa Ileana Boudet.

*Los mangos de Caín* no puede ser recordada tampoco con ingenuidad. En la cronología de asaltos y rupturas que conforma

identidad del Autor como Dios... Gracias a ello, lo que en *Los mangos de Caín* se delata como potencialidades, aparece en esos otros dramas como logro ceñido y bruñido. No como la promesa que jamás llegó a cumplimentarse, sino como el triunfo de un autor que, poniendo mangos ante ese Dios voluble que es lector o el público, puede darse el gusto de ver aceptadas sus ofrendas. Queda como un punto en el camino al cual habrá que volver para, desde ahí, en la aparente sencillez y humor de su trazado, empezar a comprenderlo todo. Casi todo.

### Y divertimento: al final, una tertulia

Entre los mitos habaneros se cuenta el de las tertulias que en la misma casa del Vedado donde hoy se puede visitar

a Estorino, sostenían los autores que, formando un curioso cogollito, leían allí sus nuevas piezas teatrales. Vamos a imaginar una tertulia en la cual un Abelardo Estorino cincuenta años más joven (Dios mío, ¿será eso ya posible? Quiero decir, en el recuerdo...) se dispone a sorprender a sus contertulios con la lectura de una nueva pieza. A la hora en punto, alrededor de una lámpara *art nouveau*, estarán casi todos. Virgilio Piñera habrá llegado con su paraguas inevitable, su sobre de manila y su camisa de trabajador esforzado en anular el lujo, así como las horas de trabajo voluntario. Antón habrá llegado de saco, o con un suéter; si es invierno, y como en las fotos de la época, se cubrirá la boca constantemente, como rehuyendo un fotógrafo inexistente. Pepe Triana habrá traído a Chantal, que se escuchará tan atenta como distraído el creador de *El Parque de la Fraternidad*. Como se trata de imaginar, vamos a suponer que están aquí, también, Armando Suárez del Villar, Raúl Oliva, Olga Andreu con sus pamelas, y quién sabe si alguno más. Raúl Martínez no, Raúl está ahora mismo ayudando a Antonia Eiriz a colgar unos nuevos cuadros suyos en una galería habanera. La soledad, la «bóveda» que Piñera exigía para que la lectura fuera eficaz, se logra cuando

último cigarro, que, como aquel en la mano de Casal, se agota en la mano piñeriana. «¿Y?», preguntará Estorino. «La cúpula, ¿de qué clase de cristal?», pregunta Oliva. «En Teatro Estudio no cabría», apunta Olga, «habría que pensar en el Mella». «¿Y por qué no en el Martí?», finge interesarse Antón, malicioso. «Sí», responde Suárez del Villar, «después de la próxima temporada que daremos allí de *Los días llenos*, la cual seguro será un éxito». «¿No te gustaría que Adolfo Llauradó hiciera el Caín, y Aramis el Abel?», insiste Olga. «Lo que más me gusta», dice Pepe Triana, «son las escenas en la que los hermanos lo cuestionan todo. Tienen una violencia...» Chantal suspira, y como despertando, dice apenas: «Qué distinto». Y Estorino sonríe agradecido, desde esos cincuenta años que son mentira, como también puede ser, o no, mentira el hecho de que Virgilio, ahora con sus espejuelos bailándole en la mano, demora su opinión, que sabe esperada con ansiedad, por lo cual aguarda el instante dramático en la cual, finalmente, va a proclamarla. O a declamarla, más bien. Por eso, justo cuando Estorino anuncia que ha llegado la hora del dulce, y se levanta para ir hacia la cocina, puede



los chismes de pasillo, solar y salón se acallan, y alguien deja de preguntar si no han invitado a Calvert Casey. Hay que sentar separados a Virgilio y a Antón, porque si no, no habrá obra de teatro.

Y Estorino empieza a leer. Apenas se anuncia el título, la ceja derecha de Piñera le llega a la nuca, y cuando la salita de las obras que este escritor antes firmó desaparece para abrir espacio a esa cúpula de cristal, todos se remueven en sus asientos. Como no sé si Estorino lee o no bien sus piezas, confío en que los cigarrillos de Virgilio, los silbidos sibilinos de Antón a la oreja de Pepe Triana, las risas nada disimuladas del estentóreo Suárez del Villar y el deseo de Olga por ser ella misma, en ese instante, una Eva rediviva, no le impidan leer la corta pieza. Cuando todo termina, hay un silencio. En el aire flota el humo del

oírse su voz, toda su voz, una voz en la que se mezcla el ánimo celebratorio con la competencia por venir, que anuncia: «Felicitaciones, es un bonito *frisson nouveau*. Ya ves, uno envejece y también puede equivocarse. Y yo que pensaba que ibas a ser recordado en la historia de la dramaturgia cubana por haber escrito *La cucarachita Martina*».

Y con las carcajadas se borra el recuerdo de esa hora, de ese tiempo, el tiempo imposible en que también el teatro nos ha permitido ahora agradecer el sabor de ese postre, de ese dulce deseo en el que todos, alguna vez, hemos comprendido el dulzor de un crimen, hemos sido también, en la irreverencia que pudiera explicar mucho de lo mejor del teatro nuestro, el gesto definitivo de Caín.

# Habla Caín

**Mario González Broche**

**AÑO 1962: A UN GRUPO DE JÓVENES,** provenientes en su mayoría del interior de la República y algunos de la recién finalizada Campaña de Alfabetización, se nos dio la posibilidad por parte del gobierno revolucionario de estudiar aquella carrera para la cual pensábamos tener vocación. Este fue el medio que nos hizo llegar a la Escuela Nacional de Arte (ENA), de la cual seríamos pioneros.

Año 1964: A mediados del tercer año de la carrera a un grupo de nosotros se nos separó, no por malos estudiantes pues en dicho grupo estaban incluidos algunos de los mejores expedientes. Por esta separación de la escuela no se nos dio explicación alguna o al menos una convincente; en el mejor de los casos alegaron que «no nos ajustábamos a los requerimientos del Centro».

Estos jóvenes que apenas acaban de salir de la adolescencia se ven en la disyuntiva de regresar a sus pueblos de origen llenos de frustraciones o luchar por lo que querían. Se decidieron por lo segundo. Pero, ¿cómo lo harían? Intentaron hacerlo con el montaje de una obra, que de algún modo reflejara poéticamente el trágico momento por el cual estaban atravesando.

Quiso el azar que las mismas aparecieran en un ejemplar de la revista *Casa: Los mangos de Caín* del dramaturgo cubano Abelardo Estorino. Ninguna hubiera reflejado mejor ese momento, en su forma plena de humor y poesía.

Ya teníamos un texto de uno de los mejores dramaturgos cubanos, ahora el siguiente paso sería su estudio y montaje, pero ¿cómo?, ¿con qué?, ¿dónde? ¿Seríamos capaces de decir con ella lo que queríamos? ¿Podríamos hacer un montaje digno?

Intelectuales honestos nos dieron las respuestas al acudir en nuestra ayuda, pero por tratarse del momento convulso que se vivía, la misma fue desarrollada de forma clandestina.

Plásticos de la talla de Servando Cabrera Moreno y Raúl Martínez donaron sendos cuadros para subvencionar los costos de la puesta. Teatro Estudio, con Vicente Revuelta al frente, nos cedió un espacio en su sede para los ensayos, pero no se conformó con eso, sino nos asesoró de tal

TEATRO JOVEN

PRESENTA

EPOCA: PRINCIPIO DE SIGLO  
DOMINGO RESPUES DE LA MISA

ESTRENO EN CUBA

Los Mangos de Caín  
De Abelardo Estorino

Caín MARIO GONZALEZ

Abel DINO HERNAD

Eva AURORA COLLAZO

Adán JESUS CASTELLS

ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO: Tony Díaz

LUCES: Germán Lavastida

ASESOR MUSICAL: Felipe Sabiney

COREOGRAFIA: Migdalia Santacruz

PEINADOS Y MAQUILLAJE: Maria Antonia Alabau

Alfredo Fernández

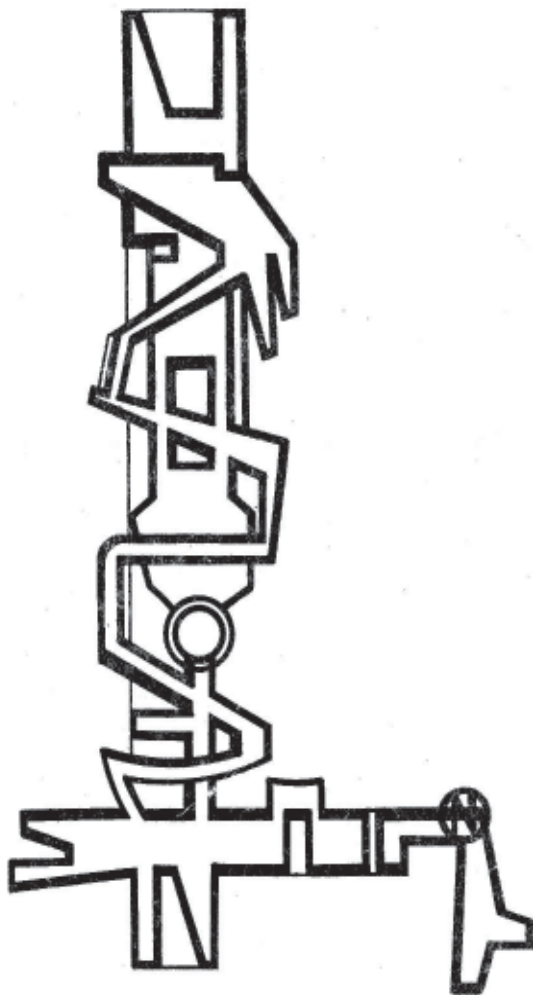
Dirección: Magaly Alabau

Imágenes del programa del estreno  
de *Los mangos de Caín* en 1965

## SALA COLEGIO DE ARQUITECTOS

14 DE AGOSTO DE 1965. 9 P. M.

DISEÑO: INVERNA



manera que, aunque en el programa aparezca el nombre de Magaly Alabau como directora, en realidad el verdadero director fue él.

El movimiento escénico y la coreografía estuvieron a cargo de Lorenzo Monreal y Migdalia Santacruz, solista del Ballet Nacional el primero y bailarina del grupo Danza Contemporánea de Guido González del Valle la segunda.

De la ENA, que por suerte no tuvieron que pasar lo que pasamos nosotros, también recibimos apoyo solidario: ellos fueron los encargados del diseño de luces y de sonido.

Para poder hacerlo tuvieron que prescindir de sus verdaderos nombres y utilizar seudónimos para evitar ser perjudicados.

El diseño de vestuario y escenografía estuvo a cargo de Tony Díaz, uno de los mejores estudiantes de diseño escenográfico del año, separado también (décadas más tarde Tony haría una excelente puesta de esta misma obra con el grupo Rita Montaner, entonces como director). La realización de los decorados estuvo en manos de Manolo Terraso, tramoyista en ese entonces del grupo Teatro Estudio al cual le fue pagado el importe de su trabajo con el dinero obtenido de los cuadros.

14 de agosto de 1965: estreno mundial de *Los mangos de Caín* por el grupo Teatro Joven. Lugar: sala teatro del Colegio de Arquitectos de La Habana.

El equipo estuvo compuesto por: Mario González (Caín), Dino Hernad (Abel), Aurora Collazo (Eva), Jesús Castells (Adán), Magaly Alabau (dirección), Tony Díaz (escenografía y vestuario).

Se dispuso que la obra estaría en cartelera como mínimo un mes, con funciones los sábados y los domingos, matiné y noche.

El estreno fue a teatro lleno, allí estaban todos los intelectuales honestos apoyándonos. La crítica también tomó partido, en la persona de Calvert Casey, de quien nos quedó una excelente reseña, tanto de la obra de Estorino, como de nuestra puesta en escena (la mala suerte ha hecho que la crítica se me extravié).

El domingo 15 de agosto, en la función de la tarde, también hubo muy buena acogida por parte del público. Cuando llegamos en la noche para hacer la segunda función, nos encontramos con la noticia de que había sido suspendida por orden de un grupo de jóvenes pertenecientes a la UJC en la Universidad de La Habana, sin ninguna explicación al respecto.

Con nuestra separación de la ENA se comienzan a vislumbrar los matices oscuros de lo que más tarde sería el tristemente célebre «período gris de los años setenta», que tanto daño causó a la intelectualidad cubana.



Como ejemplo podríamos citar lo sucedido en el Teatro Nacional de Guiñol, grupo al cual me enorgullece pertenecer, desde mucho antes de la época gris. Momentos cumbres tuvo esa agrupación que dirigiera Pepe Camejo, Carucha, su hermana, y Pepe Carril. En esa época fueron estrenadas múltiples obras del repertorio cubano y universal, tanto para niños como para adultos.

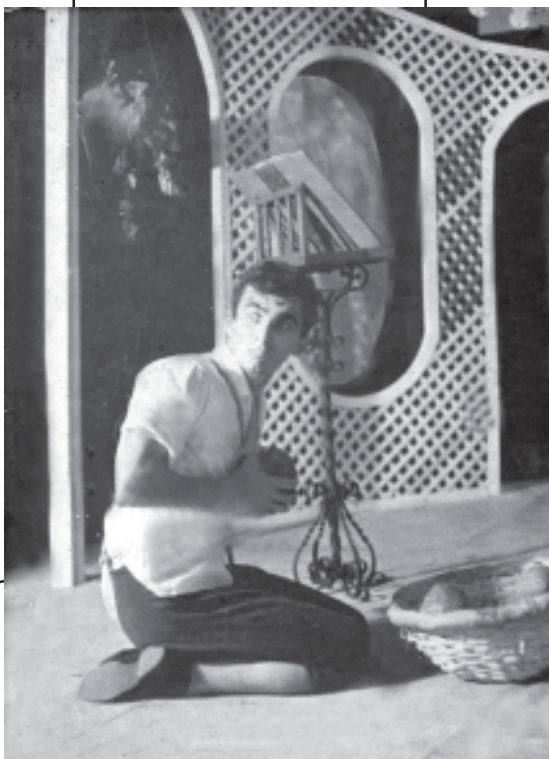
Entre los cubanos para niños se destacan dos del mismo dramaturgo de *Los mangos de Caín*: *La cucarachita Martina*, comedia musical realizada por actores y máscaras, dirigida por Carucha Camejo y con diseños de Raúl Martínez, y *El Mago de Oz*, puesta en escena con títeres y actores,

dirección y diseño de Pepe Camejo y música de Olga de Blanck. En ambas tuve la suerte de trabajar.

Laboraba en el libreto de *La Dama de las Camelias*, de Estorino, que dirigiría Carucha, pero el proyecto quedó trunco, debido a los fatídicos tiempos que se precipitaban arrastrándolo todo.

Año 2005: Las aguas han tomado su nivel, varias son las agrupaciones que han representado *Los mangos de Caín*. Estorino ha llegado lleno de juventud a sus ochenta primaveras. Ahora puede disfrutar de sus obras sin sobresaltos.

Estos son otros tiempos. Atrás han quedado esas tristes y oscuras páginas de la historia de nuestra cultura.



# Un mago en La Habana

Rubén Darío Salazar



*La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez,  
Teatro Nacional de Guíñol*

**LA HABANA TEATRAL DE LOS SESENTA** debió ser una fiesta, una ciudad compulsada por la Revolución naciente, esperanzadora e indescifrable. Montajes escénicos como *Fuenteovejuna*, *Romeo y Julieta* o la *María Antonia* de Hernández Espinosa abarrotaron el Teatro Mella. El Ballet Nacional de Cuba, junto a sus colegas del Conjunto Folclórico y de Danza Moderna, provocó la ilusión en un pueblo que baila hasta en los momentos más difíciles. El Conjunto Dramático Nacional y otras agrupaciones apostaron por los grandes clásicos, la estética brechtiana y el music hall. Toda Cuba estaba revuelta y feliz, se escribieron nuevos textos por nuevos autores. Junto a José Ramón Brene, Antón Arrufat, José Triana, Héctor Quintero y Nicolás Dorr, un joven matancero llamado Abelardo Estorino irrumpió con su obra vibrante sobre las tablas. El anticipo comenzó en los años cincuenta con las piezas *Hay un muerto en la calle* y *El peine y el espejo*. El Teatro Nacional de Cuba estrenó el 27 de marzo de 1960 *El lindo ruiseñor*, versión de Rebeca Morales sobre el célebre cuento de Andersen, en bella y exitosa puesta de Herberto Dumé, según recuerdan la crítica, artistas y espectadores. Para este director de teatro,

amante de la espectacularidad y la fantasía que habita en las obras para niños, Estorino versionó *Pluff, el fantasmita*, texto original de la brasileña María Clara Mashado, y *La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez*, sobre el cuento anónimo de la tradición oral popular. Ambos montajes se estrenan el 25 de diciembre de 1960 en la playa habanera El Salado.

El movimiento profesional de teatro para niños y de títeres, concentrado en la capital, se reanima y extiende por toda la Isla, debido al interés del gobierno revolucionario en priorizar la atención sobre este sector del público. En el Teatro Nacional, Nancy Delbert estrena producciones con marionetas. Eduardo y Andree Manet presentan en el teatrillo del Palacio de Bellas Artes una versión del cuento «Meñique». Los directores Cuqui Ponce de León y Juan Guerra proponen a los espectadores infantiles nuevas visiones teatrales de «El camarón encantado» y «La muñeca negra». El Guiñol Nacional de Cuba, guiado por los incansables hermanos Camejo y Carril, se mantiene a la vanguardia, con su trabajo en salas, espacios flexibles y la televisión. Proyectan conformar una Escuela Nacional que impulse esta forma de teatro en las diferentes provincias. Surge el Teatro de Muñecos de La Habana, bajo la dirección del entusiasta creador Luis Interián. Múltiples acciones se continúan sucediendo a favor del enriquecimiento espiritual, social y estético de nuestros pequeños.

Precisamente en esa fértil etapa despunta el teatro para niños de Estorino. Dumé estrena el 28 de abril de 1961, en el Teatro Payret, su versión de *El Mago de Oz*, inspirada en el famoso libro del escritor norteamericano Frank Lyman Baum. Muchos recuerdan la magnificencia del montaje, con soluciones escénicas sorprendentes. El dueto Dumé-Estorino ofrece también para los adultos las puestas *El robo del cochino*, *Las vacas gordas* y la adaptación teatral de la novela de Miguel de Carrión, *Las impuras*. El tiempo mágico de la infancia, ideal para la fabulación y el libre ejercicio de imaginar, le descubre a Estorino nuevos caminos. Es en su teatro para niños, escrito tan cuidadosamente como su teatro para los mayores, donde el dramaturgo utiliza por primera vez el recurso del teatro dentro del teatro, las influencias de la comedia musical y otras características que fascinarían a crítica y público en *Ni un sí ni un no*, *Morir del cuento* y *Parece blanca*, piezas posteriores.

En 1963, los Camejo y Carril fundan el Teatro Nacional de Guiñol, que alcanza en esta década su máximo esplendor. Representan en su retablo obras especialmente escritas para ellos por la cubana Dora Alonso. Estrenan textos



# EL MAGO DE OZ

COMEDIA MUSICAL PARA NIÑOS  
EN UN ACTO

LIBRO: ABELARDO ESTORINO

MUSICA: OLGA DE BLANCK

DIRECCION: PEPE CAMEJO

ORQUESTA TEATRO MUSICAL - Dirección: TONY TAÑO

Coreografía: IVAN TENORIO

Dirección Musical: DOLORES TORRES

Pianista: ANTONIO BALBOA

Escenografía: JOSÉ MANUEL VILLA

Proyectista: JOSÉ PRIETO

Realización: TALLERES NACIONALES DEL CNC

Diseños de Figuras y Vestuario: PEPE CAMEJO

Realización: TALLERES DEL T. SAC. DE GUIÑOL

Servicios Técnicos:

Sonido: REINALDO CARVAJAL

Iluminación: JOSÉ GREGORISCH y ORESTES MEDEROS

Tramoya: J. CASTAÑERAS - M. THOPE - R. MARTÍNEZ

Tía Emma (Bruja del Sur) XIOMARA PALACIOS

Tío Enrique (Mago de Oz) ARMANDO MORALES

Mariama REGINA ROSSIE

Coquito RITA LIMONTA o MABEL RIVERO

La niña de la vecina (Bruja del Norte) ISABEL CANCIO

Los Monchinos:

Tito MARIO GONZALEZ

Tito NELSON TOLEDO

Toto ZENaida ELIZALDE

Españapájaro ERNESTO BRIEL

Hombr de Lata LUIS BRUNET

León ULISES GARCIA

Arbolos SILVIA DE LA ROSA, FARIDA HERNANDEZ  
y MABEL RIVERO

Ayudante del Mago MARIO GONZALEZ

clásicos del Maese de América, Javier Villafañe, el verbo cálido de Federico García Lorca, la sapiencia de las historias de Perrault, Tagore y Saint Exupéry. Experimentan con las partituras para niños de Serguei Prokofiev y Claude Debussy. Se arriesgan con espectáculos para adultos firmados por Aristófanos, Valle Inclán, Zorrilla, Jarry y Giraudoux. Incursionan en el rescate de la cultura afro cubana y sus leyendas mitológicas. Conocen de las versiones de Estorino para Dumé y hacia ellas enfilan sus proyectos artísticos. El dramaturgo es uno de sus espectadores habituales, por lo que no le será difícil realizar algunas variaciones al texto, necesarias para el teatro de títeres, y asistir en marzo de 1966 al estreno de *La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez*, dirigida por Pepe Camejo con actores en vivo y esperpentos. De lujo el equipo realizador: Raúl Martínez en la escenografía, Antonio Balboa en la música, Guido González del Valle en la coreografía y la apoyatura del Coro Polifónico Nacional, bajo la dirección del maestro Serafín Pro. Los jóvenes actores Xiomara Palacio y Ulises García protagonizan la puesta en escena, una de las más exitosas del conjunto, que hizo apuntar a Aldo Martínez Malo, en el periódico *El socialista*, de Pinar del Río: «Esta cucarachita Martina es una versión del dramaturgo Abelardo Estorino que permite la expansión, el entretenimiento y la risa abierta. El texto tiene una hilaridad y un ritmo que no decaen. Se ha tenido el talento de hacer una adaptación de la vieja historieta agregándole criollismo en el hablar y en la música».

El repertorio de obras para adultos del Guiñol se enriquece con *La corte del faraón*, *La Celestina* y *Shangó de Ima*. Pepe Camejo vuelve a elegir a Estorino para inaugurar las producciones para niños en 1968. En marzo se estrena *El Mago de Oz*, una combinación escénica de figuras y actores, con música de Olga de Blanck, coreografía de Iván Tenorio y escenografía de José Manuel Villa, entre otros integrantes de un equipo artístico también de primera línea. Carlo S. Francos, del periódico *Juventud Rebelde*, escribe que *El Mago...* «nos ilustra cómo, apelando a la imaginación infantil, el adulto puede hallar un método pedagógico para desarrollar la primera inquietud que impulsa al hombre: el afán de saber». Y es que la pieza de Estorino es una deliciosa comedia musical para grandes y chicos donde la creatividad del autor dramático concibe personajes maravillosos, con un lenguaje que no precisa de lo chabacano, ni lo superficial, para hacer reír o soñar.

Las nefastas consecuencias del quinquenio gris sobre la cultura nacional, en los setenta, frustran los nuevos proyectos del ya maduro Teatro Nacional de Guiñol. *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, *Cecilia Valdés* de



Cirilo Villaverde, *Venus y Adonis* de William Shakespeare y un patakín sobre Babalú Ayé de Pepe Carril, no alcanzan a estrenarse. Dos nuevos textos de Abelardo Estorino también se quedan a la espera. Dos piezas nacidas de la fructífera relación artística con maestros que elevaron los títeres a nivel superior, nacional e internacionalmente. *La Dama de las Camelias*, versión titiritera para adultos, sobre la novela de Alejandro Dumas, contentiva de toda la teatralidad, subversión e ironía de los muñecos para adultos (publicada felizmente por la revista *tablas* en el año 2000), y la versión del libro para niños de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* (inédita y extraviada en la actualidad). Nada se sabe sobre lo que nuestro mayor dramaturgo vivo hizo con el relato onírico de Carroll, lleno de símbolos, rimas y una fina sátira a las costumbres inglesas. Es algo que por el momento vive en el terreno del misterio, mas tengo la sospecha de que *Alicia...* es una pieza mayor en las creaciones para niños de Estorino, una obra nacida del conocimiento de un género que no posee límites, de la fe en los títeres como dueños de ese espacio inconmensurable que habita en la subconsciencia de los seres humanos.

De nuevo *La cucarachita Martina...* sería revisitada a finales de los setenta por los guiñoles de Pinar del Río, Camagüey y El Galpón de Ciudad de La Habana. *El Mago de Oz* regresaría a escena bajo la dirección artística del camagüeyano Bistermundo Guimaraes con su Teatro La

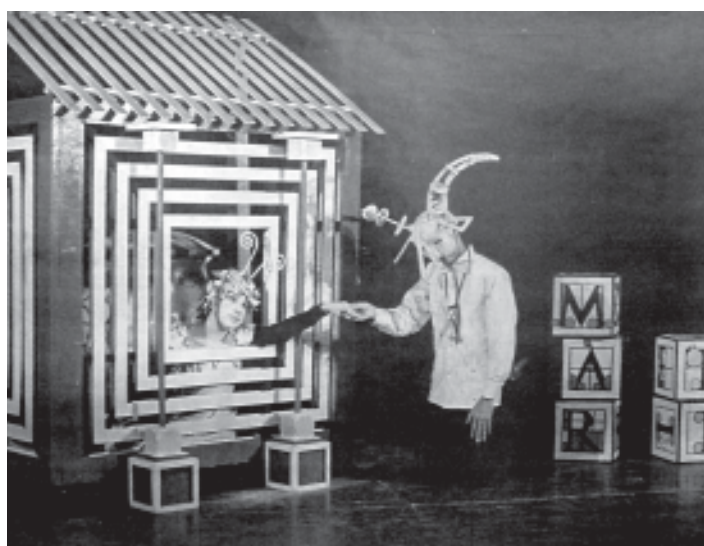
Edad de Oro. El Teatro Musical de La Habana, en colaboración con la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, saluda el Año Internacional del Niño, en 1979, con *El Mago...* como primera incursión en un trabajo para los pequeños. La profesora y actriz Ana Viña se encargó de la puesta en escena, asistida por Mayito González, miembro del elenco que estrenara la pieza en el Teatro Nacional de Guíñol. Los diseños corrieron a cargo de Abraham y la coreografía por Jorge Riverón. En 1982 Xiomara Palacio como directora artística y personaje protagónico y Armando Morales, como actor y diseñador, repiten con nuevos colores y montaje la historia de la simpática cucaracha en un recuperado Teatro Nacional de Guíñol. El propio Morales realiza en 1988 una singular producción de *El Mago...* con el Teatro de la Villa de Guanabacoa. Hasta el siglo XXI llega el influjo de las versiones estorineanas. La cubanísima cucarachita reaparece en el repertorio de los grupos habaneros Pálpito, Tacón y La Carreta de Tespis, con el encanto intacto que le legó su autor.

Abelardo Estorino se ha convertido en un clásico de la dramaturgia para niños nacional. Como le sucede a todo clásico, su obra está llamada a permanecer, pues contiene las claves de lo esencial del mundo infantil, escrito con honestidad por un hombre o un mago de fresca sonrisa, que a sus ochenta años sigue apostando por el teatro desde La Habana, la añorada Habana de los sesenta, dueña de una fiesta que no termina nunca.



**Armando Morales**

# El tiempo recobrado de **Estorino**



*La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez,  
Teatro Nacional de Guíñol*

## **TRAS EL TIEMPO, TIEMPO VIENE, Y EL PASO DEL TIEMPO**

vivido y el por vivir se relacionan con el presente gracias a cierta inconsciente voluntad de no olvidar. La memoria a veces censura, otras restaura a la luz del día hechos archivados en misteriosos espacios del ser. El Tiempo de estudiante de teatro en la Academia de Arte Dramático de La Habana (1961-1963) ha definido la presencia de los profesores, la de mis condiscípulos, los ejercicios y entrenamientos, los bocetos escénicos improvisados. Una pieza de Abelardo Estorino, *El robo del cochino*, nos acompañaría en ese primer año en la búsqueda, tan cercana como distante, de la verdad stanislavskiana. No hubo alumno que no viviera –tratara– el rol de Rosa, Juanelo, Cristóbal, Lola, la Maestra. Personajes trazados por el dramaturgo que abrían camino al paso del curso siguiente. Aún conservo el volumen editado por la Casa de las Américas en el que aparecía *El robo...* junto a otros textos de autores cubanos. Y qué decir del programa de mano diseñado para *El robo...* bajo la dirección de Dumé. Programa y cartel presentaban la espléndida gráfica del maestro Raúl Martínez, como para acrecentar su valor como documentos históricos del teatro cubano.

El Tiempo del Guiñol (1963...) fue el tiempo del descubrimiento: que el teatro era mucho más que lo aprendido en la Academia, que existía una teatralidad otra a partir de la figura animada y su relación con el actor animador. En ese fundacional tiempo para el teatro cubano, Abelardo Estorino entregaba al Guiñol su pieza *La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez*. Carucha Camejo hacía una introducción donde aclaraba que «el teatro es como un juego, hay que acostumbrarse a él», y a manera de mágico conjuro mostraba las máscaras que irían identificando a cada uno de los pretendientes de la «hermoseada» cucarachita. Para la puesta en escena, dirigida por Pepe Camejo, se sumaba al equipo de creación Raúl Martínez, diseñando una escenografía que asumía el escenario como el espacio donde acontecía el juego liberador del ritual escénico.

El Tiempo de iniciación de la década de los sesenta coincide con el tiempo de la revolucionaria apertura, de la apropiación creadora del arte y la cultura nacionales. En los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional se sonaba la obra de Alejandro García Caturla, de Amadeo Roldán o de los novísimos Juan Blanco o Carlos Fariñas. El Teatro Nacional se estremecía con los pasos telúricos de la *Suite yoruba*, *El milagro de Anaquillé* y *La rebambaramba*, regidos por el vigoroso rigor de Ramiro Guerra. El Teatro Mella se hechizaba con la presencia de *Santa Camila de La Habana Vieja* y de *María Antonia* y la Galería Habana nos iluminaba con Amelia, Portocarrero, Lam, Mariano... Cada uno de estos verdaderos acontecimientos convocaba a un iniciado y deslumbrado «hombre de pueblo» acompañado por dramaturgos, poetas, narradores, críticos, pintores, escultores, músicos, cineastas, y teatristas.

Era el Tiempo de la luz compartida. Luminosidad que se extendía al estreno en el Guiñol de la versión de Estorino sobre *El Mago de Oz*, título que anteriormente Dumé había dirigido exitosamente. Pepe Camejo renovaba su equipo con nuevos laureles. El Tiempo de atreverme a dirigir se inicia en 1976 con la puesta para el retablo de



*El Mago de Oz*, Teatro Nacional de Guiñol

títeres de una versión del cuento «La lechuza ambiciosa» de Onelio Jorge Cardoso. El éxito de ese trabajo me impuso nuevas metas.

Con el Teatro de la Villa de Guanabacoa dirigí mi propuesta escénica sobre *El Mago de Oz*. Enfrentarme a la obra de Estorino como intérprete de sus personajes había constituido un placer. Los personajes del Sapo de *La cucarachita...* o el Tío Enrique-Mago de Oz en *El Mago...* establecían de inmediato una hermosa comunicación con el público. Al dirigir a otros actores, ellos me permitieron descubrir nuevas aristas interpretativas, otros discursos.

Las piezas que Abelardo Estorino escribiera para tan sensible espectador se han convertido en hitos de una dramaturgia que, sin renunciar al particular tratamiento expositivo de sus diálogos, del trazado de los personajes o de la función estética de toda su obra, ha crecido con el tiempo. Su teatro no ha perdido brillantez, energía, candor. Como el mismo autor declaraba recientemente en Matanzas, «escribir las piezas para niños me liberó de ciertas estructuras». Premio Nacional de Teatro y Premio Nacional de Literatura, Abelardo Estorino ha recobrado para la escena el Tiempo. El Tiempo de ser y de estar haciendo todos el teatro nacional.

# Estorino en diálogo con Sófocles

Elina Miranda Cancela

**EN 1968 ABELARDO ESTORINO ESCRIBE** una pieza que, sin embargo, no será publicada hasta 1997 y que aún no ha subido a escena: *El tiempo de la plaga*. Su solo título marca la diferencia dentro de la obra del dramaturgo a partir de la resonancia intertextual de la tragedia sofoclea. Escrita poco después de *Los mangos de Caín* (1964), supone un paso más en la necesidad de romper con el estrecho marco de la familia provinciana de sus primeras creaciones y proyectar sus búsquedas en un horizonte más vasto.

A lo largo del pasado siglo, muchas y diversas han sido las formas en que el teatro contemporáneo se ha valido de los mitos y cánones trágicos. La escena latinoamericana, con frecuencia tan marginada por críticos e historiadores, se ha valido de este recurso, sobre todo a partir de las últimas centurias, como expediente de legitimidad, pero también de trasgresión y aun en ocasiones de una especie de sabotaje textual/teatral, como algún crítico lo ha bautizado.

La rebelión contra el orden familiar de corte patriarcal, con todo el autoritarismo que este implica, así como el desentrañar lo auténtico que subyace bajo falsas apariencias, convenciones y prejuicios, constantes en la obra de Estorino, podrían perfectamente subyacer en el acercamiento del dramaturgo a la figura de Edipo, no ajena a la soberbia e ignorante de la verdad esencial, así como

por las resonancias significativas que el uso del mito proporcionaba, tal como había ocurrido en la propia tragedia griega. Sin embargo, de las distintas interpretaciones posibles y que han marcado el tratamiento posterior de la imagen mítica de Edipo, será su perfil como tirano el centro del diálogo intertextual.

No pretende Estorino en absoluto una reconstrucción de la tragedia clásica, sino que se aproxima a la obra sofoclea con una perspectiva propia y, al situarla en época contemporánea, ni siquiera le interesa mantener la evocación encerrada en los propios nombres míticos. Los personajes son llamados por su profesión u oficio: Presidente, Mensajero, Amolador de tijeras, Historiador, etc., y sólo se apela a nombres propios cuando, como en el caso de la mujer del Presidente, Mima, se quiere fijar un papel evocador de la doble condición de Yocasta para resaltar rasgos caracterizadores del tirano; o cuando se propone distinguir a uno de los personajes entre sus congéneres, Chungo en relación con los demás santeros o el General Benito frente a los Generales 1, 2 y 3; o resaltar la figura de quien como el cuñado, Pepé, sirve de detonante, pero rebasa al modelo sofocleo al procurar en verdad la caída de su Edipo. Sólo en el nombre del asesinado Lalo Pantoja, muerto en una encrucijada, adquiere resonancia el del rey Layo.



Diseños de Jesús Ruiz para *Aristodemo*,  
puesta de Estorino en Teatro Estudio



Tampoco interesa especialmente una ubicación determinada en el tiempo o en el espacio, aunque las referencias al juego de pelota (béisbol); a los «muñequitos» o tiras cómicas de *El crisol*; al uso de ritos de las religiones afrocaribeñas: el santero Chungo en lugar del adivino Tiresias; a la baja estatura del Presidente en contraste con su gigantesca esposa, al igual que en la pareja formada por el dictador Fulgencio Batista y su mujer, Marta Fernández, así como las coincidencias en cuanto a algunos datos de la vida anterior del protagonista, conocidos en el transcurso de la obra: la pobreza de su niñez, el haber sido sargento y taquígrafo, el «golpe de suerte» que lo llevó al poder; todos son referentes que apuntan hacia la tiranía batistiana. Pero, evidentemente, no se busca presentar el hecho histórico particular sino el arquetipo abarcador, lo genérico del fenómeno, puesto de relieve por la propia selección del trasfondo mítico, así como por el diseño escenográfico.

Con un inicio en nada semejante al de la tragedia sofoclea, el motivo del Amolador y el cuchillo, poco a poco multiplicado, que recorre la obra de principio a fin, en especie de composición anular, deviene sustituto de la *moira* que pende sobre los héroes trágicos, tan ineluctable como ella y, a su vez, constante recordatorio de la existencia de otro plano de la acción, al igual que en Sófocles. Por otra parte, aunque la obra de Estorino consta sólo de un acto, este se dispone siguiendo las pautas de la estructura externa típica de la tragedia griega, con su alternancia de episodios y stásima, o más bien equivalentes de estos últimos, sin prescindir siquiera de la presencia de un coro. Así pues el modelo trágico trasciende lo meramente anecdótico e implica una asimilación de cánones tanto conceptuales como estructurales.

Como en *Edipo rey* la obra comienza con la ciudad presa ya de la plaga, sólo que, a diferencia de la peste que asoló la Atenas de la época o aquella que conmoviera la Tebas del mito, se trata de una epidemia de crímenes imparables, de un desprecio tal por la vida que no se vacila en matar a un semejante por el motivo más baladí posible. Violencia y terror llenan la ciudad de cadáveres con los que ya nadie sabe qué hacer. Es esta la verdadera enfermedad que devasta el país y cuya causa se impone averiguar, según pretende el cuñado del dictador.

Pero, a diferencia del Edipo griego, gobernante preocupado y dispuesto a terminar con los males de la ciudad, el Presidente de la pieza de Estorino se prepara para un acto oficial en el que una vez más proclamará las bondades del régimen por él instaurado, en contraposición a una realidad que sólo él, con ironía de tinte sofocleo, parece ignorar, mientras los muertos desbordan los depósitos y los guardianes, ya sin saber dónde meter los cadáveres, convierten al último encontrado en pacífico lector de periódico o en agente de la seguridad, según convenga a la impostura.

No hay oráculo que exija poner al descubierto el miasma que contamina la ciudad, sino que el asesinato del general puesto en lugar del Presidente durante el ensayo del discurso, es el detonante. Para el aterrado dictador causa y culpable son sinónimos y, puesto que en ese momento se siente en peligro, ordena la investigación



para dar con el origen de la epidemia social con palabras evocadoras de aquellas, rebosantes de ironía trágica, con que Edipo se proclamaba perseguidor, ignorante que era el perseguido; pero que también marcan la diferencia:

¿La causa? ¡El culpable! Ordeno registrar cada ciudad, cada pueblo, virar al revés todas las casas. Indaguen, investiguen. Ese uniforme azul era yo, esa bala estaba dirigida a mi corazón. (*Al General 2.*) Moviliza a todos tus hombres, utiliza todos los recursos. Pide ayuda a la banca, a la masonería, a la iglesia, a la prensa. Que los curas no hablen y los periódicos no publiquen nada. Y sobre todo, investiga. Tienes carta blanca. Escudriña, mete las uñas en el alma de los sospechosos. Que hablen, que escupan su odio. Arráncales la verdad con el hierro. (Estorino 1997, p. 212)

Si el Edipo sofocleo no carece de rasgos sustentadores de las connotaciones que para el espectador ateniense ya tenía el término *tyrannos*, plasmados posteriormente por Platón en su definición, el denominado Presidente no sólo carece de la complejidad y la dimensión humana del personaje trágico, sino que en él se aguzan las características del tirano platónico hasta el absurdo y el grotesco, acorde con la perspectiva esperpéntica asumida por el autor.

Irascible y presuntuoso, dice haber aprendido a controlar sus pasiones: «Yo he aprendido a controlar mis pasiones, pero ustedes con su ineficiencia deshacen mis planes» (p. 208); pero ciertamente no conoce límites para su ambición y la permanencia en el poder, aunque el círculo de violencia y crueldad se esté cerrando en su torno, como advierte Pepé. En contraste, su dependencia de Mima –quien como Yocasta termina dejándolo solo–, relación que subraya la carga de erotismo incestuoso –rasgo del tirano platónico presente aunque de manera velada en Edipo–, no sólo acredita la carencia de frenos en la personalidad del déspota sino que evidencia la doblez y cobardía encerradas siempre en su conducta, tal como el coro le hará reconocer antes de que los cuchillos hagan justicia.

Este «Edipo» no busca la verdad, sino que procura detener la investigación. No duda en ordenar la muerte del cuñado, la tortura de los santeros, como antes mató a su predecesor o persiguió a los estudiantes; todo para mantener «su» orden, «su» poder, aún después de admitir su culpa y de la muerte de sus imágenes o dobles, sin advertir que no son los generales complotados, sino los innominados que poco a poco han ido afilando sus cuchillos, quienes pondrán fin a la plaga.

El papel de Pepé gana en importancia frente al Creonte de *Edipo rey*, en tanto es esta una figura sin mucho relieve que sirve para precipitar la acción al comunicar, no el oráculo, sino su interpretación sobre el miasma aludido y propicia, mediante uno de los contrapuntos tan usados por Sófocles, el develamiento de la personalidad trágica del protagonista, en el enfrentamiento entre ambos, al convertirse en el centro de las sospechas de Edipo.

Con argumento semejante al usado por el Creonte sofocleo: «Disfruto de las ventajas de tu posición sin



aburrirme con sus obligaciones» (pp. 228-229), Pepé asqueado, aunque «un poco tarde» (p. 242), se escuda en esa situación para procurar la subversión del orden impuesto por el Presidente. Ese asco ante tanta inmundicia social emparenta a Pepé con otros tantos personajes de Estorino que se hacen portavoces de la necesidad de limpieza moral, pregonada aquí, de manera anticipadora, por el Vendedor de cloro, cuando se está estableciendo la naturaleza de la plaga, o solicitada por el propio Presidente ya herido de muerte. Sin embargo, Pepé, partícipe el mismo del poder y las prebendas por mucho tiempo, difiere en que sólo muerto se atreve a echárselo en cara al tirano.

Así pues la situación creada, la relación entre los personajes, las referencias reiteradas a la peste que asola la ciudad, la pintura de la magnitud de esta y la necesidad de buscar la causa y su inicio en un antiguo crimen, son elementos que comparten ambas obras en cuanto a la exposición del conflicto, sin olvidar la relación del Presidente con su mujer y la sospecha de que el cuñado está confabulado contra él en connivencia con los santeros. Mas también se produce la ruptura al centrarse en el tirano, capaz de torturar y matar a los santeros, asesinar al cuñado y a todo aquel que se atravesase en su camino, comenzando con Lalo.

La muerte de Pepé convence a los generales, anticipándose a igual destino, de la necesidad de eliminar al Presidente. Si la inclusión del Mensajero para dar cuenta de cómo ocurrió este hecho se inscribe dentro de los cánones trágicos, no ya la presencia del personaje muerto que narra su fin, sino el mismo hecho que llena la escena, el obligado suicidio de Pepé marca la separación con el acaecer de la tragedia, aunque se mantiene el contrapunteo con el género en tanto es la opción, tanto del cuñado como del tirano, la que signa sus destinos.

También se mantiene la resonancia de particularidades de la visión trágica así como de recursos propios de Sófocles en el resto de la pieza, aunque el argumento transite por vías diferentes. Al igual que acontece con los héroes del trágico, el Presidente queda solo para enfrentarse con su *moira*; pero en este caso, más bien, con su poder, con sus temores y sus crímenes, pues hasta sus compinches se confabulan contra él. Cuando estos matan a uno de sus dobles y el Presidente se engaña con el triunfo, minutos antes de su caída, de nuevo se patentiza el contraste con que el trágico griego gustaba poner de manifiesto la futilidad de las ilusiones humanas (Edipo saludado por el coro como el más feliz de los mortales justo antes de la catástrofe), aunque a diferencia del modelo, para el tirano no hay *anagnórisis* y muere aún obcecado por la imagen que de sí mismo se ha construido, irónicamente dando órdenes para que le limpien la mancha de sangre. Tampoco falta la vuelta al orden característica de los éxodos en la tragedia griega:

HOMBRE 1. ¿Lo reconoces?

HOMBRE 2. Ahora no parece tan terrible.

HOMBRE 1. Ya empiezo a olvidarlo. (p. 256)





Por su parte los elementos caricaturescos con que se prefigura la representación, sin obviar el empleo de recursos expresionistas y del absurdo en la conformación dramática, denotan el propósito de ruptura con el molde trágico desde un primer momento. El uso de recursos metateatrales en la obra, según las variantes definidas por Richard Hornby (Hornby 1986) —las referencias literarias, la técnica del rol dentro del rol, la autorreflexividad del texto—, enfatiza la separación del modelo y no sólo desde lo tocante a los hechos representados.

El referente literario no se limita al *Edipo rey*, sino que otros textos contribuyen al ambiente metateatral, como las menciones del Hamlet, o el uso del nombre de Heródoto. También en la escena de la barbería se hace explícita la crítica del hipotexto: «Oigo hablar de la peste y me siento sumergido en la tragedia primitiva. Ya no vivimos obsesionados por mitos, como Edipo acosado por su destino. No hay plagas, ni esfinges que propongan enigmas para llevar al hombre hasta la tabla. El hombre ha alcanzado del más alto pináculo del conocimiento» (p. 216); al tiempo que el lenguaje altisonante, de corte trágico, queda inmediatamente ridiculizado por la observación del barbero: «Mira el pináculo que va por la acera», incorporando el par cómico tradicional del pretencioso y el bufón.

Frases del gracejo popular —«A mí plin, la peste al último»— contribuyen a contaminar ya no sólo los géneros dramáticos o los contextos sociales (el prostíbulo, la santería, la cotidianidad), sino también en el orden de la propia lengua. Metateatralidad y contaminación apuntan, pues, hacia la trasgresión del modelo y mediante su desacralización se ponen en evidencia los resortes del tirano en su actuación. Esa tensión intertextual explícita la forma en que el dramaturgo cubano asumió los cánones trágicos.

No pretende este ni una transposición de la tragedia clásica ni una fusión, sino mantener ambos textos como entidades distintas, de modo que, si bien el hipotexto ilumina y legitima el tema abordado en un ámbito mucho más amplio, se manifiesta cómo la intención del autor no era emular con la tragedia antigua, sino subrayar el hecho de que la nueva realidad teatralizada se distancia y rompe con los cánones en tanto, como visión particularizada, busca su propia expresión artística y su incidencia social.

La trasgresión canónica llega hasta el sabotaje textual/teatral, tal como propone William García en referencia a la *Antígona-Humor* de Franklin Domínguez, en cuanto «acto contestatario ante la marginación de la dramaturgia latinoamericana por el canon teatral hegemónico» (García 1997, p. 17), en virtud de la actitud metateatral adoptada, sustentada en el cuestionamiento y la parodia de las convenciones del género, siempre que entendamos esta última como «una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una trasgresión de la doxa literaria», y que puede abarcar una rica gama de *ethos* (Hutchon 1992, p. 177), desde el peyorativo hasta el más respetuoso.



Como antes se ha puesto de manifiesto, un *ethos* eminentemente respetuoso se advierte en la obra y otorga un matiz diferente al llamado sabotaje textual, puesto que si bien la trasgresión llega hasta la discontinuidad con el hipotexto, más allá de la intención esperpéntica, la contaminación de géneros, tendencias teatrales y contextos, el buscado contrapunteo entre el nuevo texto y aquel que le sirve de base, la asimilación de estructuras internas de la cosmovisión trágica de Sófocles y su puesta en función del nuevo texto, no sólo contribuyen a la legitimación teatral de un tema muy propio de la experiencia latinoamericana y caribeña, sino que, el mantener latentes resortes propios de la tragedia, contribuye a enfatizar el destino que aguarda al personaje del tirano en nuestras tierras, ya grotesco de por sí, a manos de quienes, tan ineluctables como la *moira*, se han convertido en los protagonistas de su propia historia.

Aunque Estorino ya no usará más en sus piezas posteriores el mito ni las facilidades que el comediógrafo Antífanes le envidiaba a la tragedia, la íntima familiarización con las entretelas del género implícita en *El tiempo de la plaga* y la asunción e incorporación de sus cánones a su quehacer como dramaturgo, tienen resonancia indudable en obras más recientes, aunque la incertidumbre en cuanto a la datación exacta de su Edipo siempre deja espacio abierto a la especulación crítica.

Homenaje posible a Virgilio Piñera, con quien coincide tanto en el íntimo reconocimiento de Sófocles como en la actitud libre y desacralizadora asumida frente a los antiguos mitos y cánones, Estorino toma su propio camino en consonancia con sus inquietudes temáticas y el hecho de que el acta de nacimiento de *El tiempo de la plaga* haya que remitirla al mismo año en que se publica *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, muestra cómo efectivamente en los años sesenta los clásicos reviven no sólo en los escenarios del primer mundo, sino que también eran asumidos desde muy disímiles ópticas para producir un teatro a la vez contemporáneo y propio de nuestra especificidad latinoamericana y caribeña.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- Estorino, Abelardo: *El tiempo de la plaga*, en *Vagos rumores y otras obras*, Letras Cubanas, La Habana, 1997, pp. 199-256.
- García, William: «Sabotaje textual/teatral contra el modelo canónico: *Antígona-Humor* de Franklin Domínguez», en *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, fall, 1997, pp. 15-29.
- Hornby, Richard: *Drama, Metadrama, and Perception*, Bucknell University Press, Lewisburg; Associated University Presses, London and Toronto, 1986.
- Hutchon, Linda: «Ironía, sátira, parodia», en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 173-193.

**SIN NINGÚN RECATO, PUESTO QUE MUY** raramente –salvo en mis clases de literatura latina– me he ocupado del teatro, pero con gran admiración y cariño por Abelardo Estorino y por Matanzas, me enrolé voluntariamente, sin que nadie me lo pidiera, en este merecidísimo homenaje a nuestro dramaturgo, porque hace tiempo que quiero hablar de Carlota Milanés desde una perspectiva que no tiene nada que ver con la que nos ha entregado la más piadosa tradición, ni con la que se nos presenta en *Vagos rumores*, la desacralizadora y magistral pieza del héroe de estas jornadas.

El caso es que como me interesa mucho la riquísima literatura de viajes que produjeron los escritores y escritoras de esta Isla colocada en un cruce de múltiples líneas marítimas, escala obligatoria de pasajeros y tripulantes, engendradora de gente que suspiraba y suspira por las regiones donde vuelan alciones sobre el mar, y el soplo helado del viento parece en su movimiento, etc., etc., etc., un buen día tropecé con el copioso epistolario producido por un viaje *sui generis*, el viaje por los Estados Unidos y Europa que emprenden en 1848 José Jacinto y Federico Milanés, sin duda una de las empresas más

## «Superior a su tiempo»: Carlota Milanés

**Luisa Campuzano**

*Vagos rumores*, Compañía Hubert de Blanck

FOTOS: ISMAEL GÓMEZ

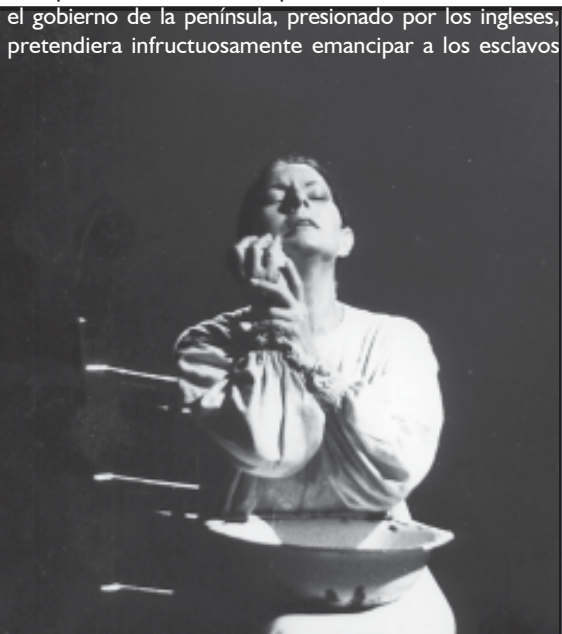


sorprendentes de nuestra cultura letrada. Concebido y sufragado, mediante una colecta efectuada entre sus miembros, por la comunidad intelectual y algunos potentados de la ciudad de Matanzas, este viaje tenía como objetivo lograr que su más notable poeta y dramaturgo recuperara la razón y volviera a ser quien había sido.

Como sabemos, el relato de la locura de Milanés –tema por el que no me voy a dejar atrapar– es una de las grandes construcciones míticas del siglo XIX cubano, que lejos de agotarse parece destinada a prolongarse indefinidamente. Y, al margen de muchas otras elaboraciones, en su mayoría posteriores al período en que se gestó, se reconoce cada vez más que el detonante último del completo deterioro mental de Milanés fue la violentísima represión, en 1844, de la llamada Conspiración de La Escalera, previsible desde 1841, cuando el gobierno de la península, presionado por los ingleses, pretendiera infructuosamente emancipar a los esclavos

Me propuse en otra ocasión –vuelvo al hilo de mi relato– develar el valor simbólico que le otorgaron sus contemporáneos a esta peregrinación.<sup>2</sup> Pero al hacerlo tuve que dejar de lado a la tercera mano de este epistolario, en el que José Jacinto y sobre todo Federico, como era de esperar, informaban, de acuerdo con sus respectivas capacidades e intenciones, de los sitios por donde pasaban, de la gente que encontraban (entre ellos, no puedo dejar de mencionarlo, mis tatarabuelos Tula Guiteras y José Ramón Campuzano). Y esa tercera mano, la más inquieta, curiosa, documentada, atrevida, es la de Carlota Milanés.

Pero la edición de este epistolario, publicada por la Comisión Nacional Cubana de la Unesco en ocasión del centenario de la muerte de Milanés, que es la única existente y citada, no recoge todas las cartas de Carlota, y ni siquiera las que incluye están completas.<sup>3</sup> Tuve ocasión de leerlas y lograr fotocopias y microfines –gracias a la generosidad de Doris



entrados en Cuba después de 1820 y hacer efectiva la supresión de la trata. Junto con la colocación de la eclosión del mal de Milanés en este contexto, sus contertulios y amigos ponen a circular una construcción compensatoria de gran eficacia reivindicativa: el mito de un perdido paraíso cultural cubano: «aquellos tiempos dichosos en que la vida (...) se cifraba toda en la literatura (...) felices tiempos aquellos (...) ya para nunca más volver».<sup>1</sup> Es decir, el mito de las inmarcesibles tertulias matanceras y luego habaneras de fines de los treinta y comienzos de los cuarenta, animadas por los Guiteras, Milanés y Del Monte, mito con el que los letrados criollos encontraron la forma de paliar, después del «año del cuero», la terrible constatación de la impotencia de su rebeldía de salón frente al poder colonial y los intereses de los esclavistas. En esta construcción mítica compensatoria, rápidamente asumida y codificada por la inteligencia criolla de la época, el viaje de Milanés en busca de la razón simbólicamente perdida a consecuencia de los hechos de 1844, funcionaría como un viaje de rescate de aquel arcádico pasado no tan lejano, como un exorcismo colectivo.

Sommer– en la Biblioteca Houghton, de la Universidad de Harvard, a la que Escoto vendió, porque nadie más quiso comprarlo, su gran fondo de documentos. Como se sabe, hay copias de gran parte de él en la Biblioteca Nacional «José Martí», y también muchas otras cartas, entre ellas originales que conservaron los últimos miembros de la familia Ximeno, en la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.<sup>4</sup>

En sus diecisiete cartas a sus hermanos, Carlota no sólo comenta lo que los viajeros cuentan, sino que los pone al día de la vida cultural de la ciudad, de las novedades de vecinos y amigos, de la marcha de los intereses familiares y también, lo que es muy importante, de la política. Antes de detenernos en los ejemplos que quiero compartir con ustedes, recordemos que el viaje de sus hermanos por distintas ciudades del este de los Estados Unidos y por Inglaterra y Francia, se extiende entre el 21 de mayo de 1848 y el 15 de octubre de 1849, es decir, que se desarrolla en tiempos de la conquista de California, de la fiebre del oro, y de la revolución francesa de 1848.

Menor que José Jacinto y Federico –nació en 1818–, y muy cercana en sensibilidad a ellos, Carlota participó desde muy jovencita en la vida literaria y artística de sus hermanos, lo que equivalía a decir entonces de la ciudad y, por qué no, casi del país, y estaba desde siempre acostumbrada a recibir y atender a los amigos, a conversar con ellos, a interesarse por los temas que discutían. Dan fe de ello su álbum –hoy, al parecer, extraviado– y sus epistolarios, singular espacio en que convergen la historia de la vida privada, de la cultura y de la política en el siglo XIX cubano. Dos ejemplos de esto, que no nos alejarían mucho del tiempo en que se escriben las cartas que comentamos, son la que Félix Tanco Bosmeniel, depositando en ella toda su confianza, le envía el 25 de noviembre de 1844, desde La Punta, donde se encuentra preso tras la Conspiración de La Escalera,<sup>5</sup> y la desgarradora página de su álbum en que Villaverde –su viejo enamorado– se despide de Matanzas y de Carlota en julio de 1845:



(...) yo no sé qué idea triste, qué pensamiento melancólico se apodera de mi espíritu, cada vez que uso su álbum e intento escribir en él mi nombre (...) Paréceme, (...) que esto ha de ser como figurar nuestra eterna despedida aquí en el mundo (...) Su destino la tiene ahí sujeta, el mío me llama a vagar por la tierra, según otras veces le he dicho (...) El corazón más noble y generoso de mujer que he conocido aquí, Carlota, es el de Ud. (...)<sup>6</sup>

Soltera por pobre, porque no tenía dote, y porque alguna de las hermanas –y ella era la mayor– tenía que cuidar de José Jacinto, Carlota disfrutaba de la libertad proporcionada por esta condición para leer, escribir y desarrollar sus propias ideas. Muchas de sus cartas son algo así como el catálogo de la biblioteca de una señorita que –a diferencia de la Ifigenia de Teresa de la Parra– no se aburre, porque lee muchísimo. Otras, por su parte, ostentan la alegría que le produce escribir. Dice en una de

sus cartas: «Mi querido hermano Fico: Recibí tu carta por el Childe Harold y la que envías a mamá con fecha 16 por el Falcon. Y a ambas contesto en esta porque ya sabes que no es a escribir a lo que más se inclina ella, y yo me he ofrecido a contestarte porque me gusta mucho el escribirles a ustedes.» (31 de octubre de 1848).<sup>7</sup> Y cuando escribe corto, cuando no se extiende, se disculpa de una manera muy peculiar, muy inesperada para una mujer, devolviéndoles con ironía la nulidad de la vida cubana y el estancamiento provinciano a quienes le hablan de un mundo en pleno movimiento y desarrollo: «el país no da para más» (14 de agosto de 1848); «De Matanzas no tengo absolutamente nada que decirte, parece que es por lo mucho que progresa esto» (9 de septiembre de 1848). Algunas veces se autodisminuye tácticamente frente a sus hermanos: «¿Qué dirán ustedes que son poetas de lo que yo escribo?» Pero las más de las veces está muy segura y

hasta bromea acerca del contenido de sus respuestas: «Dirás tú: ¡vaya que las cosas de Carlota son terribles!, ¡lo que pone en las cartas! Pero, ¿qué quieres? Si nada puedo decirte de lo de afuera, porque nada sucede, te he de decir lo de dentro.» (9 de septiembre de 1848).

Sin embargo, lo que dice «de lo de afuera», es mucho más de lo que aparece en otros epistolarios de la época. La vida cotidiana de la ciudad: bodas, bautizos, chismes de toda índole. Y también, temas más serios, como el estado de la edición de las *Obras* de José Jacinto. Pero, sobre todo, informaciones y reseñas de la vida cultural de Matanzas, con profusión de detalles, y apreciaciones de las circunstancias políticas locales e internacionales. Veamos algunos pasajes.

En la primera de sus cartas les comunica a sus hermanos, con lujo de detalles, precisión en títulos, severos juicios críticos, referencias al pago, o mejor, no pago de los derechos de autor de José Jacinto, así como irónica apreciación política de lo que acontece en la ciudad de los ríos, cuáles son las «Diversiones de Matanzas»:



Teatro— La García Luna haciendo furor todavía, el sábado hizo su beneficio y dio una pieza traducida por Larra: *Un desafío, o dos horas de favor*. Fabre pensó dar *El Poeta en la Corte*, que hasta en la *Aurora* se anunció, y hasta habló con Pedro Guiteras para saber si Mamá tendría alguna dificultad en que se representase pagando la propiedad. Pedro le dijo que creía que no había ninguna, que viniese á hablar con ella. Pero parece que después sacó sus cuentas y no vería ninguna utilidad, porque le dijo á Hdez. que el teatro era muy reducido para poder pagar propiedad, y en su lugar dio el drama de Dumas: *Don César de Bazan*. Los dos beneficios han tenido muy buenas entradas. (...)

Sociedad de Declamación— La García Luna cuenta ya con varios discípulos y discipulas. El día 1º de Julio hará su debut Matilde Otero que dicen que es muy buena aficionada, en *El Desdén con el Desdén*, no sé si [exagera] Plutarco, pero nos dijo que el papel de Diana parece escrito para ella. ¿No es mucho decir? De los hombres, el que más promete es un pariente de Juan de Lima, medio pollito, todavía no ha pasado la moquera; Joaquín Delgado, que es fatal; y para cerrar la lista iii Pedro Antonio Alfonso!!! que hará su primera salida en la pieza de Miguel *Ojo al Cristo que es de plata*. Este aficionado tiene la cualidad rarísima, y para un actor pésima, de que toda la acción es con un brazo y su correspondiente pierna, y el otro brazo, y la otra pierna muertos, muertos enteramente, cada vez que va á hacer una salida le entra tal atolondramiento que se trastorna, y tiene tal tino que si debe salir por la derecha, sale siempre por la izquierda. ¡Pero hombre, hasta cuando ha de ser muchacho Perico!—

Retretas, alguna tertulia en la Sociedad, mucho aguacero por las tardes con su correspondiente rifirraje, y por las mañanas mucho calor.— Esta es, y será siempre *Matanzas*.— (19 de junio de 1848)

Pocas semanas después continúa informándoles sobre el teatro:

La compañía de la García Luna, que así se llama porque su marido era el formador de la compañía, concluyó sus tareas, y se han diseminado los miembros de ella: la García Luna y Fabre están en la capital. El marido de la García está muy enfermo y el doctor Rey le ha prohibido que se ejercite en el arte de la pintura, y en todo trabajo mental, pues de lo contrario ha profetizado que de no morir, se volverá loco. Creo que piensan pasar á los E. U., y mientras tanto han ido al Cerro. Ahora están trabajando en el Teatro los Robreños, que llegaron de Barcelona, pero pasan pronto á [Santiago de] Cuba, ó á Trinidad: ya son muchas funciones para Matanzas, y demasiado fuertes los calores.

En otra carta te cuento qué pensaban representar los aficionados en el teatro de la Sociedad, pero no sé por qué motivo se ha suspendido, y no se ha hecho la función. (26 de julio de 1848)

Su sarcástica valoración de la prensa matancera no impide que conozcamos cómo esta continuaba reflejando las actividades de la tertulia de los Milanés, a pesar de la ausencia de estos:

El lunes pasado hubo reunión familiar y leyeron Miguel, Antonio H. y Blanchet, esto me lo ha dicho la *Aurora*, que sigue siempre tan empañada y nebulosa como en tiempos atrás. Si quieren ustedes periódicos de por acá, avísenme, que cuando vaya algún amigo se los remitiré, la verdad que tienen tan poco interés los *Faros* y las *Auroras*, que por eso les pregunto si los quieren, sin atreverme á mandarlos. (26 de julio de 1848)

Aunque se queja de la monotonía de la vida de la ciudad, a la que llama despectivamente «pueblo», sigue refiriendo lo que pasa en su mundillo cultural, y en esta ocasión de lo que da noticias es de conciertos o recitales, para concluir repitiendo las quejas que le arrancan los calores de un agosto implacable:

No sé qué te diga de tu pueblo porque es decir en todas las cartas una misma cosa. Toros, funciones de Federico Vera, y una Ygnacia González que se nos ha aparecido por aquí sin saber de dónde ha salido. Y ¿qué clase de función da esa Sra.?, dirás tú. Cantó ella, cantó Federico Vera, y en resumidas cuentas canto perverso, canto que nadie puede sufrir, y ellos empeñados en ganar dinero por ese medio. Pronto se cansarán y se irán con la música á otra parte, y las reuniones familiares de la Sociedad, también. Es preciso tener muchas ganas de divertirse para encerrarse en el Teatro, o en algún salón, á derretirse, cuando tenemos sobre nuestras cabezas una capa de plomo que apenas nos da el suficiente aire para respirar. (14 de agosto de 1848)

Resalta con la mayor perspicacia, y muy divertida, los matices políticos de muy diversos acontecimientos. Y los comenta y evalúa abiertamente, como podemos ver en estos dos ejemplos:

Dime si el sobre que te pongo está bueno, y mira que nos han dicho que con las cartas que van para allá hay registro en el Correo; y por eso no pongo el de ustedes. Eso está aquí terrible, lo de las cartas del Norte, á todas les dan un piquetico para ver si dentro viene algo sospechoso. Esto está lleno de espías, y nos han dicho que por allá sucede lo mismo, que el Cónsul español informa siempre de todos los criollos que están allá. Conque cuidado, no se fíen de nadie. (26 de junio de 1848)

Y ahora, hablando de otra cosa, ¿sabes dónde paró tu descripción de la catarata del Niágara? En poder de la Comisión Militar, por una carta que interceptaron de M.<sup>8</sup> á Cirilo V., en la que le decía que tú le mandabas á Pedro<sup>9</sup> ese artículo sobre la catarata. Llamaron á Pedro, le preguntaron si era cierto, y si podía presentarla. Él la presentó y dijo que era para publicarla; pero ya tú sabes cómo son las cosas. Ahora le han dicho que por un memorial la pida, y nos dijo él que no quería suplicar. Esto se hubiera evitado si él la hubiera publicado cuando se la mandaste. Pero ¡ay!, ¡iqué calmita la de Pedro! Está esto lo más pesado! No se junten nunca con M., porque al pobre que le da la gana de escribirle lo embroma. (12 de marzo de 1849)

También se vale, a la hora de abordar espacios invadidos por la política, de esa perspectiva sesgada, irónica, que caracteriza mucho de lo que escribe, y en la que adivinamos una táctica para transgredir el veto de abordar distintos temas, impuesto a las mujeres por la cultura patriarcal:

Plaza de Toros— Se apareció Mr. Charles, el luchador, á dar funciones en aquel local, pero del Superior Gobierno se apareció también una orden prohibiendo las dichas barbaridades, y te contaré por qué: la tarde que luchó con el isleño Marrero, el cual quedó vencedor del francés, sus paisanos lo pasearon en triunfo, y el insulto más grande que pudieron decirle los isleños al francés fue gritar: «Muera la república». Los franceses, ya incómodos, contestaron: «¡Viva la república!», y fue preciso guardias, órdenes del General y que sé yo cuántas cosas, y de esto ha resultado que lo han suspendido de dar funciones (...) (19 de junio de 1848)

Veamos de inmediato otros ejemplos, que nos permiten valorar las opiniones o la información de Carlota en lo que respecta a la política internacional:

En la primera tuya leo el entusiasmo que ha despertado el oro de la California. No te parezca, que por acá también se habla, y aun creo que salen algunos hambrientos. Muchas noches la tertulia de nosotras ha jaraneado bastante con el oro de la California, y con el proyecto de mandar a alguno al río del Sacramento á buscar oro. Yo soy de las incrédulas sobre esa mina inagotable, y creo que los sabichosos yankees quieren colonizar aquellas regiones, y no hallando medio mejor que haciéndoles creer que allí serán todos poderosos á fuerza de oro, de ese modo van contentos. Luego la venida será otra cosa, ¡si acaso vuelven! Por el cuento del marido y la mujer, que me haces en la tuya, conozco á que grado ha llegado á fermentar en algunas cabezas la Gold-fever, como dices tú. (12 de marzo de 1849)

En el pasaje que sigue, las noticias a las que se refiere son las que llegan de la revolución francesa de 1848:

Fico, ¿y las noticias de Francia? ¿Ustedes piensan salir para allá? Y dicen que está aquello tan malo, que no hay tranquilidad, no hay duda que es lástima que esté eso tan poco seguro, yo creo que al fin tendrán que ir á España. (12 de marzo de 1849)

Sabemos que estas no fueron las últimas cartas de Carlota, ni las únicas que escribió. Hubo también las que redactara no para responder a quienes viajaban, sino para dar cuenta de sus propias visitas a los Estados Unidos, adonde fuera en 1865, después de la muerte de José Jacinto, y más tarde, en 1878. Desde allí dirigió a sus hermanas páginas y páginas que conozco por los comentarios que estas hacen en sus respuestas a las que ella les enviara, y que aún no he logrado encontrar. Confío en que estén extraviadas, como su álbum, y quizás algún día podamos recuperarlas.

A lo que leemos en sus cartas, a lo que nos dicen Villaverde o Tanco de la admiración que sentían por ella, a lo que José Jacinto nos hizo conocer —que cantaba y tocaba el piano como los ángeles («A mi hermana cantando»)—, habría que añadir, también, otros saberes, otras capacidades intelectuales de Carlota, de los cuales aún no hemos encontrado pruebas, pero a los que se alude en otro documento que, para finalizar, quiero citar parcialmente. Un documento no escrito por ella, sino referido a ella, un documento que tiene todo el peso de lo definitivo: la nota necrológica en que alguien —¿quién?— escribe que «se instruyó en materias literarias, alcanzando saber varias lenguas vivas, de las cuales quedan muestras de traducciones que con la mayor facilidad hacía, [las cuales] se publicaban en periódicos y revistas de entonces» —¿cuáles, cuándo, dónde están?—. Pero sobre todo, quiero recordar de esta nota, unas líneas que me parece que establecen en pocas palabras los matices de su excepcionalidad: «Nacida en una época en que la instrucción en el país era dificultosa para la mujer, Carlota [fue] superior a su tiempo».<sup>10</sup>

NOTAS \_\_\_\_\_

1 Carta de José Antonio Echevarría a Domingo del Monte, *apud* Martínez Carmenate, Urbano: *José Jacinto Milanés*. Letras Cubanas, La Habana, 1989, p. 236 y n. 38.

2 «Viaje a la razón», en Campuzano, Luisa: *Viajar al Norte* (en preparación).

3 «Homenaje a José Jacinto Milanés», en *Cuba en la UNESCO*, La Habana, nueva etapa, año V, n. 6, agosto de 1964.

4 Agradezco a Sureys Álvarez la transcripción de los microfilmes y su cotejo con la edición de 1964.

5 *Apud* Martínez Carmenate, op. cit., p. 231 y n. 32.

6 *Apud* Martínez Carmenate, op. cit., p. 235-236 y n. 37.

7 He actualizado la ortografía de estas cartas. L. C.

8 Pienso que sea Miguel Teurbe Tolón.

9 Pedro José Guiteras.

10 Biblioteca Nacional José Martí. Colección de Manuscritos. Milanés, n. 3.



# Morir de disyuntivas

**Amado del Pino**

**MI PADRE ME HABLÓ ALGUNA VEZ DE CIERTOS** delitos que caducan a los veinticinco años. Hoy quiero ampararme en ese Código noble como el maestro rural que lo evocaba. Hace exactamente esa friolera de tiempo cometí un fraude de poca monta y es ahora –ien Matanzas y con Estorino!– que vengo a confesarlo. Corría el año 80 del pasado siglo. Los que ahora peinamos canas, y hasta nos asusta la cercanía de algún nieto tempranero, estudiábamos en el Instituto Superior de Arte recién estrenado. Unos cursaban Teatrología y un grupito de siete muchachas más este guajiro trémulo, Dramaturgia. La mayoría de las asignaturas eran comunes, pero los jueves en la mañana nos separábamos para los respectivos seminarios. Esa circunstancia propició la trampa, desató el equívoco. La tarea de fin de semestre de la gente de crítica era una reseña sobre un espectáculo de la cartelera del momento. Una compañera del aula escogió *Ni un sí ni un no*, que se ofrecía fresquita en la sala Hubert de Blanck. Para implicarme en el delito no hubiese sido necesario el buen almuerzo, ni un traguito de esa bebida seca que hasta ahí sólo conocía por novelas y películas. Me enrolé en el asunto, puse mis ideas, mi entusiasmo y candor. Ella obtuvo 5 con sus reflexiones sumadas a las mías de contrabando. Yo cogí 4 en la escena que debía escribir para mi examen. Pero contento, orgulloso, feliz.

Después, en 1982 –con una obrita que tampoco merecía la máxima calificación–, toqué a la puerta de Estorino. Me mandaron de la Facultad porque nuestro autor era el designado como oponente. El formidable dramaturgo que ya era para entonces se lo tomó con calma, fue amable, estrechó mi mano. Después vendría *Morir del cuento*, escuché el comentario entusiasta de Vivian Martínez Tabares en una oficina de la Dirección de Teatro, porque los libretos de *tablas* nacerían con una obra ejemplar. Vi un par de funciones en la segunda o tercera temporada, pero mi cabeza y mi alma andaban por otros rumbos que enturbiaban la plenitud del goce. Aunque me sumé a la certeza de que la novela para representar es la obra de rotunda madurez, sensorial, emocionalmente seguía prendado de aquella comedia con la que celebré mis veinte años de vida. Y en la casa, con amigos varios, tarde, en la noche, sacaba el maltratado tomo del 84 y descargaba el monólogo crucial de El Padre, como si se tratara de un poema de Fina García Marruz o de Eliseo Diego.

Ahora vuelvo a esa época, a esos textos con las asignaturas y los intereses invertidos. Con dos títulos en cartelera y otros fantasmas bullendo en mis teclas, el ensayo y la crítica andan pidiendo vacaciones. Pero –y a este recuerdo no quiero darle veinte años de añejamiento– nos fuimos a Unión de Reyes año y medio atrás y –a bordo de un taxi municipal y amarillo– formé parte de la conspiración de la cual Omar Valiño salió a comandar una de sus fecundas empresas, Tania se ganó un

MENDIGO. Repito palabras aprendidas, represento sucesos ya vividos, utilizo objetos que nos hacen recordar.  
MILANÉS. Eso es el teatro.

ABELARDO ESTORINO, en *Vagos rumores*

montón de correos semanales y yo me comprometí a ser de los primeros en comentar, hurgar, jugar con la obra del maestro.

ELLA. ¿Solo? ¿En el Malecón y en carnavales?

ÉL. Vengo de la caña. Estuve dos meses cortando como un bárbaro. Mire cómo tengo las manos. Toque. Esos callos tienen historia. Toque sin miedo. Cortamos como salvajes. No había noche ni día. Había un cañaveral inmenso que echar abajo. Y fue abajo... Cuando pase el tiempo y ya tú no seas tan mala conmigo yo quiero decir con orgullo: la conocí en los carnavales.

ELLA. ¿Cortaba mucho?

ÉL. No soy alardoso. El hombre que hace alardes no es hombre. Vamos, busca un cubo de cerveza y lo vaciamos para celebrar.

ELLA. Hoy no es mi cumpleaños.

ÉL. Para celebrar que nos conocimos, y que tú estás aquí en pleno Malecón hablando conmigo. Para celebrar que llovió y tenemos los zapatos llenos de fango; llevo cinco días sin parar, chapoteando en el fango todas las noches, y no paro, no puedo parar, me he tomado yo solo cien pipas de cerveza y quiero celebrar que te encontré aquí, esperando a una amiga imaginaria.

ELLA. Existe, de verdad.

ÉL. No existe nadie. Tú y yo, nadie más. Mira, ese que pasa con un vaso de cerveza no existe, es un fantasma; aquellos que bailan son fantasmas también. Carrozas fantasmas, comparsas fantasmas. Todos se fueron y nos dejaron el Malecón a nosotros. Chapotea, chapotea conmigo en este fango que la lluvia formó para nosotros.

Él y Ella se encontraron en los carnavales del setenta, aquellos en los que se entonaba «El Perico está llorando»; él venía de la dura y paradójica zafra y chapoteando, jugando en los charcos de agua y de fango, se decidieron a conjurar la frivolidad, el desencuentro. No por casualidad este fragmento funciona como el corazón de la comedia. Las paredes se vienen abajo en el principio de la obra. Se entroniza la teatralidad, la vocación de develar el artificio, pero la apuesta por el amor se mantiene, zozobra, es vista a distancia, pero permanece. Si después no funcionará la variante dos, expresada en las camas del Otro y la Otra, es porque ahí, como plasmará el autor brillantemente en *Vagos rumores*, se trata del sexo sin amor. Tal parece que la rapidez de la ciudad se equipara, en cierto sentido, con la vastedad del cólera que ataca La Habana del tiempo de Milanés y que en uno y otro caso «ya no hay amor y los cuerpos se enlazan con tanto miedo que el placer se alcanza a dentelladas».

Concuerdo con Valiño en que «Estorino ha cifrado una memoria de la nación en el teatro. Los dos siglos en los que nos hemos llamado cubanos pueden reconstruirse en su obra (...). Aquí está la colonia en sus amargos conflictos con *Parece blanca* y *Vagos rumores*, los silencios de la República en *Morir del cuento*, las contradicciones iniciales de la Revolución en *La casa vieja* y las eternas de ella y el Hombre en *Los mangos de Caín*, así como las más recientes de nuestro proceso social, humorísticas en *Ni un sí ni un no*, trágicas en *El baile*» (pórtico de *Teatro escogido*). Pero quiero defender una tesis que a primera vista puede parecer peregrina o festinada. En *Ni un sí...* hay mucho más que humorismo, desenfado, virtuosa y grácil estructura dramática. Hay mucho más que «existencias provincianas en tesisuras ciudadinas y vidas más provisorias que ímprobos, vidas que transitan de la realidad representada a la realidad de la representación» (Reinaldo Montero: «Maneras de ser Sófocles», prólogo a *Teatro escogido*). Estamos ante una obra que—como lo

Diseños de Antonia Eiriz para *La verdadera culpa* de Juan Clemente Zenea, puesta de Estorino en Teatro Estudio



hará *Morir del cuento*, desde otros presupuestos— se mueve en temas eternos y esenciales, asumidos con incambiable gracia, con sutil pero esencial hondura. Aquí se habla del amor y, sobre todo, de la mordida del desamor: Cuando la madre —después de haber gozado del sexo— se queja de la falta de ternura en su cama y sale a la calle, encuentra la grosería, el piropro despojado de su encanto original, rebajado hasta la oferta genital. Por eso llora en la escalera, mientras su hermoso hombre duerme a piernas sueltas, ajeno a todo. Valdría la pena estudiar en otro momento cómo los breves monólogos de *Ni un sí ni un no* anticipan la plenitud de este procedimiento en otras obras hasta su culminación en *El baile*.

Otra disyuntiva entre la que se mueve el texto es la básica antípoda experiencia-actualidad, entre el hecho transcurrido y la acción presente. La Madre resume su agri dulce historia sentimental en unas pocas líneas, pero enseguida le aclara a La Hija: «Pero ya es tarde, lo que pasó, pasó y pasó así, como pasó, no puedes cambiarlo. No me oigas, cuando alguien quiera decirte la verdad, tápate los oídos, mi amor, y entra en un matrimonio sin historia».

Mi relectura de cuarentón me revela que en esta comedia se localiza una de las más agudas reflexiones sobre la muerte de toda la dramaturgia cubana. No estamos aquí ante el humor negro de *El vivo al pollo*, de Antón Arrufat, una obra que disfruto pero entiendo la perplejidad de nuestro público ante una relación con la pelona que se aleja de esa mezcla de terror y jarana que palpita en nuestra cultura popular más profunda. Estorino se las arregla para que El Padre —¡Ay, Omar Valdés, quien te vio no te podrá olvidar jamás!— resulte a la vez simpático y conmovedor. Él habla del pasado anterior al 59, de sus camiones y valores. Se debe a la maestría de los diálogos, al teatro dentro del teatro orgánicamente resuelto, que ese ir atrás no desemboque en la «crítica al pasado prerrevolucionario» que empaña o aniquila una zona de nuestra dramaturgia a partir de los sesenta. En este caso, el tiempo puede haber pasado un poco sobre el costado temático de la propiedad (que en *Morir del cuento* se repetirá en Sando y su «negativa» hambre de tierras). Nos puede hasta parecer ingenuo y un tin panfletario que El Padre con su cáncer de estreno acepte que él también había cambiado. Pero cuando Tato proclama «Hoy con un pie en la fosa comprendo por qué inventaron el cielo. Si no, ¿cómo se puede soportar esta ausencia?», asistimos a una de las páginas imprescindibles de nuestra literatura dramática. Esta joya textual hilvana una revisión de las presencias del personaje, invita a la muerta y manipulada Candita, agradece al hijo la cabeza dura que le permitió seguir un camino propio.

La polaridad amor-muerte queda clara hacia el final. El Padre parte hacia lo oscuro y La Madre hacia Nuevitas. Ella consiguió un marido, una esperanza, una certeza. No es un príncipe azul, sino albañil, blanco, jabao, mulatito; se supone *echao palante* como ella. El caso es que ambas figuras paternalistas y generadoras de incomodidad, dejan libre el campo al amor. Tal vez por eso la idea drástica de la muerte cercana sigue entrando por el aro exultante de la comedia.

A pesar de la diferencia genérica hay muchos puntos de contacto en estos dos títulos escritos por la misma época. En *Ni un sí...* apostando por la ligereza, en *Morir...* a

través del regodeo en la palabra, la situación y las imágenes. En ambas está el amor y el desamor, la carne, asumida sin remilgos, pero con conciencia de sus límites de animalidad y la espiritualidad —también desacralizada— enfrentando múltiples fantasmas. Valdría la pena revisar algunas zonas de la comedia que nos ocupa a la luz de esa escena ejemplar de *Morir del cuento* en que Delfina Anciana dialoga con su sombra, es decir, con la actriz que la representa en el ritual artístico. La vieja se opone a que se le llame relaciones amorosas a la lascivia, pero se queja de que la moralina de su época le haya cerrado el camino a la cama radiante de Tavito. En ambas obras se evoca un acecho erótico a nivel de portal, enrejado por un código moral estricto y agobiante. Tato «se lo pidió» a la joven Candita la noche antes de la boda, dispuesto a fugarse de la firma si ella cedía. Delfina desoyó las dulces travesuras de Tavito en su oído, La Madre se aguantó... «¡Cómo se aguantó!» Pero al final se fuga de La Habana y de la abstinencia hacia una ciudad industrial entonces de moda.

Estos dos títulos esenciales se mueven entre elementos eternos, viscerales. Apunto al margen de mi ejemplar de *Morir del cuento*: sangre, tierra, fecundidad, pasión, semen. Sí, porque la camisa de Sando se enarbola, manchada de sangre, por todo el argumento, pero a Delfina el torpe amante la embarra de saliva y también de ese líquido blanco y fundador que embaraza a la Ella de *Ni un sí ni un no*, y que La Madre trata de conjurar con regaños y canela.

Queda claro que —como ha advertido Rosa Ileana Boudet— resulta clave «la pasión por el escenario y el desentrañamiento de los artificios de la escena» (en Rosa Ileana Boudet: «Estorino: decir la verdad y no engañarnos», prólogo a *Vagos rumores y otras obras*). El propio autor se ha encargado de precisarnos que —a partir de *Los mangos de Caín*— dinamita la estructura ibseniana, se deja tentar por recursos provenientes de la literatura y del cine, pone al espectador ante la creación y la deconstrucción de sus argumentos. Seguir este proceso en *Ni un sí ni un no* nos revela la organicidad, la falta de artificio del teatro dentro del teatro en Estorino. Por cierto —de Pirandello hacia acá— este recurso suele aparecer aliado a la pedantería y hasta a una forma enmascarada del facilismo. Pero aquí no. Los personajes salen de la situación para hacernos la anécdota más rotunda, para darnos un chance en una suerte de distanciamiento, que nunca es fría ni taimadamente intelectual, sino más bien otro costado de la sensualidad y la esgrima de los sentimientos y las reflexiones. Después de la boda clásica de Él y Ella —no por casualidad sugerida en cámara rápida— viene bien la escena exótica, la cita casi cinematográfica. El uso de los disfraces en un momento de definición sentimental, distancia pero también subraya. Es este un texto señoreado, gobernado por una imagen, más que por las palabras y la acción. En una noche cualquiera de un año crucial dos jóvenes se encontraron en unos carnavales —apoteosis de lo colectivo y tumultuoso— para intentar la más íntima y particular de las aventuras: vivir juntos, tener un hijo, fundar una familia. Lo cómico está en las peripecias y desencuentros con que asumen ese proceso, pero la concreción de esa noche de espuma y de ilusiones no abandona nunca a los personajes ni a la anécdota.

Otro ingrediente del juego estorineano está en las referencias a la escena de su época. En cada una de las insinuaciones, al pie de las puyas a otras estéticas, cerraba el libro y me ponía a recordar otros títulos y autores. El dramaturgo aclara que no le interesan las escenas «críticas». ¿A cuáles se refería? ¿Qué referente tendría el espectador de aquel 1980 de mi melancolía? A un nivel voluntariamente ligero y anecdótico se criticaban algunos vicios sociales en *Algo muy serio*, la comedia de Héctor Quintero que un lustro antes implantaría récords de público en esa misma sala Hubert de Blanck. Estorino no detalla en la crítica doméstica, pero desliza el dedo sobre la llaga—sangrante entonces y hoy—del problema de la vivienda. Al final, como amarga ironía, la pareja tendrá dónde vivir porque la muerte de El Padre les ha dejado espacio.

Algunas referencias a la vida cotidiana de los personajes hacen recordar la llamada Dramaturgia de la Producción, muy de moda por los años de nuestra remembranzas. Hubo desde textos con conflictos interesantes a pesar de su carga sociologista (*Ramona*, de Roberto Orihuela, por ejemplo) hasta obras en que casi todo sucedía a nivel de reunión del sindicato o la oficina del administrador. Aquí esos asuntos son telón de fondo, pretexto, material proclive a ser ironizado.

Tampoco desea el autor ser metafísico, ni conceptualista. Hay un momento en que se dirige al respetable y pide al personaje que no siga profundizando porque el público puede escapar. ¿Lo pensaba realmente Estorino? ¿Refrenda el populismo que se hará fuerte a lo largo de la década o está alertando sobre los peligros de «malcriar» al público?

Vale la pena detenerse en el juego paródico con los paradigmas de la cubanía que se localiza en esta comedia. La oreja de la burla se asoma cuando hablan de escenas criollas, requetecubanas o cuando se apela—en clave casi farsesca—a palabras de la jerga callejera o solariega. No tengo que afirmar mi amor por los clamores y decires del cubano de a pie. Estorino se burla con una mano y con otra se inscribe en una tradición interrumpida y vilipendiada. El monólogo de La Otra sobre la imantación y riesgos, la lozanía y los límites de sus nalgas, constituye una perla de auténtico teatro popular. Esos textos en genio y figura de Adria Santana fueron también responsables de mi viejo fraude. Ahí Estorino se entronca con una radiografía del piropo, una de las constantes de la espiritualidad callejera. El autor de *La casa vieja* parece tomar

distancia con el género bufo y sus revisiones contemporáneas. De nuevo sainete se acusó a *Santa Camila de La Habana Vieja* cuando Brene repletó el Teatro Mella en 1962, o de populista a *Andoba* de Abrahan Rodríguez, en cartel por los días del estreno de *Ni un sí ni un no*. No se le puede pedir a Estorino el fervor popular de un autor como Eugenio Hernández Espinosa. Otras son sus obsesiones y visiones. Ni aún en *Que el diablo te acompañe*, más literal y evidente, renuncia a la cita literaria, la búsqueda sicologista, la distancia reflexiva. Con todo, me llama la atención su capacidad para no dejar fuera el rico entramado de las voces y los gestos del hombre común. Por cierto, a la distancia de un cuarto de siglo, uno no puede menos que volver a lamentar la ausencia de *Calixta Comité*, de Hernández Espinosa, estrenada por esos días, víctima de la censura y un texto que apuntaba a otras zonas ricas de la vida social y la memoria cultural. Desde perspectivas distintas estos dos autores estaban proponiendo un punto de encuentro entre lo concreto y lo poético, entre el llevado y traído reflejo de la realidad y su imprescindible transmutación metafórica.

Estorino la emprende con el ritual pequeñoburgués de la boda, meta de realización de La Otra. Las expectativas han cambiado y ya no se habla de virginidad y otras moralinas, se viven años de gozo y pragmatismo: lo importante ahora es el espejo elegante, el hotel cómodo, la sabrosura de la fiesta, aunque también el estatus de casada, después de rodar por camas y esperanzas diversas. Veo en los personajes femeninos de *Ni un sí...* un antecedente de la disección en el mito de la mulata, de la buena hembra cubana, que se hará pleno en *Parece blanca*.

El teatro dentro del teatro se mezcla con un sentido orgánico y perenne de resolver estéticamente, de iluminar desde el arte, el mundo de ideas y palabras, personajes e historias. En *Morir del cuento*—después de que se despejan biografías de personajes y el argumento se conjuga con una rápida evocación de los desmanes del machadato—Tavito no argumenta, no comenta, ni discrepa. Simplemente canta, esa misma canción que resultaba un himno a su vitalidad y esplendor. En *Ni un sí ni un no* se retoma la utopía de la noche de carnaval como una última opción de montarse en el tren de la dicha. Pero no lo hacen a cara descubierta o con las ropas de la enfermera o el electricista: están disfrazados, transformados, teatralizados como una forma de asomarse a lo mejor de su risible pero conmovedora identidad.





**Antón Arrufat**

# Estorino se encuentra con Don Juan

## CUANDO ABELARDO ESTORINO CONTABA

treinta años de edad, en 1956, escribió su segunda obra de teatro *El peine y el espejo*. La crítica, tras su estreno, efectuado varios años después de escrita, consideró esta pequeña pieza teatral en un acto aquejada de naturalismo, pero en ella ya se manifestaban –y hoy que su obra comienza a cerrar armoniosamente su curva creadora, lo vemos con más claridad– los temas decisivos de su teatro. Y es significativo que en *Que el diablo te acompañe*, ya en plena madurez, reaparezcan no sólo el tema sino los dos personajes principales de aquella lejana piececita. Algún crítico malicioso podría afirmar que Estorino se repite, que su obra es monótona y carece de facundia creadora. Puede ser. Y sin embargo, un artista genuino desarrolla sus intuiciones primeras, las diversifica, renueva sus perspectivas, muchas veces o casi siempre, sin darse cuenta de que lo hace. Como un buen joyero pule un brillante, el artista pule también pero con una diferencia, el joyero puede tener varios, el artista tiene uno solo. Además, ¿en qué disminuye el valor de una obra el que su tema fuera imaginado años antes? Sin duda Estorino con *Que el diablo te acompañe* ha regresado a los viejos temas y personajes de su juventud. O mejor, ha continuado puliendo sus temas y sus personajes, los de siempre.

Ahora bien, la vida ha pasado por Estorino. La pareja protagonista de *El peine y el espejo* ha crecido y se ha complicado. Y acorde con tal crecimiento y complicación, el naturalismo ha desaparecido dando paso a una forma que pueda expresar tal desarrollo. El joven atormentado e insatisfecho de *El peine y el espejo*, tan preocupado por su apariencia física, por la belleza de su cuerpo y por el arte de peinarse y mirarse al espejo, que cada noche abandonaba a su mujer para entregarse a la busca de algo ignorado, se ha convertido en un auténtico Don Juan. Sigue siendo joven, pero extrañamente ha madurado, si un auténtico Don Juan puede madurar. Y su mujer es ahora Inés, con idéntica insatisfacción y temerosa de perder el objeto de su amor, pero más compleja, mucho más dramática. Esto le dio el tiempo a Estorino, el paso de la vida: su intuición primera se ha multiplicado y expandido. Y no debe extrañar que se haya vuelto más dramática, como dije, pues con ironía Estorino califica *Que el diablo te acompañe* con un «vamos a decir comedia en dos actos». Pese al humor grotesco y desmesurado, al desenfadado de sus expresiones, esta casi comedia es más bien un drama.

Con esta obra Estorino emprende en el *donjuanismo* una exploración insospechada. El lector (o el espectador) deberá tener presente esa modalidad del amor que ha sido mitificada por Tirso de Molina y por Zorrilla: el joven conquistador, el burlador impetuoso, de gran actividad,



fanfarrón y grosero, que va de una mujer a otra como si estuviera en medio de una danza. Creo que el *Tenorio* de Zorrilla es el modelo que Estorino parece haber tenido a la vista, que es, además, el que más influjo ejerció entre nosotros. Aquí se ha representado muchas veces, desde el siglo pasado, ha sido admirado y aplaudido. Y algo más importante: parodiado múltiples veces, convertido en sainete y versión pornográfica.

El Don Juan clásico es soltero, y se precia de que ninguna mujer, en su larga lista de burladas, consiguió retenerlo. Es, por definición, un enemigo del matrimonio, como lo es del orden social y el sentimiento religioso. Pues lo importante del mito no es sólo el hombre seductor, el misterio de la seducción, sino el del negador de lo establecido, el mito del transgresor. Estorino inicia su obra con un golpe inaudito: su Don Juan está casado. Su obra parece comenzar donde pudieron acabar Tirso o Zorrilla: con el matrimonio de doña Inés y Don Juan. El joven conquistador implacable ha sido conquistado. Unamuno, quien despreciaba a Don Juan, afirmaba que si llegara a casarse se convertiría en un burgués y se haría miembro de una cofradía religiosa. Estorino descubre en el donjuanismo lo perenne. La insatisfacción de su protagonista no concluye con la conquista, ni siquiera con el matrimonio. Por el contrario, es el matrimonio con su seguridad el que despierta su donjuanismo latente, y lo acucia a nuevas conquistas. No sabemos si Juan Celeiro utiliza este argumento para conquistar a otras mujeres y al mismo tiempo para defenderse ante su mujer legal, pero es algo que está siempre en su boca. A su Don Juan, a su Juan Celeiro, Estorino lo dota de una tríada: la esposa,

la amante, y la pasión. Su protagonista necesita de las tres. La esposa, que le otorga seguridad, tras cada nueva aventura, la seguridad del hogar y de la hija, pues este Don Juan no sólo se ha casado sino que es también padre. La amante, que es ya la conquistada y el ejemplo para los demás de su triunfo manifiesto. Y la tercera mujer, la pasión, siempre reciente, que parece alimentar, en sorprendente retroalimentación, la relación con la esposa y con la amante. Cada nueva pasión, y en la obra hay una sola, es como una ayuda al mantenimiento de lo conseguido: la esposa y la amante, Inés y Elvira.

El enamoramiento momentáneo, los «chispazos» según dice el personaje de Estorino, curan del aburrimiento del hogar y al mismo tiempo contribuyen a sostenerlo.

Este Don Juan se mueve en una época en que la mujer es su igual, al menos en teoría. Y esto es otra variante del mito que Estorino aporta. Ante tal variante, la igualdad de la mujer, la esencia del donjuanismo se transforma: asistimos a un Don Juan que es conquistado, en vez de conquistar. Esto es esencial en *Que el diablo te acompañe*.

Cuando la casi comedia se inicia, Inés y Elvira están conquistadas. Aparecen en su lista. Pero Juan Celeiro se dispone a una conquista nueva, para formar la tríada, la conquista de Nani. Es aquí donde asistimos a la seducción involuntaria de este Don Juan. En el primer encuentro, casi casual, Nani es seducida sin que Juan Celeiro haga nada por conseguirlo. Él es el seductor. No hace el amor a las mujeres, sino que las mujeres le hacen el amor. No las conquista, sino que Nani es quien lo conquista. Estorino parece haber meditado en este grave asunto: su obra es una muestra del donjuanismo general, el de las mujeres y



el de los hombres. Y es por eso que, más adelante, hará su aparición otro Don Juan, de cuarenta años, pero fascinador, que será conquistado por Inés, precipitando el fin del drama. *Que el diablo te acompañe* termina así como una exploración general del donjuanismo: todos intentan *seducirse*. Cada uno de estos seres, de estos entes teatrales, aspira a alcanzar su plena feminidad y su plena masculinidad chocando con su contrario en una verdadera lucha de sexos, como diría Strindberg.

Finalmente, Estorino ha descubierto la esencia teatral del donjuanismo. *Que el diablo te acompañe* es un teatro dentro del teatro: todos los personajes se saben protagonistas de una obra teatral, y todos, personajes de otras obras. Se citan como protagonistas de Zorrilla o Molière. Se saben, sin duda, personajes teatrales. Esto toca la esencia del donjuanismo: la incansable teatralidad. Juan Celeiro emplea instrumentos de conquista, el auto y la cámara fotográfica, escoge la hora, el lugar, y sobre todo, las maneras con las que piensa que su conquista sea más efectiva. Se prepara como un actor para surtir en la mujer un efecto. Pero Nani hace lo mismo. Juan Celeiro establece con su máquina y su cámara fotográfica, lo que el Don Juan clásico con su caballo y su espada, una relación antropomórfica: los quiere, los trata como si fueran personas, y más que esto, como objetos mágicos, poseedores de extraño poder en sí mismos.

Pero el donjuanismo tiene en *Que el diablo te acompañe* un código social de conducta. Es el cumplimiento de este código, erigido por casi todos los personajes, el que genera la tragedia: Juan Celeiro, casi por azar, ultimaré a su mujer adúltera, obligado por el código: los demás le imponen esa muerte.

Como tantos otros, médicos, pintores, músicos y dramaturgos, sintió Abelardo Estorino la fascinación perenne del mito de Don Juan. Lo ha explorado con acierto y humor trágico. Y ha hecho algo más, lo ha colocado dentro de la cultura cubana. Es decir, ha descifrado una partícula de nuestra alma.





Raúl Martínez y Estorino

# Palabras de homenaje a **Estorino**

**Roberto Méndez**

**HARÁ UNAS CUATRO DÉCADAS QUE SUPE POR** primera vez de Abelardo Estorino. Tendría yo apenas seis años cuando en la céntrica Plaza de la Soledad, muy cerca de mi casa, colocaron una valla, que por entonces se me antojaba enorme, que anunciaba una puesta de *El robo del cochino*. Por unos días me dio por repetir, para desesperación de los que me rodeaban, lo que me sonaba como un divertido estribillo: «*El robo del cochino* de Abelardo Estorino, *El robo del cochino* de Abelardo Estorino», una y otra vez. Como el título se me antojaba muy prometedor, cuando mi padre me sugirió la ida a una función teatral, reclamé que fuera a ver el cochino de marras, a él le pareció un disparate ese antojo y me compensó con la primera puesta en escena que guardo en mi memoria: *La cucarachita Martina*, en adaptación de... Abelardo Estorino, a la que seguiría poco tiempo después una de las piezas que guardo con especial deleite en el recuerdo, porque, al menos me pareció entonces, sabía hablar a los infantes en su lenguaje, mezclando humor y magia teatral: *El fantasma*.

Durante una década supe apenas de Estorino por las páginas de la revista *Bohemia*, donde leía cada semana la crítica teatral con raro empeño. Pero estos se referían habitualmente a puestas habaneras, siempre distantes de mi ámbito, que yo imaginaba magníficas. Por fin, creo que hacia 1973, Teatro Estudio visitó el viejo Teatro Principal y yo pude presenciar un montaje de *La discreta enamorada* de Lope, que colmó mis más fervientes ansias teatrales: la comedia del Fénix estaba llevada con tal ligereza, precisión y frescura que parecía un ballet con parlamentos y los versos brotaban sin impostación, como el habla común, en fin, uno de esos felices encuentros entre teatro y literatura que no es frecuente hallar en la escena. Yo no alcancé a ver otras puestas paradigmáticas dirigidas por Estorino como *Los pequeños burgueses* y *Aire frío*, pero sólo por *La discreta...* merecería un homenaje tan especial como este.

En un año que fue para él de gracia, 1964, declaró para *Bohemia* que sus piezas *El peine y el espejo*, *El robo del cochino* y *La casa vieja* formaban una especie de trilogía que podría llamarse «variaciones machistas sobre familias provincianas». Sin embargo, una lectura actual de lo mejor de su obra no se agotaría en la cuestión del «machismo». Si en esas familias de pueblo pequeño era muy sencillo encontrar una estructura familiar muy polarizada donde la mujer era la eterna víctima de algún Don Juan lamentable, violento en lo externo y lleno de miedos cuando se asomaba a su propio interior, ya es lugar casi común que ciertos anquilosamientos no se curan en un par de días, ni la política puede borrarlos con un decreto. También es cierto que la violencia familiar, la incomunicación, la represión a la imaginación y el miedo a lo desconocido, pueden acompañar al hombre en cualquier circunstancia social y en este sentido a Estorino podríamos incluirlo entre aquellos que han sabido mirar al reverso del cubano con todos sus traumas y diagnosticar sus casi metafísicos males: Cirilo Villaverde y Miguel de Carrión, tan cercanos a su trabajo teatral, y Virgilio Piñera, hermano en la angustia filosófica, ellos, cada uno a su modo, al básico ¿quién soy?, han superpuesto una parodia de Ortega: «yo soy yo... y mi familia».

Lo más atractivo del teatro de Estorino es que no se agota en una clasificación simple: por más que se le quiera adscribir al realismo, su mirada a la realidad tiene tal sobreabundancia de significados que apunta siempre hacia un más allá invisible e inquietante que desmiente, al menos en primera instancia, aquel presupuesto especular del arte como imitación de la realidad. Sin embargo, tampoco tiene una relación que no sea ocasional con las corrientes del absurdo o la crueldad. Menos abstractamente metafísico que José Triana, más sentimental que Piñera,

se resiste al melodrama o a la farsa en sus extremos más visibles. En toda su obra hay un raro equilibrio, una capacidad de sugerencia que lo salva de la neurosis desatada, un eludir la gran explosión que refuerza la carga dramática en la escena. Abelardo tiene la sabiduría de un Chéjov para mirar lo nuestro, sin que ello le impida a veces tomar el empaque grandioso otorgado al hombre de todos los días de un Eugene O'Neill.

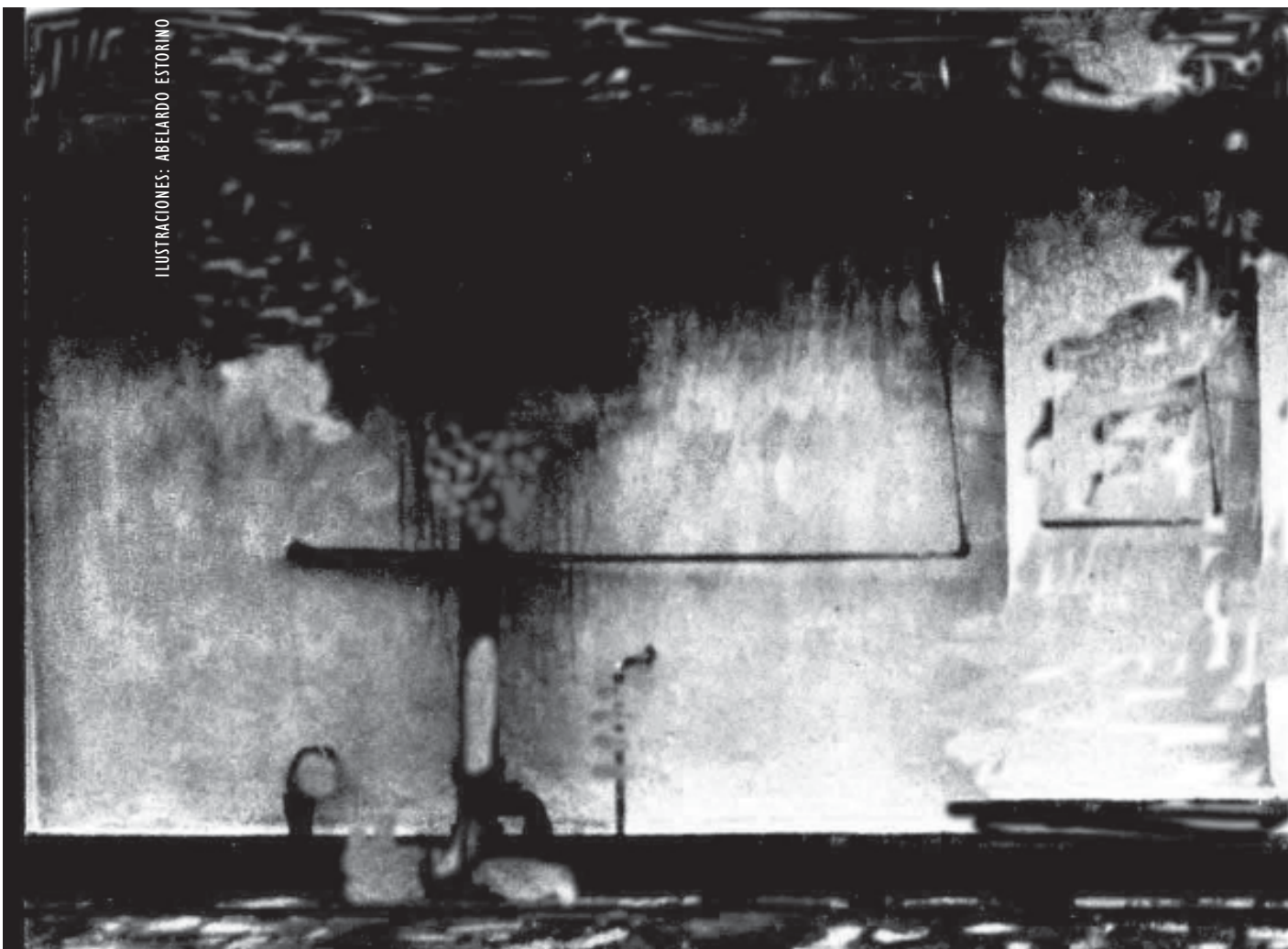
Si me preguntaran qué admiro más en Estorino, diría que es la capacidad de comenzar de nuevo: cuando parecía que iba a anclarse en sus «variaciones» sobre el machismo, pareció cambiar de poética con *Los magos de Caín*. Así como, cuando su teatro vuelve a la luz tras «años grises», no sólo nos regala *Ni un sí ni un no*, lo que parecía un retomar de sus viejas obsesiones, sino sobre todo una de sus piezas mayores: *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, que es una de las obras más poéticas y elocuentes de esos años. Estorino clama en ella por la libertad del creador: libertad para amar a su modo, libertad para crear, libertad para conjurar todas las neurosis sociales. La pieza es una especie de exorcismo que rompe con el encierro doméstico y hasta con la «cuarta pared» de sus primeras piezas y reclama apertura física hacia portales, jardines y aun la apertura mayor, hacia el éter donde conversan los espíritus. Sólo a medias es una obra histórica, ante todo es un coloquio abierto con la vida y la cultura y por encima de cualquier otra lectura, es un texto esperanzado y eso, entonces y siempre, vale muchísimo.

Quiero agradecer a Estorino tanta sabiduría y delicadeza, pero sobre todo ese optimismo que le ha permitido triunfar sobre cualquier borrasca y mejor que yo podrían decirlo aquellos versos de Federico Milanés que cierran la pieza que acabamos de comentar y que habría que aplicarle al propio dramaturgo:

Luz serena también, que, en noche grave  
mientras la tempestad alta rugía,  
junto al timón de contrastada nave  
Ver esperó cuando brillase el día!

# tablas

ILUSTRACIONES: ABELARDO ESTORINO



## Yo fumo Marlboro

**Abelardo Estorino**

**Libreto 69**



**Abelardo Estorino** (Unión de Reyes, Matanzas, 1925)

Su larga trayectoria como autor teatral y su intensa producción dramática, una de las arquitecturas esenciales del teatro cubano del siglo xx, han sido coronadas en su patria con el Premio Nacional de Literatura 1992 y el Premio Nacional de Teatro 2002.

# Estorino no fuma Marlboro

**Vivian Martínez Tabares**

Abelardo Estorino, ese hombre noble y amistoso que es nuestro dramaturgo mayor, suele anotar ideas, impresiones y frases mientras piensa la próxima obra teatral. Sus apuntes son como el germen de lo que luego resultará en sólidos personajes y diálogos de verosimilitud incuestionable. Cada uno de sus textos teatrales está precedido de una o de varias libretas escolares llenas de trazos a lápiz, que conforman una suerte de «automático» personal, una bitácora de sus intereses, una minuta de lo que capta su oído aguzado y su mirada atenta acerca de temas y giros presentes en la vida de la gente que le rodea, y con ellos viaja en el tiempo y teje peripecias para que cada contradicción se transforme en arista de un sólido conflicto dramático, de un trance humano, social, trascendente.

Cuando me enfrenté por segunda vez a la lectura de *Yo fumo Marlboro*, hasta ahora la última pieza escrita por Estorino, me preguntaba si ya a estas alturas, en un manoseado cuaderno, el dramaturgo no estaría armando la próxima estrategia para atraparnos con otra variante de su obstinada búsqueda de esencias y verdades. Por el momento he sabido que cada noche, antes de dormir, lee fragmentos de una historia fragmentada y múltiple, ocurrida en un pueblito perdido y lleno de visiones fantasmales en medio del polvo.

El texto que sigue a estas líneas tiene la peculiaridad de que fue escrito por encargo, lo que no era una novedad para el autor, pues Estorino escribió así, según me contara, casi todo su teatro para niños –*La cucarachita Martina*, *El Mago de Oz*–, el trabajo de versión de *Las impuras*, a pedido de Dumé, quien quería llevar a escena la novela de Carrión allá por los años sesenta, y otra pieza breve, *Una espectadora anónima*, que creara a instancias de Nicolás Dorr para celebrar el aniversario veinticinco del Grupo Rita Montaner, en marzo de 1987, y que integrara el espectáculo *Mucho de todo*, junto con otras pequeñas obras firmadas por el propio Nicolás y por Eugenio Hernández Espinosa, José Milián, Ignacio Gutiérrez y Abrahan Rodríguez.

La singularidad del encargo de *Yo fumo Marlboro* es que el texto se escribió en primera instancia destinado al lector foráneo y sobre todo estadounidense, para formar parte del volumen *Cuba on the Verge: An Island in Transition* (Bulfinch Press, 2003), que reuniría impresiones sobre la realidad de la Isla, vista por notables escritores y artistas cubanos, de dentro y de fuera, y norteamericanos. Una nota promocional del libro apunta que «ofrece una incursión sin precedentes en la vida de la isla-nación hoy» y que «es una honesta y balanceada representación de las complejas realidades de la vida moderna cubana». La editora Terry McCoy eligió para conformarlo, entre otros, a Russell Banks, William Kennedy, Arthur Miller, Cristina García, Reina María Rodríguez, Susan Orlean, Mayra Montero, Achy Obejas y Abilio Estévez. Y así *Yo fumo Marlboro* apareció por primera vez en inglés, con traducción de Cola Franzen.

La primera acotación del texto resume de modo preciso estructura y ritmo, al tiempo que sugiere como un aire de levedad: «un acto muy corto, casi un suspiro». Se trata de un curioso «ejercicio de estilo» que juega con motivos de la dramaturgia nacional: la familia, la crónica de costumbres, y que retoma las propias claves de la obra de Estorino, al hacer aparecer en la primera frase, de cariz circunstancial, ecos de la que es su mejor obra, *Morir del cuento*, en una suerte de fraseología reinventada y metafórica de la protagonista. Otra vez una mujer mayor se queja de su soledad en un inmenso caserón, como la protagonista de *El baile* –aunque la que aparece aquí, a diferencia de la otra, no es una suerte de *alter ego* del dramaturgo–, y Nina se vuelve personaje referido directamente con un curioso parlamento telefónico que recrea los de Greta, la actriz frustrada de *Las penas saben nadar*. Aparece un nombre que parece evocar a un personaje de *La casa vieja*, y el desvelo persistente de Machi trae a la memoria las dedicadas noches de Carlota Milanés, de modo que un tejido de citas y guiños componen la arrancada.

Machi, la dueña de la casa, que lleva la voz cantante, ampliará el marco contextual con referencias ajenas, como la célebre frase «se fue a bolina» que en la memoria histórica del cubano es la ocurrente salida de Raúl Roa para resumir la fracasada revolución del 30, y que el personaje teatral refuncionaliza como motivo de cuestionamiento de su suerte y de las paradojas de la vida. O el primer verso del tango «Fumando espero», de Viladomat Masanas y Garzó, que añade al texto una sazón popular no exenta de cierta ironía.

Tres únicos personajes llevan adelante la trama, y Estorino no pierde la oportunidad de plantear una de sus preocupaciones de siempre: la exploración del *otro*, del diferente, frente a la norma dominante: Machi se llama en realidad Maricusa, pero su apodo, también resulta socarronamente caracterizador, pues ella insiste en invocar con nostalgia a la antigua amiga con la que aprendiera a fumar... Marlboro –«de ahí mi preferencia por esta marca»–, y el humo le recuerda el porte varonil de su padre, independiente y decidido, como quien ella quiso ser siempre, aunque se haya convertido «en una mujer que sueña».

Cuca es la contraparte, más que la muchacha que la ayuda, la criada, que vive de lo que gana con su trabajo doméstico. Negra y humilde, encuentra su realización en lo que han llegado a ser su hija y su sobrino. Portadora de una cultura de remedios y razonamientos

sencillos, su sabiduría popular le emparenta con otra criada negra, familiar y graciosa, la Lola de *El robo del cochino*, y es como si aquella regresara a la vuelta de unos años, con más experiencia histórica y de vida. Pero el autor no se conforma con un dibujo lineal, sin contradicciones que aludan al presente, pues la mujer destapa una arista heredera de la picaresca y de dudosa estirpe, cuando revela su disposición para sacarle partido económico a las dificultades y hacer de la precariedad y el color local un negocio, si se presentara la ocasión, mientras propone una aún tímida estrategia, un «ensayo» de pregón de maní.

Jack, el visitante que llega del Norte con una carta y un montón de recados nostálgicos de Baby, hará detonar la paradoja al enfrentar a Machi una perspectiva de visión del mundo que es el reverso de la suya, la «visconversa», como diría ella misma. Inconformes con su realidad y con su mundo, la anfitriona y el recién llegado aspiran al espacio del otro. Estorino vuelve a superar cualquier aproximación simple cuando roza el estereotipo en el dibujo de ambos, y el visitante desborda un idealismo naif que nos hace mirarlo con suspicacia, hasta comprobar nuestras prevenciones cuando rechaza el vaso de agua que Cuca le ofrece para preferir su propia provisión aséptica de agua embotellada.

La acción anterior, acotada y gestual, como la decepción que el lector adivina en Machi, mientras descubre que el sobre que le ha enviado la sobrina sólo contiene una carta, revelan la virtualidad teatral contenida en la escritura de un experimentado autor como Abelardo Estorino, que sabe manejar con sutileza pequeños signos y actos que comportan todo un universo de sentido.

El «mundo de aventuras» que Machi evoca mientras aspira el cigarro es el del campeón del lazo, el héroe indiscutible de las llanuras, de las Montañas Rocosas al Mississippi, un icono cultural que revela las ansias ocultas de esta mujer de modo más raigal que sus palabras, pues en la admiración por el cigarro añora un modo de vida que no conoce pero que cree le devolverá paisajes, recuerdos y hasta pasiones perdidas, en una proyección virtual de sus deseos. La fuerza manipuladora de la imagen mediática del *cowboy* —con toda su carga como fetiche colonizador—, triunfador y dueño de grandes espacios, sirve al autor para, otra vez desde la ironía, construir un carácter en gran medida patético, un personaje que no podrá salir del humo de sus recuerdos.

Así, el pequeño pasaje de la visita que proporciona un reencuentro indirecto de la familia y el encuentro directo entre el de *allá* y la de *aquí*, el fresco que en apenas ocho cuartillas desvela costumbres y paradojas, lazos culturales y enfrentamientos políticos, miserias y humor, y que cierra con el cruce de tres discursos de futuro en direcciones divergentes —no es tan fácil—, se eleva y bulle hasta la abstracción, como un lenguaje cifrado en el que subyacen la memoria, los ideales, las sensibilidades y los sentidos, y que habla con honestidad de contradicciones humanas de ahora mismo en esta Isla que somos.

# Yo fumo Marlboro

Un acto muy corto, casi un suspiro

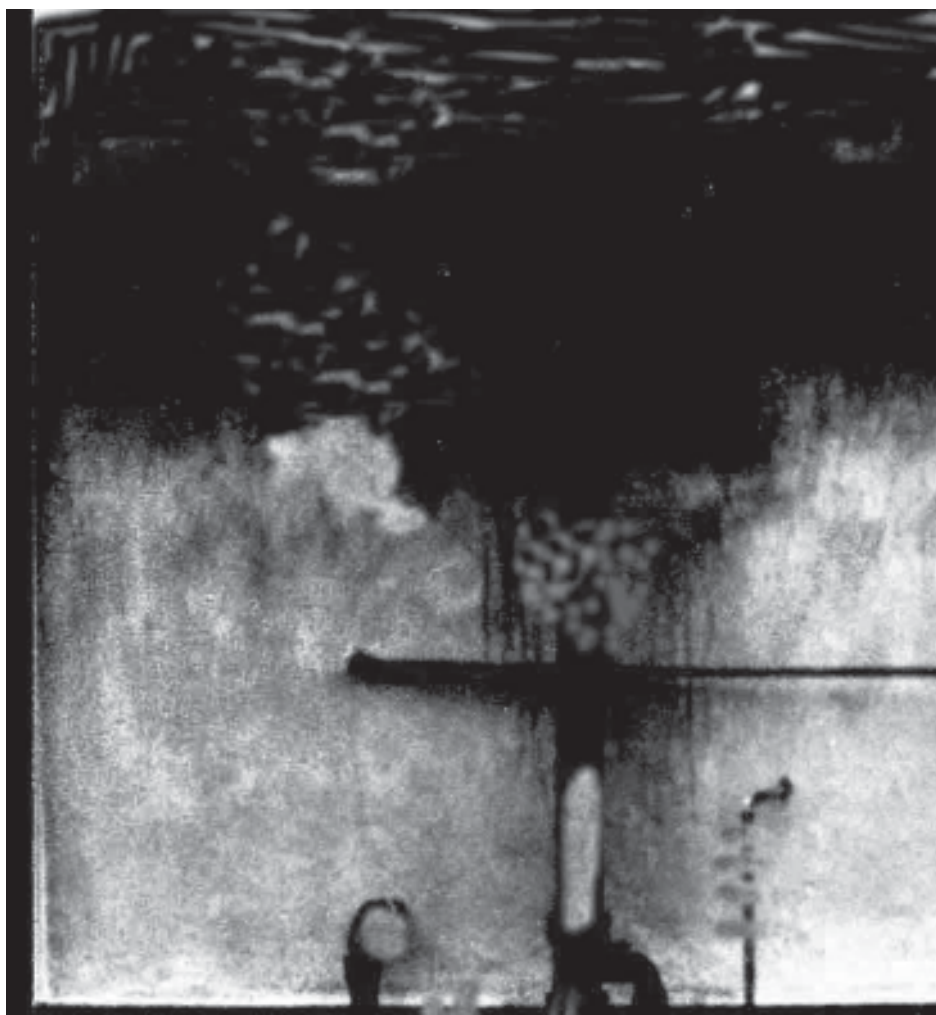
**Abelardo Estorino**

Personajes

MACHI, la dueña de la casa

CUCA, la muchacha que la ayuda

JACK, el visitante





*La escena muy simple: muebles de caoba, tallados, dan la imagen de una casa de principios del siglo xx. Una cómoda o secreter se destaca por su belleza.*

MACHI. Tanto y tanto cuento y estoy al morir del cuento. ¡Sola! En este caserón que no se ha caído gracias a mí. *(Suena el teléfono.)* Diga. No, está equivocado, aquí no es el baile. Siempre equivocados. *(Se burla.)* Perdone, ha sido un error. Y un error y otro error y otro. Y me paso la vida contestando el teléfono por errores. Y para colmo sin cigarras. *(Llama.)* ¡Cuca! *(Entra Cuca.)* ¿Tú has visto una cajetilla que dejé aquí?

CUCA. Yo los cigarras ni los huelo. *(Se va.)*

MACHI. ¡Maldito vicio que me consumes! Y sólo tú me calmas. Porque todo lo demás se fue a bolina. Alguien lo dijo y no por mí, lo dijo... bueno, lo dijo y bien dicho está. Cosas que debían irse a bolina duran eternamente, por eso apelo a este vicio que me calma. Fumar y fumar y fumar. *(Canta.)* Fumar es un placer, sensual, mortal. *(Llama.)* ¡Cuca! ¡Qué horror! ¡Cuca! Ayer vino Laura, se recostó a ese mueble y salió cubierta de polvo, como una momia. ¡Cuca!

CUCA. *(Entra.)* Dime, Machi.

MACHI. Machi no, Maricusa, que así me bautizaron. *(Cuca va a responder.)* Limpia ese mueble. Límpialo como si fuera lo único que tienes que hacer en la tierra.

*Cuca limpia el mueble lentamente, cuidadosamente.*

MACHI. El polvo no me deja respirar y paso noches enteras despierta, pensando que he malgastado mi vida.

CUCA. Una taza de café, bien caliente, y dos hojas de salvia en cruz. ¡Y basta!

MACHI. ¿Qué es eso?

CUCA. Eso, divino. Café con salvia y adiós catarro.

MACHI. No es catarro. Soy asmática, alérgica. El polvo ni olerlo.

CUCA. ¡Ah, eso? Los nervios. Haga un jarro así de tilo y lo toma como agua común. Y deja de fumar.

MACHI. *(La mira molesta.)* ¿Dónde te graduaste de medicina alternativa?

CUCA. Mi hija es enfermera. Graduada.

MACHI. Ah, sí. Ya ya.

CUCA. Ah, ya. Sí sí.

MACHI. Sácale brillo a esa cómoda y olvida mis enfermedades. Espero visita. Un amigo de mi sobrina.

CUCA. ¿De afuera?

MACHI. New York, Manhattan, el centro del universo.

CUCA. *(Hace un gesto de desprecio y sigue limpiando.)*

Ahora desaparecerá el asma, la meningitis y hasta el mal de San Vito. Cuando llega una visita de allá la vida cambia aquí. En esta casa.

MACHI. ¡Qué tragedia! Lo que pasa allá se refleja aquí y a la «visconversa». *(Suena el timbre de la puerta.)* Abre. *(Machi se arregla.)* Debe ser él.

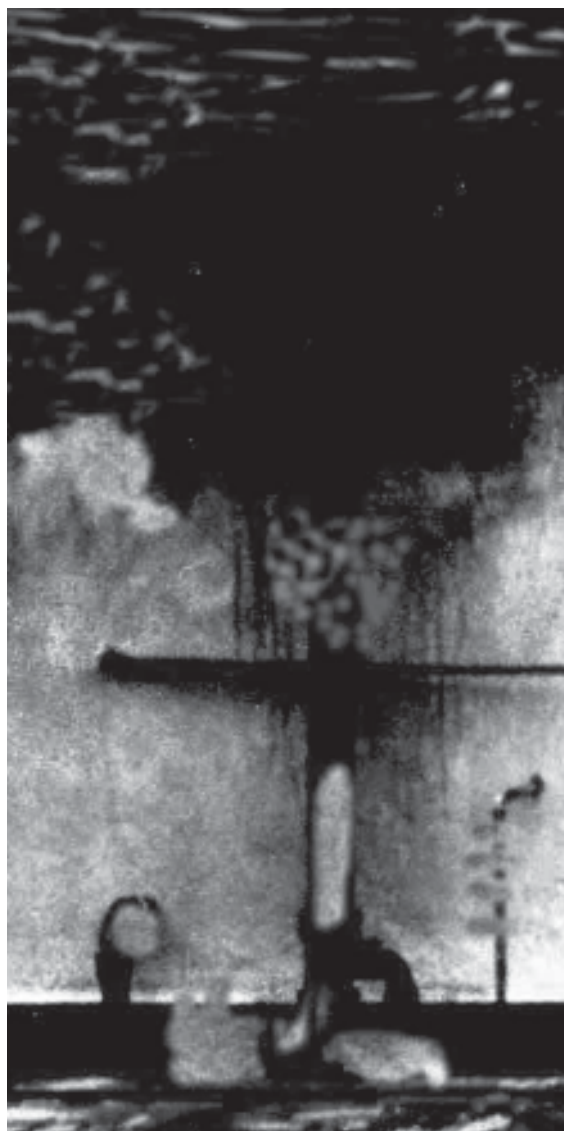
*Entra un hombre en sus treinta, rubio como un sol o al menos un hombre evidentemente «de afuera». Viste como un turista típico que visita el trópico: sombrero de paja, shorts, sandalias y carga una mochila. Le estrecha la mano a Cuca, después a Machi.*

JACK. *(Con ligero acento norteamericano.)* Buenos días.

MACHI. Gud morrning, güelcome a su casa, al país, al trópico.

JACK. ¿Machi, verdad?

MACHI. La misma que viste y calza.



# Estorino

## por Repilado

de su trayectoria como dramaturgo y director, Estorino ha sido un hombre de grandes pasiones. En la vida profesional dichas pasiones se han manifestado en estrechas colaboraciones con artistas de muy diverso signo, que abarcan los terrenos de la actuación, la música o el diseño. La más constante de estas relaciones es, sin duda, la entablada por el autor con la actriz Adria Santana, para quien escribió un imponente monólogo y a quien ha dirigido en abundantes ocasiones.

si uno aguja la mirada dentro de las fichas del repertorio de Estorino como director, advierte otra presencia reiterada: Carlos Repilado, cuya ejecutoria desde los años setenta ha tenido en su vínculo con el dramaturgo varios de sus más connotados momentos. Así, uno lo halla como diseñador de luces, o vestuario, o escenografía, o incluso combinaciones de estas ramas, en pos de un empaque u orquestación visual que con los años va ganando en excelencia. Teatro Estudio y la Compañía Hubert de Blanck han sido los espacios donde esa confluencia ha pervivido, en títulos memorables como Ni un sí ni un no, Morir del cuento, Que el diablo te acompañe, Las penas saben nadar, Vagos rumores, Parece blanca y El baile, todas de la autoría del maestro. Asimismo ha trabajado junto a él en Los pequeños burgueses (donde se estrenara como diseñador de luces), La discreta enamorada, La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea, Aristodemo y Luminaria, por citar sólo algunos casos, y ha formado parte de los equipos creadores de Parece blanca y Morir del cuento, dirigidos en Cuba por Alberto Sarrain en años recientes. Valga mencionar que en más de una ocasión Repilado ha obtenido, gracias a su labor en obras lideradas por Estorino, prestigiosos galardones, como el Rubén Vigón y otros premios en festivales nacionales.

hablan por sí mismas de la riqueza de este universo. Vemos a Estorino a



Diseño de escenografía, vestuario y luces  
para Que el diablo te acompañe, Teatro Estudio, 1987



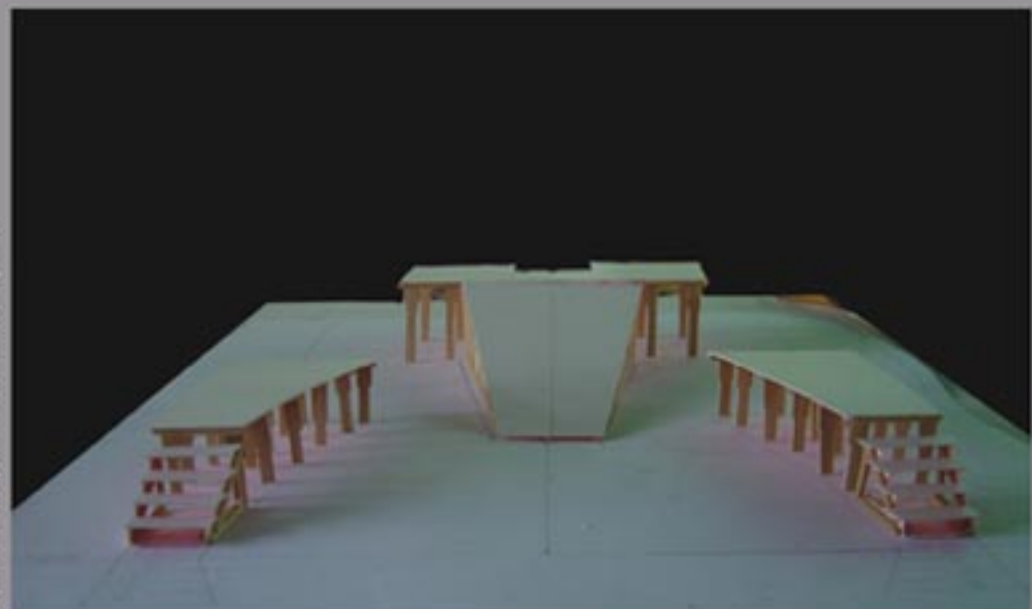
Diseños de vestuario para Parece Blanca,  
Compañía Hubert de Blanck, 1994



Diseño de luces para El baile,  
Compañía Hubert de Blanck, 2000



Fotos: Archivo personal de Carlos Reprado



Arriba, ángulo de la escenografía, y abajo, primer diseño de la planta para *Morir del cuento*, Compañía Hubert de Blanck, puesta en escena de Alberto Sarraín, 2005



JACK. Yo soy el amigo de Baby. (*Mirando la habitación.*)  
Linda casa.

MACHI. ¿Le gustan las tumbas egipcias?

JACK. ¿Cómo dijo?

MACHI. Una linda tumba. Aquí han muerto todos mis parientes, padres, abuelos, tíos...

JACK. ¡Qué elegancia! Esos ventanales llenos de luz y ese techo tan alto dan una sensación de libertad... it's fabulous! Siempre quise vivir en una casa como esta.

MACHI. La vida es así, contradictoria. Yo quisiera vivir en otro lugar, cualquier lugar y ya ve dónde vivo, donde usted quisiera vivir. (*Pequeña pausa.*) ¿Su primer viaje?

JACK. Acabo de llegar

MACHI. ¿Y qué le parece Cuba?

JACK. (*En broma.*) A paradise under the stars.

MACHI. Sí, Tropicana, Varadero, tabaco y ron.

JACK. La Sierra y Playa Girón. Ya no podía esperar más. Baby me mostraba las fotos de la casa, esta casa, y me contaba las historias que conocía por su abuela. Yo lo imaginaba todo, todo, como si lo hubiera vivido.

MACHI. ¿Cómo anda Baby?

JACK. (*Con dificultad.*) De-si-lu-sio-na-da. ¿Se dice así? Me dijo: dile a Machi que estoy de-si-lu-sio-na-da porque no puedo ir.

MACHI. Le dice que yo también estoy de-si-lu-sio-na-da porque no puedo ir.

JACK. Y yo soy el cartero.

MACHI. ¿Cómo se llama el cartero?

JACK. Se llama John Weber. Jack, es más corto.

MACHI. Jack, puedo brindarle una taza de café, bien fuerte. Como lo tomamos en su paraíso bajo las estrellas.

JACK. Sí, gracias. (*Registra en una mochila.*)

MACHI. Cuca, haz café. Del bueno.

JACK. (*Le entrega un sobre.*) Esto se lo manda Baby.

MACHI. Baby. ¡Qué sobrina tan cariñosa! (*Mientras abre el sobre.*) Siempre se acuerda de mí. La tía Machi, la tía Machi y me escribe estas cartas llenas de... (*Mira dentro, sólo viene la carta. Desencantada.*) nostalgia. Nostalgia por una tierra que casi no conoce. Ella se fue tan chiquita.

JACK. Y sueña en volver.

MACHI. La pobre.

JACK. ¿Le da tristeza?

MACHI. Por lo que va a encontrar.

JACK. (*Recorre la habitación, parece que busca algo.*)

Encontrará este sol, esta alegría: sus raíces.

MACHI. ¿Qué busca, un cenicero?

JACK. Ahora no.

MACHI. ¿No fuma?

JACK. Me gustan los puros cubanos. Cojiba.

MACHI. Yo me muero por los Marlboro.

JACK. (*Busca en la mochila, saca una caja de cigarros y le ofrece uno.*) Aquí tiene.

MACHI. Gracias. (*Enciende un cigarro con gran ansiedad, fuma y echa una bocanada de satisfacción.*)

JACK. Le gustan.

MACHI. Me dan la vida.

JACK. En mi país se piensa que acaban con su vida.



MACHI. Absorbo el humo de un Marlboro y veo llanuras inabarcables, caballos al trote, sombreros tejanos. Como en los anuncios. Un mundo de aventuras.

JACK. Una vida ruda.

MACHI. ¿Qué más se puede desear? (*Mientras disfruta el cigarro.*) Aprendí a fumar muy joven. Todavía estudiaba. Ay, qué tiempos. Una amiga... (*Una larga bocanada.*) ninguna igual. Con ella aprendí. Aprendí a fumar. Marlboro. De ahí mi preferencia por esta marca. Tenía en su casa un anuncio donde aparecía un hombre con un cigarro en la boca. (*Echa una bocanada casi erotizada.*) Ya no vive aquí. Como tantos amigos, ya no viven aquí. ¿Ve? Este humo me recuerda a mi padre. Fumaba unos tabacones enormes. Siempre quise ser como él: independiente y decidido. No pude ser como mi padre, y me he convertido en una mujer que sueña.

JACK. Todos tenemos sueños sin realizar. (*Recorre la habitación admirándola.*) Uno de mis sueños es vivir en una casa como esta, en un país como este. Baby la recuerda como si la hubiera dejado ayer.

MACHI. ¿Ve a Baby a menudo?

JACK. Of course. Pertenece al mismo comité de lucha por los derechos civiles.

MACHI. ¿Está envuelta en esa lucha?

JACK. ¿Qué otra cosa se puede hacer viviendo en New York? Es una activista excelente.

*Machi no puede aguantar la risa.*

JACK. ¿De qué se ríe?

MACHI. ¡Si su padre lo oyera! (*Pausa.*) El mundo es un misterio. Cuando sus padres vieron ondear banderas rojas en los mástiles de la plaza sacaron sus pasajes y allá se fueron, arrastrando con ellos a Baby para librarla del ateísmo, el adoctrinamiento, la vida en Rusia.

JACK. ¿Tenían ideas políticas?

MACHI. Su padre guardaba una colección completa de *Selecciones* y era fanático de las películas de espionaje.

*Jack no puede aguantar la risa.*

MACHI. Ahora me toca a mí. ¿De qué se ríe?

JACK. *Reader's Digest*. ¡Oh my god!

MACHI. Ellos se perdieron lo que vino después. Aquellas películas de espionaje cambiaron y se convirtieron en películas rusas.

JACK. ¿Really? Me encantan Konchalovsky y Dovchenko. Y Eisenstein, desde luego.

MACHI. ¡Vaya gusto! Venían convoyadas con muñequitos, rusos; carne enlatada, rusa; grupos folclóricos, rusos. Y todo el mundo decía *spasiva* y *do svydania*. Ya nadie se acuerda de ese idioma ni de los pantalones de campana. Las modas pasan. Somos un pueblo con poca memoria.

JACK. Baby no. Lo recuerda todo. Recuerda sus visitas a la finca, recuerda la casa con un platanal al fondo, recuerda el agua del río y las vacaciones en el campo con mucho cariño.

MACHI. La finca de tío Luis. Allí construyeron una secundaria.

JACK. ¿Secundaria?

MACHI. Sí, una escuela en el campo.

JACK. Claro. Conquistas de la Revolución: la educación, la salud. (*Hace señas con el pulgar hacia arriba.*) ¡Terrific!

MACHI. Yo no estudio y tengo una salud de hierro.

JACK. Pero estudian otros.

MACHI. ¿Y de qué les sirve?

JACK. Usted no piensa como su sobrina. Me parece.

MACHI. Evidentemente no. Ella piensa como Cuca.

JACK. ¿Cuca?

MACHI. La muchacha que me ayuda. *(Pausa.)* El Marlboro me vuelve loca. ¿Puedo robarle otro cigarro?

JACK. *(Le ofrece la cajetilla.)* Es suya.

MACHI. *(Lo besa en la mejilla.)* Gracias. Este aroma me lleva al pasado. Ahora todo es diferente: ¿usted no ha estado en una fiesta de quince?

JACK. ¿Qué es eso?

MACHI. Un baile para celebrar los quince años de una niña que se convierte en mujer.

JACK. ¿Todavía celebran ese rito en este país?

MACHI. Más que nunca. Pura imitación de la aristocracia republicana: trajes largos, vals de Strauss, cambios de vestuario. Sin crónica en el periódico, ¡claro!, y chícharos el resto del año.

JACK. *(No entiende bien.)* ¿Chi-cha-ros?

MACHI. Chícharos. Suit pis.

JACK. ¿Habla inglés?

MACHI. Ni una palabra. Pero a veces digo naiz y guao.

JACK. Yo aprendí español para poder leer los periódicos y conocer lo que realmente sucede en Cuba, no lo que se publica en mi país.

MACHI. Dios lo guarde. Es un angelito.

JACK. No entiendo.

MACHI. ¿Va a estar mucho tiempo de visita?

JACK. Todo cuanto pueda.

MACHI. Ya lo entenderá.

JACK. Quiero verlo todo, entenderlo todo, vivir como viven ustedes.

MACHI. Permute.

JACK. ¿Permute? No conozco esa palabra.

MACHI. Permutar. Cambiar una cosa por otra. Usted viene a vivir a esta casa que tanto le entusiasma y yo viviré en la suya, ¿en Manhattan?, que no conozco pero estoy segura que me va a gustar.

*Entra Cuca con dos tazas de café y le ofrece una cada uno.*

CUCA. Acabadito de hacer.

JACK. Gracias.

*En el momento en que Jack se lleva la taza a la boca:*

CUCA. ¡Cuidado!

JACK. ¡Dammit!

MACHI. ¿Se quemó?

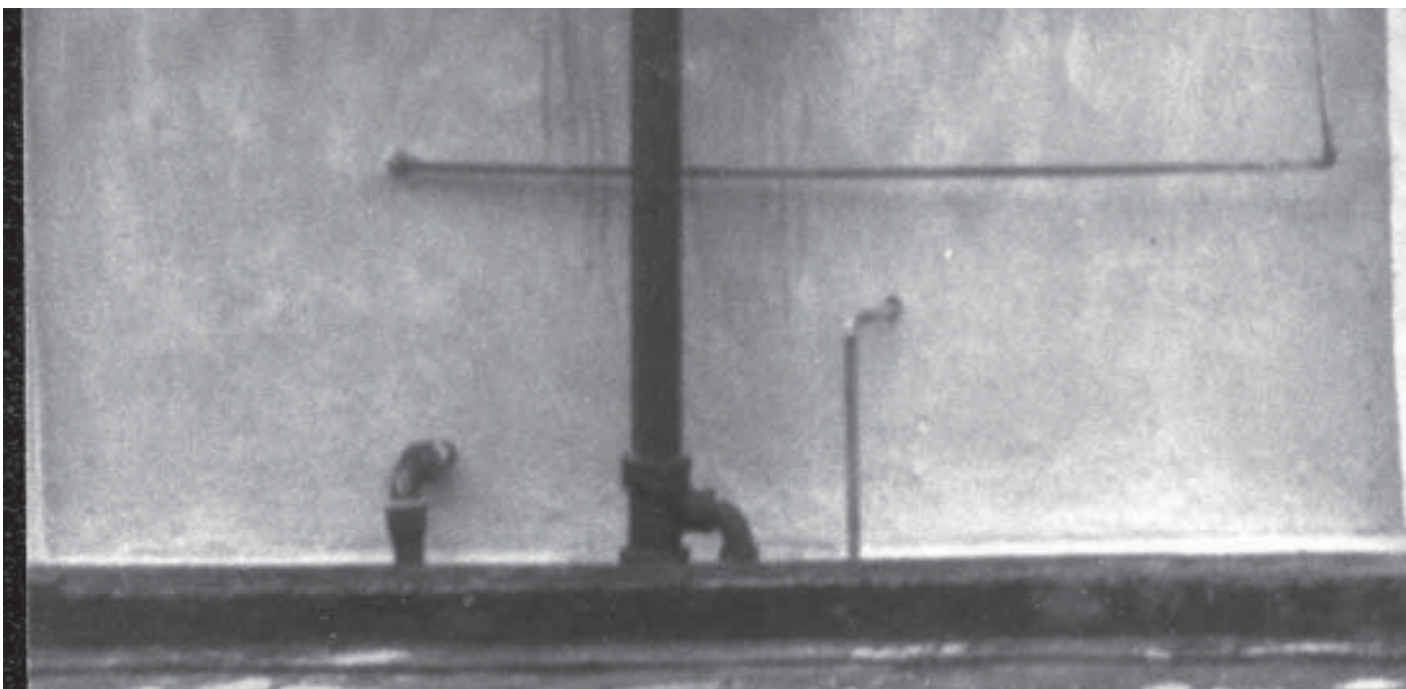
JACK. No, no es nada.

CUCA. ¿Quiere agua?

JACK. No, gracias. *(Saca de la mochila una botella de agua y bebe.)* ¿Cómo es su nombre?

CUCA. Concepción, una servidora. Pero me dicen Cuca.

JACK. Ah, sí. Gracias, Cuca. *(Prueba el café con cuidado)* ¡Delicioso!





MACHI. En esta casa se toma el mejor café de Cuba.  
 CUCA. Yo aprendí a hacerlo en Oriente.  
 JACK. ¿Oriente? Ah, Santiago de Cuba: la cuna de la Revolución.  
 CUCA. ¿Conoce Santiago?  
 JACK. Todavía no. He leído sobre la ciudad, la historia.  
 CUCA. ¿Y le gustaría conocerla?  
 JACK. Of course.  
 CUCA. ¿Cómo?  
 MACHI. Cuca, déjalo tranquilo.  
 JACK. No, no problem, me encanta oírla. Quiero recorrer La Habana y hablar con el pueblo, que me cuenten, conocer sus experiencias y llegar a compartir con ustedes y sentirme parte de este proceso.  
 CUCA. ¿Usted es revolucionario?  
 JACK. Ojalá. Yo vivo en un país complejo, en circunstancias muy difíciles.  
 CUCA. Sin ofender, su país es su país, pero ustedes nos han hecho mucho daño.  
 MACHI. *(Regañándola.)* ¡Cuca!  
 JACK. ¿Ustedes? ¿Yo? Yo nunca he tratado de hacerle daño a este país.  
 CUCA. Usted, la persona de usted, usted mismo, no; pero su gobierno, sí.  
 JACK. Yo no apruebo lo que hace mi gobierno.  
 CUCA. Pero lo hace. Ustedes... su gobierno, explota a los países pobres. Lo he leído y lo veo en la televisión. Usted cree que porque soy una simple criada, criada sí, no la muchacha que me ayuda, como dice alguna gente. *(Mira a Machi.)* Criada, pero estoy bien enterada de todas las guerras y de todos los crímenes. *(Saca un cucurucho de maní. Le ofrece.)* ¿Quiere maní? Calientico y saladito como le gusta a usted.  
 MACHI. ¡Cuca!  
 CUCA. Esto es folclor, Machi. Yo también quiero ganar mi dinerito. Hay quien lo consigue fácil, viene una visita y ya. Pero yo trabajo para conseguirlo.  
 MACHI. *(Se burla.)* ¿Y tu Revolución no te ayuda?  
 CUCA. Claro que me ayuda, aunque tú no quieras verlo. Mire, compañero... ¡ay, perdón! Míster.  
 JACK. Compañero está bien.  
 CUCA. Mi hija estudió en las mejores escuelas, y es enfermera graduada, ¡graduada! Y mi sobrino se hizo ingeniero y ahora es director de una empresa. Todos viven mejor que yo, porque estudiaron y saben un oficio.  
 MACHI. ¡Ay, revolución! Dios bajado del cielo para resolver todos los problemas de Cuca. Y ahí está: limpiando una casa que no es suya, comiendo una comida que no paga, viviendo de lo que le da una dama burguesa.



¿Qué te da tu Revolución? ¿Te compra ropa, tienes un televisor último modelo, sabes lo que es un microgüey?

CUCA. Vivo tranquila, sin odiar a nadie y no necesito mendigarles a los parientes para vivir.

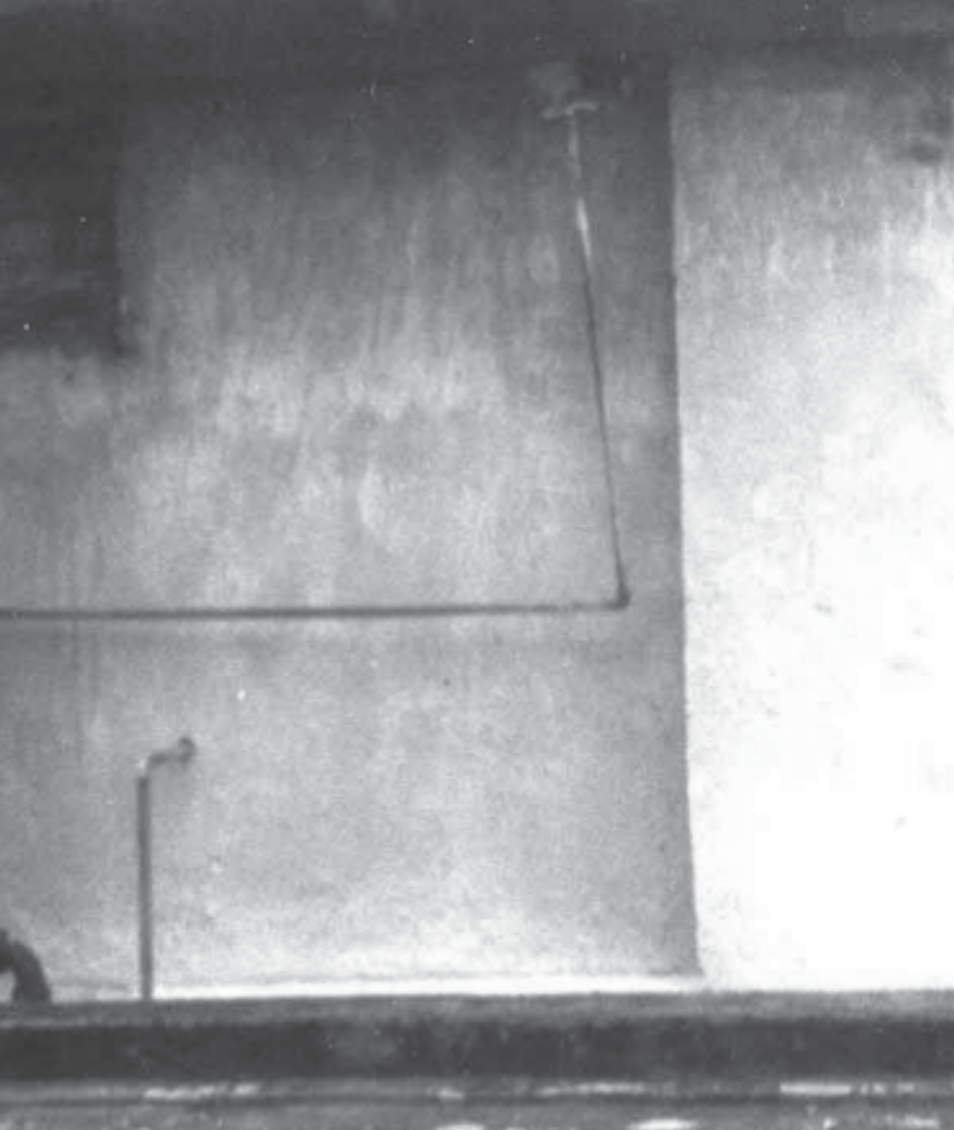
MACHI. Vives con lo que te doy yo.

CUCA. Vivo con lo que gano yo. Porque trabajo. Y cuando esté vieja como tú viviré con mis hijos y mis nietos que se ocuparán de mí. No en esta casa más vieja que tú *(Golpeando los muebles.)* con sillas viejas, mesas viejas, camas viejas, manos viejas, tablas viejas ¡viejisimas! puertas viejas, piernas viejas, pisos viejos, viejo, viejo, todo viejo, mundo viejo, más que viejo...

MACHI. *(Histérica.)* ¡Ya! ¡Negra de mierda! Nunca tendrás nada.

CUCA. ¿Y qué tienes tú?

MACHI. Tengo... tengo... *(Busca la palabra.)* el humo del Marlboro. ¡Sí! El humo. *(Se va calmando.)* El recuerdo de la finca de mi abuelo. Y el humo. Atesoro cientos de



retratos familiares. Y este aroma. Cuca, trae la comadrita de abuela. *(Cuca no hace caso. Machi se acerca al mueble, se sienta y se mece lentamente, soñadora.)* Ahora recuerdo el pastor alemán que me regalaron como recordaré siempre el humo de un Marlboro. Y a papá que me acaricia la cabeza el día de mi primera comunión. Recuerdo también... recuerdo... el humo, el humo... el humo, el humo...

JACK. *(Iluminado por una luz que lo convierte en una estatua.)* Caminaremos con la cabeza muy alta, altísima, dueños del mundo. Sin miedo. No habrá odio, ni rencor, ni razas, ni prejuicios, ni cucarachas, ni fronteras, ni dinero, ni bancos, ni juegos de ladrones y policías, ni hormigas. El hombre regará el jardín de su vecino con agua de colores y la naturaleza descubrirá nuevas frutas. Y por las noches bailaremos alrededor de las hogueras sin miedo al hombre lobo. Y entonces ya no habrá hombre lobo. Nunca más.

CUCA. *(Mientras limpia el mueble.)* Aquí estoy. Limpio este mueble. Paso el paño por el borde superior hasta dejarlo como un espejo. Limpio el frente: sacudo las gavetas con el plumero y después con el paño hago brillar los adornos de madera. Voy a las patas de caoba, son torneadas y necesito dedicarles más tiempo. Una y otra vez y otra más...

MACHI. El sillón y el humo.

JACK. Un mundo nuevo, diferente.

CUCA. Limpio este mueble sin descansar.

JACK. Otros ojos miran el horizonte.

CUCA. Trabajan mis primos y los albañiles.

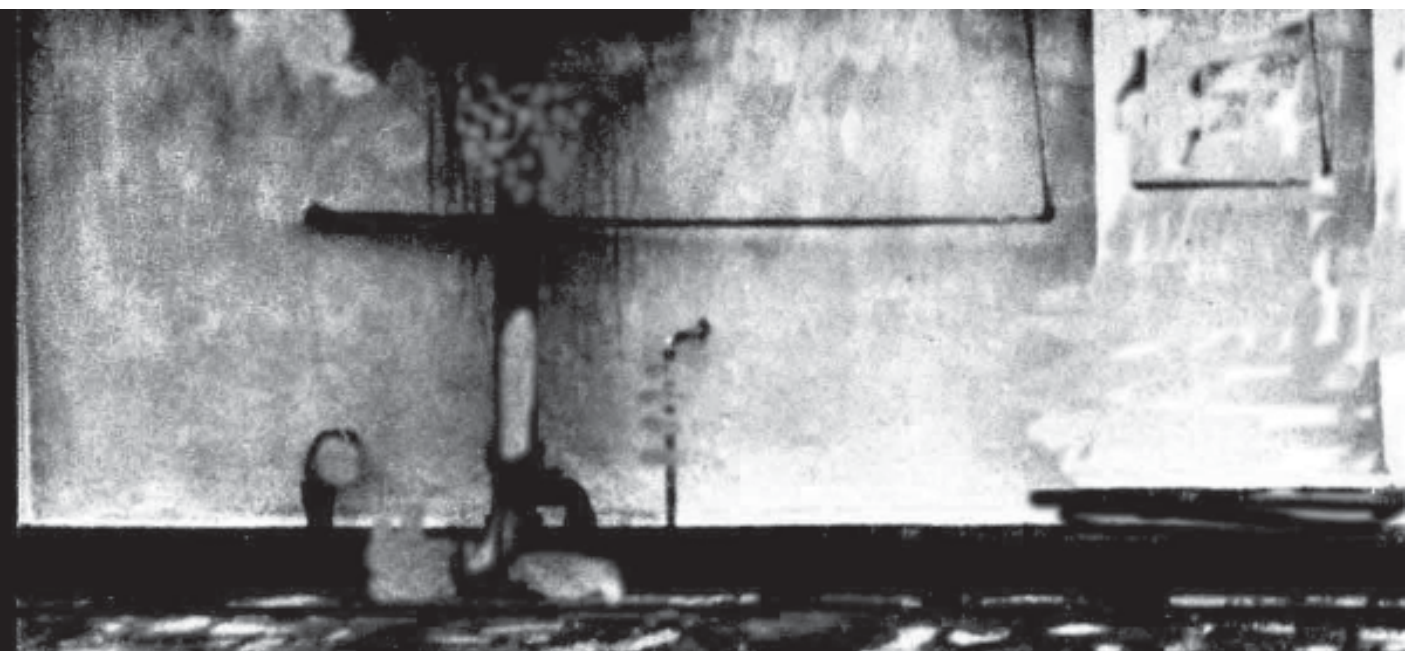
MACHI. Retratos viejos, espejos.

JACK. Otras ventanas, otro azul.

MACHI. Recuerdo y recuerdo y recuerdo...

CUCA. Ya es la hora. ¡A trabajar! Yo trabajo y mi hija trabaja y mi padre, lleno de arrugas, trabaja todavía; trabajan mis primos y mis tíos y trabajan los vecinos de al lado y los vecinos de los altos y todos tenemos escobas y calderos y cocinas. Palas y picos para los que construyen. Martillos y serruchos para los carpinteros. Herramientas para ganarnos la vida con las manos. Manos fuertes, duras, manos de trabajadores. Mi familia trabajó toda la vida. Mi abuelo murió trabajando en la carpintería, orgulloso de los muebles que hacía. Y trabajamos ayer y hoy y trabajaremos mañana y siempre. Siempre...

**Telón**



# Estorino en las tablas internacionales

Lillian Manzor

### ES UN HONOR PARA MÍ Y UN RETO

participar en el homenaje a Abelardo Estorino. Aunque él no lo sabe, Estorino es la razón por la cual el teatro es el enfoque de mi trabajo cultural e investigativo. Increíblemente, a través de los años, una serie de causalidades me llevaron a Estorino y me trajeron de regreso a Cuba. El primer contacto fue, como la mayoría de los estudiantes de literatura en la academia norteamericana en los años setenta, a través de la lectura del texto que era requisito para el único curso de teatro que tomábamos —la antología de Carlos Solórzano donde aparecía *El robo del cochino*. La lectura de *El robo...* hizo que me decidiera a especializarme en el teatro latinoamericano. Pero eran los años setenta, el *boom* era el centro de la academia, y las fuerzas disciplinarias nos guiaban, por no decir ataban, a la novela. Años después, cuando comencé a enseñar en California, regresé de nuevo al teatro tras una magistral actuación de Adria Santana en *Las penas saben nadar* que vi en un pequeño centro cultural del este de Los Ángeles en 1990.

Si bien en ese momento me enfoqué en el teatro cubano y latino hecho en los Estados Unidos, mi trabajo temprano como profesora/investigadora y activista cultural me llevó por un lado a colaborar en proyectos feministas teóricos y comunitarios con la comunidad chicana, y por otro a tender puentes entre la Cuba insular y su diáspora usanocubana mediante el teatro.<sup>1</sup> De ahí salió mi segundo libro, *Latinas on Stage*, el cual también casual e indirectamente me llevó a Estorino: la íntima amiga de mi

coeditora chicana era Nina Menéndez, la cuñada de Adria Santana. De ahí surgió también aquel cancelado «Encuentro en La Habana», tal como lo llamara Rine Leal, y el resto de los pequeños proyectos posteriores.<sup>2</sup> Todos tuvieron a Estorino como protagonista y culminaron en la coproducción de *Parece blanca* del 2002.<sup>3</sup>

Este trabajo recrea la trayectoria de Estorino en las tablas internacionales durante los años sesenta y se concentra en las primeras puestas en escena de dos de sus obras fuera de Cuba: *La casa vieja* y *Los mangos de Caín*; esta última fue la primera en traducirse al inglés. En este trabajo analizaré la recepción nacional e internacional de estas dos obras en su momento. Específicamente explicaré los procesos mediante los cuales una obra y su producción, es decir un texto verbal y espectacular, pueden leerse de diferentes maneras en contextos diferentes. Primero haré un breve recuento de la situación sociocultural en los años sesenta, específicamente en lo concerniente al teatro cubano y latinoamericano, y después presentaré el análisis de la recepción de estas dos obras. Mi propósito aquí es releer la memoria histórica y cultural mediante una praxis crítica que tiene como meta la reconciliación.

Ambas obras son publicadas en 1964 por la editorial Casa de las Américas, institución fundada en 1960 para crear un espacio aglutinador para los intelectuales orgánicos de las Américas. *Los mangos...* aparece en la revista *Casa de las Américas* y *La casa vieja* en una antología de la colección Concurso de Teatro de Casa. Ese mismo año tiene su estreno absoluto en La Habana, dirigida por

Berta Martínez en el grupo Teatro Estudio, y participa en el Cuarto Festival de Teatro Latinoamericano. De La Habana pasa a Santiago de Chile, donde se publica en 1965 y Víctor Jara la lleva a las tablas en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) en 1966. Finalmente se estrena en los Estados Unidos en 1973, dirigida por Dumé con su entonces recién creado Dumé Spanish Theater. *Los mangos...* tiene su estreno absoluto en México en 1965. Luego se presenta en La Habana en 1965 por un colectivo de jóvenes artistas dirigidos por Magaly Alabau, y la producción se cancela unos días después. La versión inglesa aparece bajo el nombre de *Cain's Mangoes* en 1967. Tres años después una producción en inglés se estrena en New York, llevada a la escena por la misma directora que la dirigiera en La Habana, con el Teatro Duo Theater. También en los setenta otra versión en inglés se presenta en Calcuta, dirigida por Shanta Mahalanobis y Kajal Sengupta.<sup>4</sup>

Antes de analizar la recepción de estos textos es necesario hacer un pequeño aparte sobre la teoría de la recepción. En el teatro y el performance se distinguen varios procesos de recepción, diferentes pero interrelacionados. El primero es el proceso de recepción e interpretación hecho por los espectadores individuales, es decir, el análisis de los procesos mentales, intelectuales y emotivos que nos permiten entender una puesta en escena. El segundo se refiere al análisis de la recepción de una obra por un público específico en un momento específico, en otras palabras, el estudio histórico de la recepción de una obra. La teoría de la recepción, por cierto, es uno de los campos menos estudiados en el teatro y el performance. Esto se debe al hecho de que la experiencia teatral es un fenómeno complejo en el cual la memoria y las emociones tienen un papel importante. El teatro es un evento social interactivo que se concretiza en la puesta en escena y a través de la memoria de los espectadores. De esta manera, el lugar de la puesta en escena es la memoria de los espectadores. Esto no significa que la puesta se transforme en un objeto mental. Como un evento social, la puesta es también un objeto público que reside en espacios públicos, en ese espacio de la memoria que es público y compartido. Estos espacios públicos tienen que ser definidos, en parte, en relación con los contextos socioculturales de manera que el *habitus* de cada espectador es lo que nos permite hablar de la memoria compartida. Al mencionar el *habitus* no me refiero solamente al concepto de Bourdieu. También considero lo que De Marinis denomina el sistema teatral de precondiciones receptoras, es decir, todos esos elementos cognitivos y afectivos que informan lo que el espectador ve y cómo lo ve, incluyendo su relación con otros espectadores: el conocimiento teatral y extrateatral, todo lo que se puede inferir de los anuncios, reseñas, periódicos, los intereses personales, las condiciones psicológicas, sociológicas, culturales e ideológicas de la recepción, hasta las condiciones materiales tales como el tipo de teatro y dónde estamos sentados. El *habitus*, para mí, abarca todas esas condiciones que conducen a, y moldean, las operaciones receptoras.

Analizaré el itinerario internacional de las obras de Estorino y su gran éxito enfocándome en el *habitus* de los

espectadores, y en la relación entre cognición y emoción. Pero antes de emprender ese viaje es imprescindible referirse a la situación sociocultural que caracterizó los años sesenta tanto en Cuba como en las otras ciudades en cuestión: Monterrey, Santiago de Chile, Calcuta y New York. También es importante considerar el papel que tuvo la revista *Casa de las Américas* en esta década para los intelectuales de Latinoamérica y de otros países del entonces llamado Tercer Mundo. Como es sabido, los años sesenta fueron una época de fuerte cuestionamiento de la tradición artística donde se vivieron procesos de transformaciones no sólo estéticas sino también sociales y políticas. Vivíamos divididos en tres mundos y en todos ellos se experimentó una eclosión de la juventud en la esfera pública. En el Primer Mundo los jóvenes se lanzaron a las calles oponiéndose a la sociedad de consumo y cuestionando todo impulso autoritario, sobre todo a nivel político, religioso y familiar; así crearon y participaron en diferentes movimientos llamados de contracultura, incluyendo los movimientos estudiantiles, los de derechos civiles y los pacifistas hacia el final de la década. En Latinoamérica y otros países del Tercer Mundo se vivía con la euforia de una serie de proyectos utópicos que, impulsados por los proyectos de descolonización del África británica y francesa, culminaron en ese «nuevo año I» de la Revolución Cubana (Jameson). Conuerdo con Jameson en que la Revolución Cubana, en esos primeros años, fue para el mundo entero una «demostración palpable de que la Revolución no era sólo un concepto histórico y una pieza de museo, sino algo real que se podía concretizar» (p. 182). Además, la Revolución sirvió como augurio de esos años por venir de transformaciones radicales no sólo en el ámbito político sino en todo lo concerniente a las esferas sociales y culturales.

En esos años de impulsos utópicos, La Habana se situó como la capital del Caribe y de las Américas (Quintero, p. 78), y de ahí empieza a construirse como la capital intelectual del Tercer Mundo o, por lo menos, de los intelectuales revolucionarios del momento. Al mismo tiempo la revista *Casa de las Américas* pasa a ocupar la misma centralidad geográfico-discursiva que ocupa La Habana. Como ha analizado Quintero en el estudio más completo del papel de la revista en la política cultural de aquel momento, «*Casa* es un pretexto para lanzarse hacia la lógica metafórica de textos preocupados por la narración o poetización... de la utopía revolucionaria» (p. 30). Las páginas de *Casa* servirán para lanzar la vanguardia artística e intelectual del momento, no sólo cubana sino latinoamericana, primero, y tercermundista después. Este temprano impulso transnacional queda claro en una declaración de la revista al conmemorar el décimo aniversario de la Revolución: «La Casa, nacida precisamente con la Revolución, para cumplir una tarea que ella le encomendara: avivar en el orden cultural, los lazos que deben unir entre sí a los pueblos de nuestra América (...) y reconocerse unos a otros como integrantes de una comunidad supranacional, cuya entrada en la historia mayor ha comenzado con esta Revolución.»<sup>5</sup>



La casa vieja en New York

Desde las primeras páginas de *Casa de las Américas* se va forjando una temprana esfera pública caracterizada por el espíritu revolucionario del momento. También sirve para delinear «una joven política cultural abocada a la democratización y popularización de la cultura nacional [que] iba a incidir sobre los modos de organización de la esfera pública» (Quintero, p. 177). Si bien esa política cultural, como la Revolución misma, cambió todas las esferas de la creación, es en el teatro donde mejor se pueden ver estos cambios radicales, es decir, revolucionarios. Rine Leal y Virgilio Piñera son los primeros en referirse a este momento como el Renacimiento del teatro cubano. Los escritores teatrales pueden, por primera vez, ver sus obras en los escenarios a través de la Isla y por más de una función; por primera vez les pagan por escribir y por dirigir y pueden vivir de su arte. Entre 1959 y 1962, las obras que han de ser canonizadas como las más importantes del teatro cubano tienen su estreno o tienen importantes reproducciones. Desde *Cañaveral*, de Paco Alfonso, la cual, a pesar de ser, según Rine Leal, «un tratado dramatizado de política social (...) que en definitiva es lo mismo que leemos o escuchamos a diario a través de la prensa, la radio o la tv» (Leal, pp. 67-68), es en 1959 «la pieza más vital e importante que se presenta en nuestros escenarios» (67), hasta las puestas en el 1961 de *Electra Garrigó* (Piñera), *Medea en el espejo* (Triana), *El vivo al pollo* (Arrufat) y *El robo del cochino* (Estorino) y en el 62, en muy pocos meses, el estreno de *Aire frío* (Piñera), *Santa Camila de La Habana Vieja* (Brene), y las adaptaciones de Estorino *Las impuras* y *Las vacas gordas*, por no mencionar todas las puestas de teatro clásico universal, no cabe duda de que el teatro cubano comienza su época de oro, a partir del triunfo de la Revolución. Citando a Rine Leal nuevamente:

No se trata de panfletos, de politiquería ni de chauvinismo, sino de algo más serio y profundo, de crear una verdadera dramática nacional y ponerla al servicio de los nuevos públicos que

tengan para su teatro el mismo respeto y la necesidad que tuvo para los griegos, los españoles o los ingleses, es decir, un teatro que exponga sus grandes problemas. (Leal, p. 105)

Sin embargo, ya para mediados de esa década, precisamente en el momento en que se publican y se montan *La casa vieja* y *Los mangos de Caín*, los debates críticos sobre el papel del artista e intelectual revolucionarios comienzan a cerrarse según se acrecientan los ataques ideológicos de los Estados Unidos hacia Cuba y se agudiza la polarización geográfica internacional después del intento de invasión norteamericana (Playa Girón, Bahía de Cochinos). Desde las páginas de *Casa* se interpela a una Latinoamérica que se enfrenta al Norte imperialista, agresivo en sus penetraciones económicas, políticas y culturales, como una comunidad cultural y con un «nosotros» imaginario, es decir, todos nosotros los que compartimos valores culturales basados en la resistencia. Si bien *Casa* identifica al enemigo como el Norte imperialista, recordemos que es también durante mediados de esta década que se va consolidando esa otra revolución, como diría Jean Franco, la revolución muda de las corporaciones multinacionales y sus aliados en Latinoamérica —los militares y las élites económicas conservadoras. Desde las páginas de *Casa* se va perfilando un modelo hiperideologizado militarista del intelectual y el artista revolucionarios. El que no respondiese a esos preceptos urgentes era situado en la exterioridad de ese discurso épico: la traición o la debilidad.

Esta hiperideologización del intelectual tiene repercusiones fatales en el mundo del teatro. Después de esa luna de miel inicial, la producción teatral sufre, en palabras de Rine Leal, «un suave descenso que termina por precipitarse en un abismo» (p. 37). El movimiento teatral nacional es frenado a partir de 1964 y no necesariamente debido al desafecto político de sus integrantes. Según Rine Leal, se debió sobre todo a

el acoso moral a los teatristas, que recuerda al puritanismo que culminó en 1642 con el cierre de

los teatros en Londres. La ola de presunta moralidad sexual, la tendencia de algunos funcionarios oficiales a ver en los artistas las peores lacras antisociales (...) ha golpeado de tal manera que ha de pasar tiempo antes que el teatro se recobre de tanta infamia. A esto se une una aviesa discriminación social por parte de algunos sectores culturales que consideran al artista un apestado, un ser al que se tolera mientras es necesario y no por el contrario un miembro activo de la sociedad. A ello sumemos el abuso de poder, las imposiciones burocráticas, el mal gusto y la demagogia teatral. (p. 335)

En el medio de esta hiperideologización del artista que no permite ningún espacio para la ambigüedad, Casa de las Américas publica estas dos obras. Es decir, la misma institución que está ayudando a consolidar una política cultural estricta y que sirve de estandarte de la misma, permite dentro de sí la «penetración» de obras cuya ambigüedad y heterodoxia debió de haber sido mal leída por muchos y mal interpretada como producto de la debilidad del dramaturgo. En efecto, ese temprano acoso al dramaturgo y la cancelación de la producción de *Los mangos*... constituyen unos de los primeros casos de acoso que culminarán en el llamado decenio gris, de 1968 a 1978. La cancelación de esta obra llegó hasta las páginas del *New York Times* en un artículo titulado «La libertad artística emerge en Cuba». El artículo trataba de explicar las maneras contradictorias con las cuales los intelectuales abogaban por ciertos tipos de libertades en la esfera pública mientras eran restringidos por los burócratas. La participación de estas dos obras, de la reseña, y del mismo libro de Rine Leal en la esfera pública, es un ejemplo más de las complejas relaciones entre el teatro y las políticas culturales en Cuba.<sup>6</sup>

*La casa vieja*, como dije anteriormente, se estrenó en Cuba en 1964 con mucho éxito en el Cuarto Festival de Teatro Latinoamericano. En esa época, toda publicación de Casa circulaba entre los intelectuales y artistas orgánicos latinoamericanos. De igual manera los primeros festivales de teatro latinoamericanos sirvieron para forjar los cimientos de una comunidad de artistas que eventualmente se convertirán en la vanguardia del nuevo teatro latinoamericano. No tendría que sorprendernos, entonces, que *La casa vieja* viajara un par de meses después de La Habana a Santiago de Chile para ser publicada otra vez, y que Víctor Jara la escogiera para que fuera la obra que sirviera para conmemorar los veinticinco años de la fundación del ITUCH en junio del 1966. El Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, ITUCH, y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, son las dos instituciones que formaron a los actores y creadores en la capital al igual que en las diferentes regiones durante los sesenta. Víctor Jara pasa a ser director permanente en el ITUCH de 1962 hasta 1970. Sin embargo, la primera obra que Víctor Jara dirigiera, *Parecido a la felicidad* de Alejandro Sieveking, fue tan exitosa que hicieron una gira, primero a Buenos Aires y Montevideo y un poco después por México, Costa Rica, Guatemala,



La casa vieja, ITUCH (Chile)

FOTO: RENÉ COMBEAU

Venezuela, Colombia y Cuba, justo después del triunfo de la Revolución. Para 1966, cuando se estrena *La casa vieja* en Chile el 29 de abril, el ITUCH es la escuela de teatro más importante de Latinoamérica y Víctor Jara se ha convertido en uno de los directores más brillantes del teatro chileno.

En esos años, Chile vivía también grandes procesos de cambios. Políticamente las elecciones de 1964 trajeron al poder a los demócrata-cristianos después de que Frei, con la ayuda de la CIA que le financió más del cincuenta por ciento de su campaña, lograra convencer a Chile de que él podría traer una «Revolución en libertad» en vez de «la amenaza de otra Cuba» que era lo que iba a traer el gobierno de la FRAP de Salvador Allende, según la campaña de Frei. Si bien el sector conservador de la sociedad ganó las elecciones, la revolución social y cultural continuaba. Se seguían cuestionando las costumbres burguesas y la institucionalidad; los proyectos individuales dejaban de estar basados en el éxito social y económico y se fundaban en utopías que querían romper con los rituales establecidos; finalmente, «la subversión del orden social parte de lo cotidiano, en el cual asume un rol protagónico *lo joven*» (Hurtado 2005). Como apunta Grinor Rojo, «los años sesenta en América Latina y en Chile en particular son de intensa politización e izquierdización. Decir izquierda en sentido muy amplio es decir causa común y solidaridad. Hubo una especie de corriente de sensibilidad que tendió hacia la concepción de la política, de los objetos culturales y hasta del amor en términos colectivos» (Costamagna). De ahí que los valores morales corruptos de la pequeña burguesía de esa casa vieja y sus lastres aun en los personajes supuestamente revolucionarios como Diego, al igual que el conflicto entre lo viejo y lo nuevo presentados en la obra, le hayan sido de interés al público santiaguino. La introducción al libreto publicado en Santiago así lo corrobora: «la pieza plantea la necesidad de la creación de nuevos valores morales, la destrucción de los prejuicios burgueses». Si bien Estorino sitúa la acción en un pueblo pequeño, como él bien dice, ese ambiente «representa un material

perfectamente utilizable en el teatro y me sirve para plantear una serie de problemas que se agudizan en un ambiente cerrado, conservador, de cambios lentos, como son todos los pueblos de todos los países, pero que nuestras ciudades mayores confrontan en la misma forma» (Casey 1964, p. 23). Aunque el programa ponía que la acción transcurría en un pueblo pequeño, esa pequeña burguesía santiaguina debió reconocerse en estos personajes ya que es una burguesía que, hasta el día de hoy, vive «siempre pensando en los otros, en lo que dirán, en lo que pensarán» (*La casa vieja*, p. 65). El elenco escogido por Víctor Jara también debió de contribuir al éxito de la puesta. En él figuraban actores que ya despuntaban y que se convertirían en las grandes estrellas del teatro chileno: Tennyson Ferrada, que falleció recientemente, hizo el papel de Esteban; Carmen Bunster, la gran actriz del ITUCH entre 1950 y 1973, exiliada en Costa Rica, hizo el de Flora; Rubén Sotoconil, fundador del Teatro Experimental y conocido actor teatral durante los sesenta hizo el papel de Higinio; y Bélgica Castro, actriz fundadora también del Teatro Experimental, exiliada en Costa Rica y Premio Nacional de Artes en 1995, hizo el papel de Onelia. Los anuncios de la obra que aparecieron casi diariamente en el periódico *El Mercurio* entre el 20 de abril y el 26 de junio, último día de la puesta, aprovecharon los nombres de estos actores al igual que el de su director, Víctor Jara. Estos anuncios tuvieron fotos de diferentes escenas de la puesta y con titulares tales como «Pasado y futuro se encuentran en *La casa vieja* de Abelardo Estorino», «Vigoroso drama latinoamericano», «Desafío valiente y apasionado en *La casa vieja* de Estorino». (Para una bibliografía de los treinta anuncios y reseñas publicados en *El Mercurio* véase la sección prensa de *La casa vieja* en archivo digital cubano/latino.)

Esteban no es exactamente el modelo del artista o intelectual revolucionario que se ha ido forjando en las páginas de *Casa*. A diferencia de ese modelo, Esteban duda, tiene miedo, llora a pesar de que reconoce que le han «metido en la cabeza que los hombres no lloran, que los hombres no lloran, que los hombres no lloran» (p. 83), pregunta sobre todo lo que ve y lo que pasa (p. 86), y es «cojo». Sin embargo la obra lo presenta como el personaje verdaderamente revolucionario, el que reconoce que hay que virar el mundo al revés (p. 87) y cambiar las cosas. De ahí los aplausos del público santiaguino al final del segundo acto cuando Esteban aclara que «la Revolución eres tú, es ella (*señala a Flora*), la becada, todos nosotros, somos todos, es todo, la sequía, el bloqueo, es la vida, la vida que cambia» (p. 76). Aunque *La casa vieja* responde al tipo de teatro que le interesaba al ITUCH en ese momento: la pieza bien hecha, ya sea clásica o contemporánea, a Jara también le debió atraer ya que desde el punto de vista de la significación y de la cultura es una pieza abierta. La revolución, es decir, la voluntad de cambio, es una obsesión en este texto. Y parece ser que Víctor Jara llevó esta necesidad de cambio a la representación misma mediante los recursos teatrales. Es interesante apuntar que el mismo día del estreno, el 29 de abril, *El Mercurio* también publicó un pequeño artículo con el titular de «Prohibición de comerciar

con el estado cubano» donde se informa el acuerdo adoptado que prohibía todo intercambio comercial con Cuba, a excepción de alimentos y medicinas (p. 23).

Podemos identificar los códigos estéticos e ideológicos del público santiaguino de esos convulsos años sesenta gracias al conocimiento del contexto sociohistórico y de la composición del público en esa época. Según Jorge Díaz y Guillermo Núñez, el público del ITUCH era más amplio y democrático y abarcaba todos los estratos sociales de manera que hacia mediados de la década había muchos universitarios del proletariado y de clase media alta que asistían, pero la mayoría era de izquierda. El ITUCH, sin embargo, también tenía aspiraciones populares. «Tratábamos de llevar gente, de hacer funciones en sindicatos y en provincia. Porque la mayoría éramos de izquierda. Pero nunca se dieron marcas ni presiones políticas. Nos comportábamos como gente del ITUCH, que era una cosa sagrada. A tal punto que nadie faltaba a un ensayo ni a una función. No se concebía, ni siquiera estaba en los reglamentos, alguna sanción. Había una entrega religiosa» (Costamagna). Y es que como Estorino mismo dijo en el momento de la puesta en La Habana, «el público necesita ser golpeado, glorificado, estrujado, insultado, exaltado, maldecido, electrizado; pero no soporta que lo aburran. Los comentarios me hacen pensar que *La casa vieja* los conmueve y en muchos momentos los divierte. Saben bien de que se está hablando en el escenario y seguramente, igual que yo mismo, conocen muchos casos parecidos» (Casey 1964, p. 23).

*Los mangos de Caín* es, según el mismo Estorino, *La casa vieja* escrita de otra manera. Su trayectoria internacional, curiosamente, también es muy similar a la de *La casa vieja*. Esta es la primera obra de Estorino que se estrena fuera de Cuba (México, 1965). Como ya muchos han escrito, marca un cambio o una evolución en la dramaturgia de Estorino, siendo el primer texto en el cual nuestro dramaturgo experimenta con un lenguaje teatral nuevo, incursionando en el expresionismo y el lenguaje simbólico sin abandonar del todo los matices realistas que caracterizan sus obras anteriores. En esta recreación o transculturación del mito bíblico nos encontramos a Adán, Eva, Caín y Abel viviendo entre mangos, champolas de guanábana y helados de tamarindo, y reuniéndose los domingos para el consabido arroz con pollo y chatinos. Este escenario quasi paradisíaco sirve para presentar una lectura revolucionaria del mito bíblico donde Adán y Abel, los tradicionales portadores de las virtudes humanas, resultan ser unos oportunistas: Adán finge sabiduría y Abel es un cobarde. Caín «lo quiere saber todo», busca la honestidad, la verdad y la respuesta correcta, la palabra precisa en ese diccionario omnipresente en toda la obra, al cual regresaré más adelante. De ahí el constante interés por parte de Caín de saber más sobre el pasado de sus padres —aquel paraíso tropical donde vivían. Y Eva, que es la que nos da acceso a «la verdad», lo va recreando mediante la memoria y la nostalgia, de tal manera que ella misma reconoce que «tal vez lo recuerdo



tan bello porque ya no vivimos allí» (*Los mangos de Caín*, p. 107).

La opulencia neobarroca ya viene anunciada en las acotaciones y logró ser plasmada en la exquisita producción de 1965:

*La escena: un semicírculo formado por columnas que se elevan para sostener una cúpula de cristal. Son columnas de hierro, altas, delgadas, cuyos capiteles se convierten en ramas, en hojas, en frutos, casi vegetales.*



*La casa vieja*, ITUCH (Chile)

FOTO: RENÉ COMBEAU

*Los dibujos de los capiteles se transparentan en la cúpula para crear la impresión de un bosque de hierro y cristal. Entre las columnas, mamparas del mismo estilo convierten la escena en una terraza Art Nouveau. (...) A la izquierda, un atril sobre el cual hay un voluminoso diccionario. Un cuadro al óleo (¿Lucas Cranach?) de Adán y Eva. (p. 97)*

La riqueza visual y escénica de esta puesta nos obliga a hacer una lectura más rica y más compleja que la que hicieron los jóvenes comunistas durante su estreno y continúan haciendo algunos críticos.<sup>7</sup> Ese despilfarro de recursos visuales, junto al uso del lenguaje y el tratamiento de elementos formales, nos lleva a otro concepto de escritura revolucionaria cuyo debate también comienza en esos años, precisamente en las páginas de *Casa*, de varias revistas en México y de *Mundo Nuevo* en París. En medio del supuesto ascetismo requerido por el momento, Estorino escoge un lenguaje escénico barroco, caracterizado por el exceso, el choteo libidinal y las ambigüedades, por un escenario descentrado dentro del cual el público va a ver desenredarse una trama sobre los excesos de poder donde el poder mismo resulta descentrado e ilocalizable.<sup>8</sup> El único personaje que verdaderamente queda fuera del juego dentro de la lógica del texto dramático es Abel. En el medio de esa puesta neobarroca caribeña, los desnudos manieristas y superrefinados del óleo de Cranach de Adán y Eva subrayan la predilección por la representación erótica del luterano alemán, de la cual la puesta también se apropiará. Ese elemento libidinal, «decadente» para algunos críticos del

momento, está presente no sólo en la relación cuasi incestuosa entre Eva y Caín, sino en la relación entre casi todos los personajes y, pareciera ser, entre algunos personajes y el público. Recordemos que si algo caracterizó los años sesenta fue aquella energía liberadora del cuerpo libidinal que pretendía subvertir el texto represivo e interrumpir las instituciones de la literatura y el teatro (Blau, p. 319). Además del elemento de la sensualidad, el cuadro de Adán y Eva en una obra sobre Adán y Eva como personajes tiene la misma función de puesta en abismo que

los elementos metateatrales en el teatro posterior de Estorino. Elementos que son herederos de la riqueza escénica de *Los mangos*...<sup>9</sup>

Uno de los elementos más intrigantes de esta obra y de sus producciones es el papel del diccionario cuya presencia en el escenario nos recuerda el papel de los libros en otros textos estorineanos. El diccionario, como casi todos los objetos en el escenario, tiene una presencia material al igual que una función simbólica. El diccionario, como sabemos, ha jugado un papel importante en todas las misiones de «civilización». Su impulso preceptivo y disciplinario en el sentido foucaultiano tiene como fin la imposición de una visión ya que es el órgano por excelencia de la institucionalización de las palabras como reflejo de una realidad. El diccionario no es (ni este ni otros) «teóricamente una fuente de información» (Montes-Huidobro 2005, p. 1); todo lo contrario. El diccionario se materializa en escena como el texto represivo por excelencia en contraste con el choteo y el exceso sensual de los protagonistas. Las palabras que busca Adán en el diccionario y las que encuentra durante su búsqueda son significativas. La primera que busca es «meter en la cabeza» [ideas de desobediencia].

ADÁN. (A Eva.) ¿Ves lo que te digo? Esas son palabras de su hermano que le mete en la cabeza ideas de desobediencia. (Se detiene pensativo, se dirige al diccionario.) Meter en la cabeza, meter... ¿Será correcta esa expresión? Deja ver... (Hojea el diccionario.) Meta, meta, metano, meteco, metemuertos, meter. Meter: del latín *mittere*,

introducir. ¡Perfecto! (*Recapacita.*) ¡No! es mejor inculcar... inculcar ideas de desobediencia. (p. 99)

Esta escena, en la cual Adán no sólo encuentra la palabra sino que hasta descubre un sinónimo, demuestra el lado pedante de Adán mientras que se vanagloria de su erudición, que el público reconoce como falsa. La segunda palabra que busca es «guataca» pero su sentido figurado no aparece en el diccionario.

ADÁN. De todos modos le estoy muy agradecido [al Señor].

EVA. Porque eres muy guataca.

ADÁN. Guataca, guataca. (*Busca en el diccionario.*) Guataca, femenino, cubanismo, dicese de la oreja grande y fea. Especie de escardillo. No veo relación ninguna y no comprendo tu frase. (p. 102)

Sin embargo, ¿qué nos devela la obra de estas definiciones? ¿Qué significado tienen estas definiciones para el público? Lo primero que se hace evidente es la ambigüedad de todas las palabras, ambigüedad que tiene que ver, precisamente, con la heterodoxia que caracteriza esta obra. La primera palabra, la que sí tiene sinónimo, «inculcar ideas de desobediencia», puede ser entendida de esa manera por Adán y el Señor. Sin embargo, para Caín, Eva y para el público, ese significado no corresponde con la realidad. Caín no aparece inculcándole nada a Abel. Lo que sí tenemos es un cuestionamiento por parte del joven Caín de la proliferación de verdades absolutas y de la Palabra del Señor. El público mayoritariamente joven de esa puesta de 1965 en La Habana debió haber sabido apreciar el cuestionamiento de Caín de toda autoridad que se impone gratuitamente, como se comenta en la reseña de la obra y corroboran algunos de los espectadores de aquellas tres noches. La segunda palabra, «guataca», es el cubanismo que no aparece en el diccionario con el sentido que le da Eva de adulador. Sin embargo, a pesar de que la palabra no aparece en el diccionario, su equivalente en la realidad sí existe. Adán es un lisonjero, un «guataca» como Abel que conscientemente se aprovecha de la situación. No hay duda de que el público leyó esto como una crítica al oportunismo. Hasta el reportero del artículo del *New York Times* estaba consciente de los debates en La Habana del 1965: «aquellos que favorecen la libertad, los antisectarios se llaman a sí mismos, mientras que aquellos escriben piezas fáciles sobre Lenin o pintan murales de trabajadores con miradas inflexibles les llaman oportunistas» (p. 17). Recordemos que Abel es el único personaje a quien no le interesa el diccionario para nada. La última palabra, la más problemática y la más terrible, es la última palabra de la obra: crimen.

CAÍN. Seré errante y extranjero en la tierra, no importa, pero voy a demostrar que soy capaz de hacer lo inesperado, lo que no me han dictado. (*A la serpiente.*) Devuélveme mis mangos, ya no necesito tus palabras. No me interesan las palabras.

Voy a hacer algo que no me enseñaron, no me importa qué nombre le pongan. Allá ellos con las palabras, ahí tienen el diccionario. (*Sale.*)

*Comienza a oírse el sonido de la quijada de burro con ritmo cada vez más rápido. Se oyen las voces de Adán y Eva, muy lejanas, que llaman a Abel. Un grito de Abel. Silencio. Ladridos de perros, relinchos de caballos, rugidos de leones. Adán atraviesa la escena y va hacia el diccionario; comienza a hojearlo cuando aparece Eva por el lado opuesto.*

EVA. ¿Qué?

ADÁN. Caín... (*Encuentra la palabra.*) ha cometido un crimen. (p. 116)

¿Son correctos el diccionario y Adán? Al igual que en las dos instancias anteriores, la respuesta es sí y no. Este final es uno de los momentos más terribles de *Los mangos...*, primero porque tenemos la reescenificación obscena del primer fratricidio de la humanidad, reconocido por el público habanero e internacional. Sin embargo, no es la única acción criminal de la obra. Es un crimen impulsado por otros actos igual de criminales, pero dentro de la autoridad imperante en la lógica interna de la obra esos actos no son considerados como criminales. Como bien aclara Reinaldo Montero, «lo que merece condena, según se respira en la obra, son las máscaras, las gruesas falsedades que exponencia, y eso explica la necesidad del vuelco moral, y además lo provoca» (Montero, p. 14). Para mí, la importancia y «la peligrosidad» de esta obra no residen en establecer el referente exacto del paraíso perdido ni del Señor.<sup>10</sup> Lo importante es que la obra demuestra la ambigüedad de las acciones y de sus palabras correspondientes, la ambigüedad de posiciones en procesos de cambio que conlleva a la imposibilidad de localizar el poder en una sola figura o función. Como dice Caín: «Yo estoy aquí porque he sentido sobre mí la injusticia y tengo que oponerme a la injusticia... y en este momento Abel es la injusticia» (p. 116).

Regresando a la trayectoria internacional de esta obra, siempre me había preguntado sobre la actuación y el éxito de *Los mangos...* en México y en Calcuta. ¿Cómo puede ser que una obra tan excesivamente cubana le hable a un público mexicano, hindú o neoyorquino? Claramente, como ha sugerido Montes-Huidobro, «estos mangos no son filipinos», pero tampoco son una simple alegoría política. Mientras recreo esta historia de la recepción de esta obra, hay que recordar que México y Calcuta son dos megalópolis donde se vivían procesos político-culturales muy similares. México estaba bajo la presidencia de Díaz Ordaz, y vivía un supuesto éxito sin precedentes. La inflación estaba bajísima, el producto nacional bruto promediaba el seis por ciento, y el porcentaje del presupuesto que se gastaba en la educación era uno de los más altos del mundo. Los proyectos de renovación urbanística empezaban a transformar algunas ciudades del norte en centros turísticos. A nivel intercontinental, hay que recordar que el 26 de julio de 1964 la OEA adopta sanciones contra Cuba pidiéndoles a todos sus miembros que rompan relaciones diplomáticas y

comerciales. México es el único país en ese momento que se niega a acatar las sanciones. Sin embargo, en medio de aquel supuesto boom económico, había un creciente descontento sobre todo entre los jóvenes universitarios que veían negativamente las transformaciones de su país a través del capital extranjero. Estos jóvenes, al igual que otros sectores de la población, vivían desde lejos la euforia utópica del proyecto revolucionario cubano e impulsados por ese proyecto develaban y luchaban en contra de los «excesos de poder» del presidente Díaz Ordaz y otros oportunistas. «Excesos» que desembocaron en la masacre de Tlatelolco en octubre de 1968 con el asesinato de miles de estudiantes por el ejército mexicano. En medio de aquella situación y del fuerte antiamericanismo que imperaba en ciertas esferas culturales en México, el festival de otoño presenta *Los mangos de Caín* de Cuba junto con *El cuento del zoológico* de Edward Albee de los Estados Unidos. Ambas producciones comparten el mismo programa con una cubierta que tiene la bandera cubana encima y la norteamericana debajo, quizás una reflexión del deseado orden de cosas. El conocimiento del contexto sociohistórico y de la estética de la cultura visual de México informa esta lectura de los códigos estéticos e ideológicos que funcionaban con el público mexicano. En otras palabras, el público, principalmente católico y joven, no tuvo problemas en reconocer el mito bíblico. De hecho, el programa incluía la cita del Génesis que aparece en el texto escrito. Ellos también estaban conscientes, al menos parcialmente conscientes, de lo que sucedía en Cuba mediante los mecanismos de condicionamiento ideológicos tales como periódicos y los medios de comunicación, al igual que revistas como *Casa de las Américas*. El programa ofrecía información bibliográfica, sobre todo de Estorino, y situaba al público dentro del ámbito del teatro vanguardista, experimental y no realista. La estructura interna de la obra sitúa al público como habitantes de ese paraíso perdido. Sin embargo, como Caín y Eva, el público tiene las herramientas críticas de la razón y el cuestionamiento y el humor necesarios para recobrarlo. La sutil historización de la obra permite que el público mexicano vea las similitudes y las diferencias entre su situación y la que viven los personajes en la obra. Utilizo aquí el concepto brechtiano de historizar, es decir, de demostrar un personaje o una acción dentro de un ámbito social e histórico que sea relativo y cambiante de manera que los espectadores puedan, a la vez, asumir su realidad como histórica, criticable y cambiante. Sabiendo que la obra viene de la Cuba revolucionaria pero desconociendo los avatares de su producción, estas dos historizaciones, la de la obra y la del espectador, deben haber contribuido al éxito de esta obra en el México de los años sesenta. Los espectadores mexicanos de *Los mangos*... podían leer y apreciar tanto la trama como el planteamiento estético-formal de *Los mangos*... También ellos venían cansados del realismo imperante en el teatro mexicano y empezaban a coquetear con una estética neobarroca del exceso donde se privilegiaba el sujeto, el deseo y la sexualidad sin fines utilitarios por encima de un realismo ascético que valoraba

el sacrificio personal en función del bien de la colectividad. También ellos estaban viviendo un proceso donde había muchos oportunistas interesados en su ganancia personal pero que hipócritamente le llamaban otra cosa. Estos mangos no son filipinos pero el público de México los leyó como si fueran mexicanos.

En 1965, J. M. Cohen visita Cuba como jurado para el premio de poesía de Casa de las Américas. Posteriormente, editó *Writers in the New Cuba*, publicado en carátula dura y por Penguin en 1967, donde se incluía *Cain's Mangoes*, la traducción al inglés de *Los mangos de Caín*. En su introducción escrita en 1966, Cohen nota el cambio dentro de la situación político-cultural en Cuba desde el momento de su visita y de su primera introducción al momento en marzo de 1967 cuando revisa las galeras. Según él, «varios eventos han ocurrido... desde que escribí la introducción... Observo que, en general, en una situación afectada grandemente por el bloqueo, el grupo cultural liberal encuentra cada vez más difícil el defenderse de los hombres rígidos del partido cuyos prejuicios en contra de la escritura no-comprometida, el esteticismo, la homosexualidad, etc. han dificultado la vida de los escritores más jóvenes». Recordemos que «el problema» que lleva a la expulsión de Magaly Alabau de la universidad es su lesbianismo y que la mayoría del equipo artístico de la producción original era homosexual.

Es gracias a la relación neocolonial entre Inglaterra y la India que la traducción de *Los mangos de Caín* llega a Calcuta. En la India, la obra se puso gracias a unos profesores del departamento de inglés de la Universidad de Calcuta, un departamento que ha pasado a la historia por ser «The Domain of the Dreamers» (el imperio de los soñadores). A finales de los sesenta, la India vivía un momento muy parecido al de México con un movimiento estudiantil muy fuerte, serios problemas de desempleo, rivalidad entre partidos y diferentes facciones políticas, todo esto conducía a una fuga de cerebros que causaba un problema muy serio de emigración. Oficialmente, sin embargo, la India se suponía que tuviera una de las economías más fuertes en Asia debido al nivel de industrialización y la supuesta ventaja de haber heredado las estructuras legales, administrativas y políticas del gobierno colonial británico. India también era uno de los líderes del movimiento de países no alineados y Cuba participó en la mayoría de esas cumbres. Además de todos estos cambios que se daban desde dentro del estado, las tendencias de izquierda de los estudiantes y del profesorado más joven tocarían a ese departamento el cual se transformaría totalmente hacia finales de los sesenta y principio de los setenta. Una de las facetas más importantes de esos cambios fue la fuerte programación cultural alternativa y contestataria. Uno de esos eventos fue la puesta en escena de *Cain's Mangoes*. Según la información recibida mediante correspondencia electrónica, a ellos les interesó la estética expresionista del texto, al igual que el uso del mito bíblico —una relativa novedad dentro del ámbito cultural de la Calcuta de los años setenta. Por último, les pareció novedoso e

importante el cuestionamiento al poder absoluto y la crítica que se hace a los conformistas y oportunistas. En este sentido, es importante apuntar que el director del departamento era el actor que hacía el papel de Abel. Tanto en México como en Calcuta, la obra se produjo y se leyó como ejemplar de la nueva escritura revolucionaria cubana, una escritura en la cual la heterodoxia, las sutilezas del lenguaje y la sensualidad de la propuesta estética imposibilitan que se haga una lectura univocal y reduccionista como la hecha por las juventudes comunistas en 1965 y por los críticos.

Es precisamente la propuesta estética de la obra lo que hace que Magaly Alabau se aventure a volver a montarla sólo cinco años más tarde, esta vez en New York. Magaly Alabau, exiliada desde 1968, se había reunido con Manuel Martín Jr., ambos disgustados con la dirección teatral que habían recibido en New York. De ahí deciden fundar Teatro Duo Theater, una de las primeras compañías, junto con ADAL, dedicadas al teatro hispano pero con producciones en inglés. La segunda obra de esta joven compañía resultó ser *Cain's Mangoes* que se produjo en julio de 1970 junto con *Impossible Loves* de Fernando Arrabal. Siguiendo los propósitos de la compañía, Alabau escoge dirigir a dos latinos, Manuel Martín Jr. en el papel de Adam y a Virginia Arrea en el de Eve, y a dos norteamericanos en esta puesta. La producción costó alrededor de \$250.00, una barbaridad para aquel entonces, convirtiéndose en la primera obra de un artista cubano residente en la Isla que se pone en el exilio.<sup>11</sup> Cuando Martín Jr. se reúne con Alabau, él llevaba años en New York participando del movimiento teatral de off-off Broadway de los años sesenta, posiblemente el movimiento teatral más importante del teatro norteamericano del siglo xx. Es necesario apuntar que hasta el momento hay muy poco reconocimiento de la

participación de los artistas latinos, especialmente cubanos, en este movimiento, salvo lo que se ha escrito sobre María Irene Fornés.<sup>12</sup> Los primeros dramaturgos que este movimiento trae a Nueva York –casi todos serán estrenos en los Estados Unidos– ya los ha visto Alabau en La Habana: Beckett, Genet, Ionesco, Pirandello, Brecht. El Caffè Cino, La Mama ETC que albergó a Duo por un tiempo, Judson Poets' Theatre donde se presentaron las primeras obras de María Irene Fornés en colaboración con Al Carmines, son los lugares de creación y experimentación teatral de los dramaturgos «experimentales» durante los sesenta.<sup>13</sup> Sin embargo, hacia el final de la década, los directores teatrales van a usurpar el papel creador que tuvieron los dramaturgos hasta ese momento; poco a poco, los espacios y el movimiento mismo de off-off Broadway en inglés comienzan a desaparecer. Es en este momento que *Cain's Mangoes* tiene su estreno en los Estados Unidos. Si bien Estorino era prácticamente desconocido en los Estados Unidos, la otra obra que se presenta es de Arrabal, indicando desde el principio, al igual que en México, que estamos en el ámbito de la experimentación y de lo alternativo. Es justo después de la presentación de *Cain's Mangoes* que La Mama ETC, el único espacio que queda a principios de los setenta del off-off Broadway alternativo, invita al Teatro Duo Theater a ser una de sus compañías residentes.

También por esa época estaba tratando de abrirse camino en New York Dumé, el director que montara exitosamente varias obras de Estorino a principios de los sesenta en La Habana con su grupo Guernica y recién exiliado en New York a finales de los sesenta. En enero de 1973, el grupo Dumé Spanish Theatre estrenó su nuevo espacio, un pequeño sótano de 10 pies x 40 pies, con *La casa vieja*. El



La casa vieja en New York

enfoque de la puesta neoyorquina estaba en el pseudo-machismo de Diego, en el ambiente asfixiante de represión de estas mujeres, y en la homosexualidad de Esteban. Las críticas subrayaron la actuación de José Corrales en el papel de Esteban y la excelente actuación de Eloísa Castellanos como su hermana. Apuntaban, además, de qué manera Estorino se había adelantado «a las actuales líderes del Movimiento de Liberación de la Mujer» al analizar en esta obra la situación social de la mujer cubana (García Oliva). Es decir, la obra le hablaba a los intereses sociales de ese público neoyorquino –hispano y anglo– que va saliendo de la revolución sexual de los sesenta de manera que el trasfondo político quedaba relegado a un segundo plano. La crítica consideró que *La casa vieja* había sido el mejor estreno en esos dos primeros meses de 1973 y la obra más seria presentada por Dumé hasta ese momento, concluyendo así: «Hagan tiempo para ver esta obra ya que les devolverá la confianza en la magia del teatro» (Agüero).

El público en estas cinco ciudades vivió las transformaciones críticas que ahora vemos como características de la época de los sesenta, un período que para Latinoamérica significó más de una década y que terminó, sin duda alguna, el 11 de septiembre del 1973, con el ataque a La Moneda y el golpe militar impulsado y aupado por los Estados Unidos que derrocó al gobierno electo de Salvador Allende. Estas dos obras estorineanas, al igual que el *Edipo* de Sófocles, abren en una ciudad y viajan por cinco ciudades en crisis. Pero esa crisis sólo puede ser resuelta mediante un proceso de exploración del impacto del pasado en el presente. El pasado es reconstruido con toda su fuerza emocional, libidinal y simbólica. Sin embargo, la situación dramática que tenemos en el escenario es el del presente vivido como crisis. Los espectadores en Santiago de Chile, México, Calcuta y NY, al igual que los de La Habana, se sintieron atraídos a ese preciso momento en el cual el presente ya no puede contenerse a sí mismo ni al pasado, a ese preciso momento en el cual, mediante procesos de historicización, los personajes ofrecen la clave dramática del devenir de su propia situación, la de los espectadores. De ahí la importancia de regresar en 2005 a estas obras de los sesenta.

Actualmente en Cuba hay más de cuatro puestas diferentes de *Los mangos de Caín*, una de ellas una versión de títeres, y varias puestas de *La casa vieja*. Sin embargo, hasta el momento, las reseñas consultadas no se han acercado a la recepción de las puestas de los años sesenta. En esta lectura de las dos obras y sus producciones internacionales, arguyo que ambos textos afirman la necesidad de un cuestionamiento crítico mientras que niegan la validez de los mecanismos de un poder absoluto, pero lo hacen sin necesariamente deslegitimar el proceso revolucionario. Montes-Huidobro, el primer crítico que escribiera extensamente sobre *Los mangos...* en 1973, y ahora otra vez en 2005, sitúa ambas obras dentro de una larga tradición de lo que él llama «el cainismo histórico» (Montes-Huidobro 2005, p. 7). Como escritor exiliado, sin embargo, cree que es imposible afirmar y negar a la misma vez ya que para él, la única manera de

negar es mediante la opción de Caín, la de «ser errante y extranjero en la tierra.» Él toma esta frase de una manera literal, es decir, sólo queda validada la opción de los que se marchan al exilio. Para él, «ser errante y extranjero es un privilegio (sic) del destierro: no es posible estar en dos lugares al mismo tiempo». Es así que ahora, en 2005, nos ofrece la conclusión de que Estorino, el autor real, siguió la opción de Abel, la del oportunismo cínico, ya que es en Abel donde reside la voz autoral de *Los mangos de Caín*. De nuevo, creo que la obra nos imposibilita determinar precisamente dónde reside la voz autoral ya que es una obra que cuestiona, precisamente, la centralidad y localización del poder. Además, ya la falacia intencional nos enseñó hace años que es imposible determinar lo que el autor real, de carne y hueso, quiso decir en una obra, y muchos menos tratar de determinar qué consejos de un personaje ficticio siguió un autor real. Ahora bien, la importancia y la riqueza de «esta pequeña joya del teatro cubano», como he apuntado anteriormente, reside precisamente en la dificultad de identificar esa voz autoral, que para mí está compartida entre Caín y Eva. En esta lectura del texto dramático y espectacular dentro de sus diferentes contextos, es imposible que esa voz resida en Abel ya que el texto constantemente lo presenta como un oportunista, aprovechado, hipócrita, injusto y el verdadero fratricida. Es casi el hazmerreír de la obra al presentar de una manera tan desfachatada las posturas ya analizadas por Montes-Huidobro. De residir la voz autoral en Abel, difícilmente Magaly Alabau la hubiese escogido para inaugurar el Teatro Duo.

Al tildar a «un hermano» de buen dramaturgo pero de cínico, oportunista, y de «complicidad pragmática con el crimen... ya que por libre lección prefirió asumir el papel de Abel», Montes-Huidobro se inserta dentro de y continúa la misma tradición cainista que está analizando. Si bien reconoce que su posición crítica responde a una obsesión generacional justificada, según él, por «la experiencia histórica que nos tocó vivir», hay que recordar que Estorino pertenece a esa misma generación y que su producción artística, como la posición crítica de Montes-Huidobro, también tiene sus obsesiones consistentes y consecuentes con los diferentes momentos históricos que le tocó vivir y con la opción escogida por Estorino, la de quedarse en Cuba y continuar siendo honesto a sus principios éticos y estéticos. De ahí que la crítica repita que *Los mangos de Caín* pueda ser leída como Moralidad o Eiticidad en estado puro (Montero, p. 14). Estorino es un errante y extranjero en la tierra; no sólo lo fue durante el decenio gris sino que como todo gran artista desde los comienzos de la tragedia, vive y sufre las tensiones entre el artista y el poder, encontrando su lugar en el reino de las palabras y en la magia del escenario.

Mi propia posición crítica también responde a las obsesiones de algunos miembros de mi generación, dentro y fuera de Cuba, de buscar posibles salidas a ese cainismo histórico. En este caso, mi trabajo crítico y el activismo cultural se han enfocado en una relectura del pasado para tratar de entender el presente siempre creyendo que la reconciliación es posible y necesaria. Si algo hemos aprendido de los sesenta y de este largo período de cainismo histórico, es que nada es

blanco y negro, que las políticas de confrontación directa y de acusación no funcionan, y que todos los extremos son, no sólo peligrosos, sino imágenes especulares de sí mismos.<sup>14</sup> Jean Franco nos recuerda lo difícil que es mantenerse fuera de los extremos con relación a la Revolución Cubana: «O estabas con la Revolución o en contra, cuando era imposible estar en contra de una Revolución que significaba no sólo el socialismo para Latinoamérica sino, por primera vez en la historia del Caribe (y después de Granada todavía la única vez), la autodeterminación. Pero de igual manera, era imposible estar a favor de ciertos aspectos de la Revolución, en particular el machismo, la persecución de los homosexuales, el sistema de autoridad personal, la política cultural rígida» (p. 325). El análisis de la trayectoria internacional en los años sesenta de estas obras de Estorino, y el regresar a estas puestas desde la perspectiva del presente no sólo propician diálogos críticos «que permitan el contrapunto, que es la razón primordial de todo diálogo» sino que nos permiten entender la relación entre los diferentes lugares de producción, recepción, transmisión y resistencia del teatro como producto cultural. Finalmente, corroboran que, efectivamente, para salir de este largo período de cainismo histórico, debemos creer y continuar luchando por «lo que está vivo y cambia».

#### NOTAS

- 1 Para el uso del término usanocubano véase Manzor 1991, y Manzor 2005a.
- 2 En pleno período especial, sin correo electrónico ni comunicación telefónica directa, varios de nosotros desde distintas partes del continente (Pedro Monge Rafuls desde New York, Alberto Sarraín desde Venezuela, Rine Leal, Osvaldo Dragún e Ileana Diéguez desde La Habana, y yo desde California) nos entregamos a la quijotesca aventura de un posible encuentro entre teatristas de las dos orillas que desgraciadamente nunca se dio como tal. Y digo desgraciadamente porque creo que ese primer reencuentro debió de haberse efectuado dentro de este espacio cuasi sagrado que es el teatro. Pero no pudo ser; nuestro *encuentro* se colocaba delante de todos los diálogos y conferencias «oficiales» que ocurrirían poco después: la primera conferencia «La nación y la emigración» tendría lugar en abril de 1994 en La Habana; en junio del mismo año, la Fundación Palmer de Suecia patrocinaba el primer encuentro de escritores de Cuba y su diáspora. Para un análisis de este encuentro véase Manzor 2005c.
- 3 Para un estudio de esta coproducción desde la perspectiva de la migración y el reencuentro véase Manzor 2005c y el artículo de Maité Hernández en este número.
- 4 Aunque ambas obras han tenido otras puestas en escenarios internacionales —*La casa vieja* se puso en Miami en 1994, dirigida por Gerardo Barrios; Alberto Sarraín dirigió *Los mangos de Caín* en San Fernando de Apure, Venezuela en 1992— este ensayo se enfoca en las primeras puestas que participaron de alguna manera de la utópica solidaridad tercermundista de los años sesenta. Para más información

sobre todas estas puestas y documentación visual sobre ellas búscense en el Archivo Teatral Cubano.

- 5 s.a. «Con esta revista...», p. 7.
- 6 En otras palabras, a diferencia de lo que sugieren Montes-Huidobro y otros, el teatro en Cuba siempre ha sido atrevido en vez de discreto; de alguna manera, ha sabido negociar con los burócratas y ha participado activamente en las transformaciones de las políticas culturales a través de los años.
- 7 Véase Montes-Huidobro 1973 y 2005.
- 8 Podríamos decir que en este sentido *Los mangos...* se anticipa a los textos de Foucault sobre el poder.
- 9 Este párrafo y el trabajo en general demuestran algunas diferencias entre esta lectura de *Los mangos de Caín* y las de Matías Montes-Huidobro:
  - el cuadro de Lucas Cranach no es de «consistencia expresionista»
  - «la riqueza escénica de este 'escenario' de Estorino, que no volverá a repetirse por largo tiempo» es característica de toda la obra de Estorino.
  - «la 'ética' de Abel consiste en 'berrear' (decir que sí)»
  - Abel no demuestra ética ninguna en esta pieza; es el hazmerreír de la obra de manera que es difícil que el público pueda tomar sus palabras en serio, como alter ego de la voz autoral.
- 10 Montes-Huidobro deja descartado que El Señor pueda ser «una referencia a la injerencia norteamericana en Cuba, particularmente porque la obra se ubica indirectamente a principios del siglo XIX». Lo descarta con la siguiente aclaración: «Lo que pasa es que la presencia norteamericana nunca contó con una figura tan prepotente. No faltará quien piense que se trata del *Uncle Sam*, pero este 'señor' no se ajusta a las referencias más específicas del texto, y nunca repartió tierras ni se metió en cómo debíamos vestirnos y peinarnos.» Como he dicho anteriormente, no me parece ni interesante ni productivo establecer la identidad de «El Señor»; mi lectura de la obra, además, sugiere que el texto escrito y el visual imposibilitan el hacerlo. De todas maneras, necesito aclarar que la lectura histórica de Louis Pérez Jr. y la de algunos textos dramáticos de Eduardo Machado comprueban todo lo contrario; indirectamente, para principios y mediados del siglo XX, el comportamiento social de las élites habaneras «modernas» era una imitación de la moda norteamericana distribuida en Cuba mediante revistas y el cine, al principio, y más tarde mediante la televisión. Es decir, «el tío Sam» siempre ha dictado cómo debemos vestirnos y peinarnos.
- 11 Véase el número especial de *Ollantay Theater Magazine* dedicado a Manuel Martín Jr. y a José Corrales.
- 12 De los dos estudios más importantes de ese movimiento, el de Crespy y el de Bottoms, Crespy es el único que le dedica dos páginas a las voces latinas e ignora totalmente el trabajo de Martín Jr. y de Alabau.
- 13 Véase Manzor 2005b.
- 14 Pensemos en el segundo acto de *La casa vieja* en el momento en que el tío reaccionario y Diego que ha luchado por la revolución comparten y emiten el mismo juicio de valores sobre la beca y los «requisitos» morales necesarios para obtenerla. Recordemos que las juventudes comunistas en 1965 y Montes-Huidobro en 2005 comparten la misma lectura de *Los mangos de Caín* y emiten juicios similares sobre su autor.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agüero, Jack 1973. «Spanish Theatre». *The Village Voice*, 22 de febrero.
- Archivo Teatral Cubano. <http://scholar.library.miami.edu/archivo-teatral>.
- Bianchi, Soledad. 2001. «Errancias, atisbos, preguntas: cultura y memoria, postdictadura y modernidad en Chile». The University of Maryland Latin American Studies Center, Working Papers / Documentos de Trabajo n. 7.
- Blau, Herb. 1984. «From '(re)sublimating the 60s.» En Sayres, pp. 317-320.
- Bottoms, Stephen J. 2004. *Playing Underground: A Critical history of the 1960s off-Off Broadway Movement*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Casey, Calvert. 1964. «Diálogo con Estorino». *Bohemia* 56.44 (oct. 30), p. 23.
- . 1965. «Los mangos de Estorino». *Bohemia* 57.36 (sept. 3), p. 24.
- Córdova-Claure, Ted. 1974. *Los años 60: Cuba vs. USA*. Buenos Aires, Editorial Cuarto Mundo.
- Costamagna, Patricia. «Apuntes sobre el teatro chileno en la década del 60: testimonios de cuatro protagonistas». *Cyber Humanitatis* No. 5. <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/Cyber5/textos/acostamagna.html#1>. mayo 2005.
- Crespy, David. 2003. *Off-Off Broadway Explosion: How Provocative Playwrights of the 1960s Ignited a New American Theater*. New York, Back Stage Books.
- De Marinis, Marco. 1997. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatología*. Trad. Cecilia Prenz. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Estorino, Abelardo. *La casa vieja: pieza en tres actos*. 1964. Santiago: Universidad de Chile, Publicaciones del Instituto del Teatro, 1965.
- . *La casa vieja*, en Estorino 2003, pp. 33-93.
- . *Los mangos de Caín*. *Casa de las Américas* 4.27 (dic. 1964), pp. 47-64.
- . *Cain's Mangoes: A Play in One Act*. Trad. J. M. Cohen. En *Writers in the New Cuba*. Ed. J. M. Cohen. Baltimore, London, Penguin, 1967. pp. 115-135.
- . *Los mangos de Caín*. 1964. En Estorino 2003, pp. 95-116.
- . *Teatro escogido*. Ed. Omar Valiño. Prólogo Reinaldo Montero. La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 2003.
- Franco, Jean. 1984. «South of your border.» En Sayres, pp. 324-326.
- García Oliva, M. 1973. *La casa vieja*. *El Mundo Femenino*, 14 de marzo, s.p.
- Hurtado, María de la Luz . «Chile 1941-2002. Los Teatros Universitarios en Escena». Cd-rom.
- . 2005. *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual. Primera parte: constantes y variaciones entre 1960 y 1973*.
- Hurtado, María de la Luz y Willy Wemler. «Memorias en construcción. Escenarios transgresores». [http://www.dibam.cl/sitio\\_seminario/pdf/escenarios\\_publico.pdf](http://www.dibam.cl/sitio_seminario/pdf/escenarios_publico.pdf). Mayo 2005.
- Jameson, Fredric. 1988. *The Ideologies of Theory : Essays 1971-1986*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Leal, Rine. 1967. *En primera persona (1954-1966)*. La Habana, Instituto del Libro.
- López, Juan. 1985. «Conversando en París con Tensión Ferrada». *Revista Araucaria de Chile* 30, Segundo semestre.
- Machado, Eduardo. 1991. *The Floating Island Plays*. New York, Theatre Communications Group.
- Manzor, Lillian. 1991. «'Who are you any way?': Gender, Racial and Linguistic Politics in U.S.-Cuban Theater» *Gestos*, 6.11, pp. 163-174.
- . 2005a. «Introducción» *Teatro cubano actual: dramaturgia escrita en Estados Unidos*. Eds. Lillian Manzor y Alberto Sarraín. La Habana, Ediciones Alarcos.
- . 2005b. «María Irene Fornés, Legacy to Latin@ Theater.» *Teatroenmiami.com*.
- . 2005c. *Marginality Beyond Return: U.S. Cuban Political Performances*. Manuscrito inédito.
- Montero, Reinaldo. «Manera de ser Sófocles», en Estorino 2003, pp. 11-31.
- Montes-Huidobro, Matías. 1973. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami, Ediciones Universal.
- . 2005. «Una oveja negra: Los mangos de Caín» *Teatroenmiami.com*, 4/20/2005.
- Oliva, Alberto R. 1973. «La casa vieja de Abelardo Estorino». *ABC de las Américas*, Sección Espectáculos.
- Pérez, Louis A. 1999. *On Becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Quintero-Herencia, Juan Carlos. 2002. *Fulguración del espacio: letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana, 1960-1971*. Rosario, Argentina: B. Viterbo.
- Sayres, Sohnya, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, Fredric Jameson. 1984. *The 60s Without Apology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- s.a. 1965 «Artistic Freedom Emerging in Cuba». *New York Times*
- s.a. 1968-69. «Con esta revista...» Declaración de la Casa de las Américas (sobre el décimo aniversario de la Revolución Cubana), *Casa de las Américas* 9.51-52, pp. 7-10.
- s.a. 1973. «Old House is Tense». *Daily News*, enero 23, s.p.
- Sepúlveda, Gabriel. 2001. *Victor Jara, hombre de teatro*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Vicuña Mackenna, Benjamín. 1987. *El primer y el último crimen de la Quintrala*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Las dos fotos aquí publicadas pertenecientes al montaje de *La casa vieja* en Chile, con dirección de Víctor Jara, fueron amablemente cedidas por el Programa de Investigación y Archivo de la Escena Teatral, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

# Na(o)ciones en *Parece blanca*, de Sarraín-Estorino

**Maité Hernández-Lorenzo**

### EL PRIMER PARLAMENTO EN PARECE BLANCA

lo pronuncia Rosa y dice: «Ya no lo veremos más. No lo tendré en mis brazos ni volveré a peinarlo. El sólo quería un reloj suizo. Nada más.»

Dicho así, podría tratarse también de las mismas palabras que mencionara una madre cubana ante la partida de su hijo de la Isla. Podría parecer forzado para lo que sigue, pero es curioso que al releer *Parece blanca*, el lamento de Rosa se abrió para mí con sinonimias sociales muy cercanas al contexto insular de hoy.

Hace tres años Alberto Sarraín, director cubano radicado desde hace más de veinte años fuera de Cuba –Venezuela, España, Estados Unidos– montaba en la sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba su versión de la obra de Estorino con actores cubanos de «aquí» y de «allá», junto a emigrantes de otros países latinoamericanos.

En aquel momento podía advertir la resonancia simbólica de aquella experiencia diez años después de que *La Gaceta de Cuba* publicara el antológico texto de Rine Leal, y de que Carlos Espinosa junto al primero prologara un teatro cubano que se nombraba en buena lid completo, dada la inclusión entonces de los autores representativos de las dos orillas. Orillas que, por cierto, cambian su silueta, se anchan y penetran en tierra firme.

Desde esa misma perspectiva advertimos que el sentido de la nación cada vez fluye más, se dinamita, se evapora, y posee otros cuerpos, se consolida en su propio movimiento y desplazamiento. Es en ese ir y venir, en ese cauce, irónico y subvertido, donde podemos encontrar también al sujeto cubano de Estorino.

Aquí nuestra amantísima –la novela– *Cecilia Valdés* no es un pretexto, ni punto de partida, ni trampolín para la indagación. La novela decimonónica como espacio de enunciación posibilita el tránsito, la cosificación y la deconstrucción de los cubanos de Estorino.

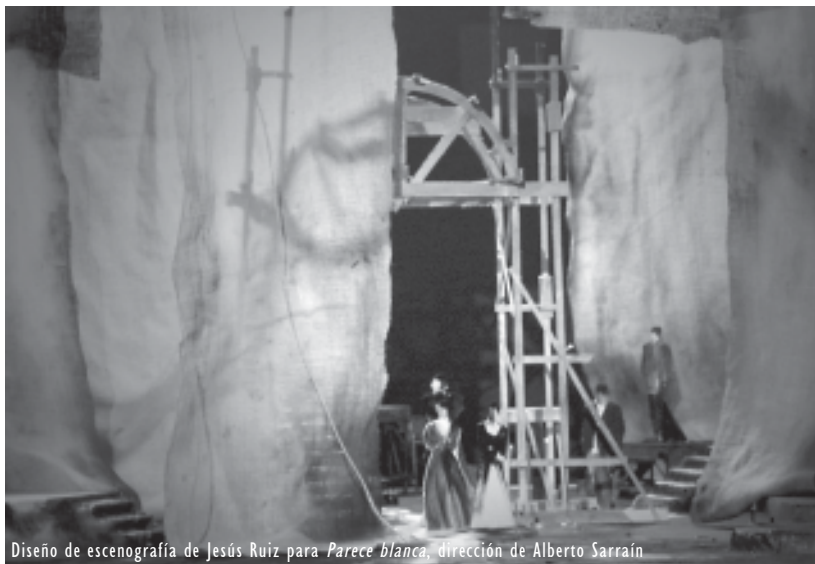
Asistí por primera vez a *Parece blanca* en 1994, en la sala Hubert de Blanck. Entonces un amigo me decía: Pero para ver esto mejor me leo la novela. Tiempo después, revisitando *Parece blanca*, el comentario de mi amigo encontraba una respuesta. Las fronteras entre ambos discursos eran apenas perceptibles. Esa sutileza, ese ser y no ser, ese parece Cecilia pero no lo es, fue lo que más me interesó desde entonces.

Es ahí donde observo, advierto, la clave. No estamos jugando al teatro para buscar la verdad, para reconocer el pasado y poder finalmente construir un presente, como en *Morir del cuento*. Estamos ante el pasado que nos ha hecho la visita en un viaje a la inversa. Un pasado que se cuestiona en el presente, haciéndonos una mueca.

Ese espacio de enunciación es el que visita Alberto Sarraín en su montaje de 2002. El arco se tensa cuando finalmente el proyecto se completa con actores de aquí y de allá, y esta concepción es la que pondrá el azar sobre sospecha.

De ese montaje recuerdo vívidos momentos. Uno de ellos es cuando Leonardo, interpretado por Pablo Durán –actor cubano residente en Miami–, dice a voz en cuello: «Yo soy cubano». Mientras que en *Parece blanca* la tensión de Leonardo apunta hacia el posicionamiento y el nacimiento de lo criollo, de un nuevo sujeto nacional,





FOTOS: JESÚS RUIZ

Diseño de escenografía de Jesús Ruiz para *Parece blanca*, dirección de Alberto Sarrain

también aquí este Leonardo, transido por las experiencias de este actor, nos está informando sobre la aceptación social y política de este «nuevo sujeto» cubano.

Su reafirmación no sólo acusa una pertenencia natural, geográfica. Para todos ha quedado claro que es un llamado de atención.

Con *Parece blanca* acudimos a la razón de entender una nueva nación, de reconocer las móviles fronteras de nuestra insularidad. Después de la primera función me entrevisté con algunos actores procedentes de Miami. Era común descubrir en ellos historias de vida que encontraban en el teatro y en especial en este montaje un sentido reivindicatorio. Sus testimonios iluminaron, entonces, el dorso de lo que estábamos viendo. La fusión de las dos naciones representadas por actores de aquí y de allá, el conflicto incestuoso mirado bajo la lupa de la moral y de la política.

Sin embargo esto que es contenido en el discurso textual de Estorino como un ritual trágico, en Sarrain se construye sobre su propia ruptura, su relativización. La *Parece blanca* de Sarrain-Estorino complementa discursos de reconciliación de las naciones cubanas, de las nuevas maneras de trazar la geografía profunda de la Isla a través de la cultura y el imaginario simbólico, que es *Cecilia Valdés*.

El complejo andamiaje en el centro de la escena en la puesta de Sarrain evoca la Habana Vieja de hoy, sostenida por los endeble pilares de madera, o la fragilidad del tiempo, la transición de un tiempo a otro, el transcurrir entre pasado y presente. O también espacios vulnerables a un paso del derrumbe.

Para Estorino la nación se reconstruye, se desdibuja y se vuelve a armar a través de su dramaturgia. Esteban, Milanés y ahora los personajes de una novela son los que entran en oposición. Es en la patria de la creación donde el intelectual comprueba sus operaciones identitarias, donde edifica el imaginario común.

Cuando Rosa y Cándido se enfrentaban al libro apenas en la primera escena de la pieza, Rosa busca respuestas y Cándido, con un sentido pragmático, le advierte. Este primer parlamento es clave. Ellos, en ese diálogo tirante, están reinventando sus historias personales y las colectivas en una tensión siempre recurrente:

ROSA. Quiero saber lo que hay en el fondo de esta tragedia

CÁNDIDO. ¡La maldad de los dioses! O sea, nada.

ROSA. Yo tengo esperanzas. Ábrelo y lee.

Cándido abre el libro que está sobre el facistol.

ROSA. No me resigno a perder a mi hijo.

Estorino reconforma las estructuras internas de la novela, las relativiza, las distancia, las coloca en oposición, pero desde un discurso que no se aleja de la narratividad, del discurso literario; de ahí de que parezca novela, pero no lo sea.

El amor incestuoso de Cecilia y Leonardo, quienes a pesar de «saber, conocer» su oculta historia, igualmente repiten el ritual, puede trasladarse, en la más libre interpretación, a la imposibilidad de un diálogo real entre las dos familias separadas por la moral y la política, un discurso que, creo, ha sido superado también desde ambas perspectivas.

La repetición de ese encuentro pecaminoso nos denuncia la necesidad de volver a él. Se regresa con la esperanza de develar otra historia, una historia presente que se ha ido construyendo desde el pasado. Pero se trata de la repetición de la tragedia, como si estuviéramos condenados a vivirla una y otra vez.

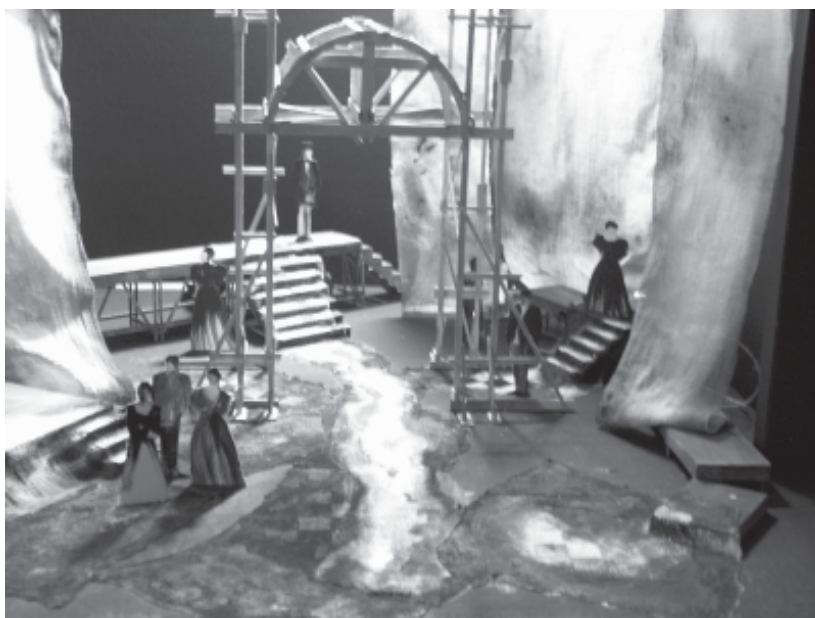
De este modo se va articulando un discurso político, crítico, que la puesta de Sarrain en su sentido más completo apoya. La Cecilia de Sarrain es rubia de ojos verdes (interpretada por Amarilys Nuñez), no parece



blanca, es blanquísima. Leonardo, en efecto, es un tipo que ya no está entre nosotros, lo mató nuestra propia historia, ha sido víctima de un equívoco que debemos aclarar. Es de ese error trágico del cual partimos.

Las dos perspectivas de la nación desde Estorino y Sarrain se complementan en un mismo discurso. Es una Isla atravesada por puentes imaginarios, invisibles, que a la vez nos tejen y también nos atan.

Quizás aquí el recurso del teatro en el teatro es en primera instancia el mecanismo a través del cual los personajes fantasmagóricos de *Parece blanca*, que Sarrain recubre con la pátina del tiempo, pueden buscar su verdad y volver a montarse en un sentido contemporáneo. Las oscilaciones entre rostro y máscara, entre juego y verdad, van construyendo nuevas naciones, imaginarias y reales, pequeños fragmentos de isla que llevamos en peso.



# Palabras por los Ochenta Estorinos

Pedro Vera

**CON SUMO PLACER INICIAMOS ESTA** festividad preparada por un numeroso grupo de amigos e instituciones unidos por la vida y obra de Abelardo Estorino.

Recuerdo cuando apenas contaba cinco o seis años mi madre hablaba del primo Pepe, escritor que vivía en La Habana y venía puntualmente a Unión de Reyes, a su casa, a su familia. Después conocí sus éxitos con *El robo del cochino* y *La casa vieja* en el Premio Casa de las Américas, así como que trabajaba con Raquel Revuelta en Teatro Estudio.

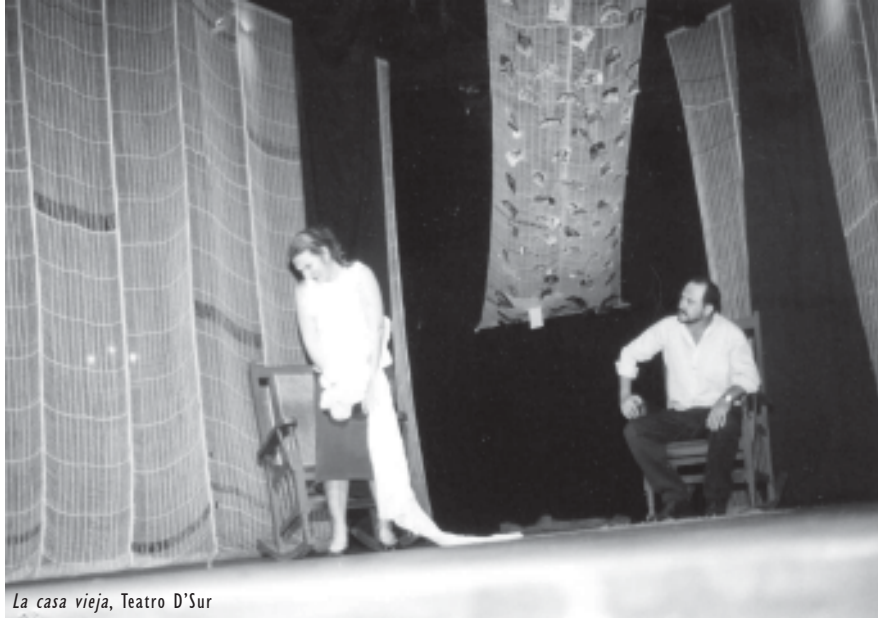
Cuando descubrí *La casa vieja* ya había leído a Sartre y disfrutaba de *Memorias...* de Desnoes-Gutiérrez Alea. Todo se me fundía: el intelectual, lo individual, la equidad, lo social, el compromiso. Sería filósofo o teatrista. Yo tenía otras influencias. Por aquellos años estaba en La Habana y Estorino me invitó a un ensayo, con público selecto, en el patio de La Casona de Línea, de *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, aquella obra producto de muchos años de investigación en Matanzas en el Archivo Histórico, casa misma del poeta y en la Biblioteca con *La Aurora*. Viajes frecuentes, pasos por Unión, preguntas, descubrimientos, comentarios, trabajo duro. Allí estaban Vicente, Isabel, Vergara y otros. Quedé atónito, recuerdo palabras de artistas e intelectuales porque se opinaba al final. Sentado en una tarima pensando en mi vida, en la de Milanés, en la de Estorino, pensando en el hombre y su destino. Él me preguntó: le dije que era increíble, estaba sin palabras. Hacía un instante había decidido ser teatrista. Fue algo

unificador de ideas, sentimientos, patria, humanidad. Eso ocurrió en los largos setenta. Hoy cohabitan en la memoria las imágenes rituales de *El príncipe Constante*, de Calderón-Grotowsky, el mítico *Bolívar* de Rajatabla y ese Milanés solo, vagando en los pasillos de la demencia. Con *Morir del cuento*, Estorino, dramaturgo y director, proponía un cambio radical, dinamitaba la estructura. En 1992 estrenaba *Vagos rumores*, ese drama perpetuo. Creación conjunta, entrega y aportes de Adria y de otros actores.

En su pueblo estrenamos *La casa...*, *El robo...*, *El peine...* *Ni un sí ni un no* en Matanzas con El Mirón Cubano y el maestro estuvo presente siempre, enriqueciéndonos a todos.

Víctor Jara hizo *La casa vieja* en Chile, en Sitges era premiado *Morir del cuento*, Sarraín estrenaba sus obras en Miami y *Las penas...* y *Vagos...* debutaban en Repertorio Español de New York. Giras, festivales, traducciones, estudio y análisis de la doctora Pogolotti, Rine, Raquel, Rosa Ileana, Vivian, Reinaldo, Amado, Omar, Melo y otros.

Se hacía justicia al dramaturgo y al teatrista y al teatro en 1992: Abelardo Estorino, Premio Nacional de Literatura. En Unión de Reyes lo celebramos con el estreno de *Palabras mayores*, unipersonal con sus obras, interpretado por Wilfredo Mesa, actor formado en ellas. En 2002 recibe el Premio Nacional de Teatro. Todos celebramos unidos como hoy, y aunque no le gustan las estatuas y cree en lo que está vivo y cambia, nos va a permitir, maestro,



FOTOS: PEDRO LUIS DIAZ DAVILA

*La casa vieja, Teatro D'Sur*

encender esta velita de cumpleaños por su eterna juventud al inaugurar esta exposición; porque oigo una voz que me dice: «malanga baila una rumba cubana en su honor en algún lugar de Unión de Reyes», Regino Pedroso lo saluda fraterno desde el taller mecánico, Milanés escribe unos versos para usted, que por supuesto leerá Carlota desde su casa matancera, Fernando García improvisa de nuevo, mientras Raúl Martínez toma una foto que convertirá en

una obra memorable, y Virgilio comparte con usted el peso de la Isla.

Dios, el Creador, dramaturgo por excelencia, entrega a su hijo-personaje a la tierra-sociedad-escena, como usted nos ha dado a Juanelo, Laura, Esteban, Flora, Milanés, Mendigo, Tavito y Nina para que hagan este baile, en la tensión-huella, plenitud existencial de la cultura que siempre nos salva.



# Estorino y Teatro D' Sur

Ulises Rodríguez Febles

### QUIEN REPASA LA TRAYECTORIA DE TEATRO

D'Sur, sus veinticinco años de vida creativa celebrados precisamente este año, va a encontrar que en su repertorio histórico el autor más estrenado es su coterráneo, nuestro más importante dramaturgo vivo: Abelardo Estorino. Va a encontrar que la vida como director de Pedro Vera está vinculada, aun en los dos años en que dirigió El Mirón Cubano, al unionense que un día partió de su tierra natal, pero siempre regresa y se le espera y está presente con su obra y su figura, unido en la eternidad al poeta Regino Pedroso, el rumbero Malanga y a la imagen inmensa (literal y metafórica) del mismo Vera, luchando pertinazmente por mantener una tradición teatral que se remonta en Unión de Reyes a la segunda mitad del siglo XIX. También quien repasa los montajes de la obra estorineana va a encontrarse que después del propio autor, Vera es el director que más la ha representado.

Según se aprecia en la cronología del libro *Cada vez que te digo lo que siento. Cercanías con Abelardo Estorino*, de Abel González Melo, un año después de que en 1980 Vera funda Teatro D –uno de los más importantes colectivos aficionados de Cuba en la década–, la primera obra que estrena es precisamente *La casa vieja*, y dos años más tarde *El peine y el espejo* y *El robo del cochino*. Este es el primer acercamiento. Si se conversa con Pedro Vera sobre el tema, él habla de esta primera puesta con pasión:

La recuerdo mucho, con nostalgia por el atractivo de ser la primera vez que montaba una obra de Estorino y lo hacía en su pueblo natal, en un momento

en que se estrenaban poco sus textos. Recuerdo también que este montaje lo realicé a partir de un texto publicado por Casa de las Américas que me regaló su madre Tula. Ese hecho es también para mí entrañable como lo fue que constituyera el primer estreno que consolidó a Teatro D, en la búsqueda de un lenguaje propio a partir de una pieza cubana, lo que fue una verdadera escuela, porque desde el inicio se contó con la asesoría de Estorino, quien participó en algunos ensayos antes del estreno y ejerció con sus criterios su magisterio. Aún recuerdo que al estreno asistió conmovido y asombrado por lo que habíamos logrado, estreno al que también acudieron importantes figuras de la cultura cubana como Raúl Martínez, Olga Andreu y Carlos Espinosa.

Sobre *El robo del cochino*, Vera refirió cómo

nos permitió en ese momento usar un lenguaje más abierto en la construcción escénica, alejándonos de un diseño espacial convencional, explorando. Con esta obra alcanzamos premios de diseño, actuación y puesta en escena en festivales nacionales. Con *El peine y el espejo* continuamos esa exploración en el espacio escénico para exponer estas piezas realistas con una forma más atrevida en la escritura escénica.

En 1984-1985, durante el período que Vera dirige El Mirón Cubano a solicitud de la Dirección Provincial de



Cultura, de los tres espectáculos que estrena uno de ellos es *Ni un sí ni un no*, esa deliciosa comedia estorineana, de la que en el mes de enero durante las Jornadas Villanueva, Días de Teatro Cubano, celebramos los matanceros sus veinte años de llevada a escena en la tradicional tertulia que, convocada por Teatro Sauto y el Centro de Documentación e Investigaciones Israel Moliner, se celebra cada año por la conmemoración de los sucesos del Teatro Villanueva. Allí Vera refirió

el disfrute que le provocó montar esta comedia, porque descubre de alguna manera otro Estorino, que no deja de ser él mismo y que maneja con un inmenso talento los recursos expresivos de la comicidad desde la reflexión aguda, profunda, criolla.

Diez años después la agrupación entra al sistema de proyectos y se profesionaliza con el nombre definitivo de Teatro D'Sur y entre sus estrenos se encuentran: *Palabras mayores*, un unipersonal con el actor Wilfredo Mesa, estructurado a partir de diversos textos de la obra de Estorino en homenaje a la concesión al mismo del Premio Nacional de Literatura 1992, en la que el autor participó recibiendo allí el aplauso del público unionense y el reconocimiento del gobierno con la entrega de la réplica del Revólver de Juan Gualberto Gómez, la más importante distinción del municipio. Ese mismo día en la tarde hubo un encuentro en el Museo Municipal, espacio que constantemente sirve para el intercambio y la reflexión sobre los más diversos temas, entre ellos el teatro, y donde el autor de tantos textos imprescindibles conversó sobre su experiencia personal y creativa, con la humildad que siempre lo caracteriza. En el 2000 vuelve a estrenarse *La casa vieja*, desde una lectura otra, y en 2002 *Vagos rumores*, la trascendental obra que aborda la figura del poeta matancero José Jacinto Milanés. Refiere Vera en una entrevista a Alfredo Zaldívar, aparecida en 2003 en *La Gaceta de Cuba*:

*La casa vieja* en su nuevo montaje contó con el excelente diseño de Rolando Estévez, y trabajamos el texto dinamitando la concepción

espacial a partir del tercer acto, rompiendo la cuarta pared, logrando desde el principio una dinámica imbricación con el público no sólo en los conflictos sociales, sino en la profunda y compleja caracterización de cada uno de los personajes. Sobre *Vagos rumores* diría, según mi opinión, que es una de las propuestas más osadas de

nuestro colectivo, que no ha sido aún apreciada por gran parte del público y la crítica. Siete montajes sobre la obra de Estorino el maestro, el amigo, el primo, el padre. A él le debo mucho de lo que he podido alcanzar, por su magisterio, su generosidad, su confianza y su crítica. Hacer gran parte de su obra ha sido un privilegio y una academia. Estar obligado a llegar a su profundo sentido del drama, a su honestidad artística y vital; trabajar con la memoria y el lenguaje más elaborado y, de la misma manera, no perder comunicación y contemporaneidad, es un reto muy placentero.

Pedro Vera se mueve en *Unión de Reyes* como en París. Desde sus inicios fue ambicioso en sus proyectos, trabajó sobre un repertorio que se relaciona con la línea creativa del grupo por temáticas e interés del colectivo, en la búsqueda de zonas profundas en la memoria del hombre contemporáneo e inmerso en conflictos muchas veces desgarrantes de su existencia y que se expresan dentro de las nuevas tendencias de la escena. Al enfrentarse a la dramaturgia de Estorino siente recaer sobre él mucha pero mucha responsabilidad porque muchos de sus personajes viven, caminan y respiran en *Unión de Reyes*, con la consecuencia de ser genuinamente personajes cubanos y universales creados por uno de los más importantes autores vivos de la dramaturgia cubana —reafirma Vera durante la celebración de los veinticinco años de creado el grupo, en 2005, y donde como siempre Estorino volvió para acompañar a la agrupación de su pueblo. Estorino los acompaña y anda por los vericuetos de las calles de su pueblo, de las historias por él creadas y vivas en la escena desde la poética escénica de Teatro D'Sur, de un pueblo que lo espera, eternizado por la magia del teatro, siempre...

# Un tren que pide vía

**Abel González Melo**

a mi padre, que lo ve todo

### DURANTE EL PROCESO DE MONTAJE DE

*Morir del cuento* de Estorino, dirigida por Alberto Sarraín con la Compañía Hubert de Blanck, me ha pasado esto de manera reiterada: sé que el texto huye de la ilusión, yo quiero huir pero me apasiono por minutos en fragmentos que parecieran sacados del más acre naturalismo. Y sin embargo no hay búsqueda de verdad impostada ni de oscura imagen de una teatralidad subrepticia: los mecanismos ven la luz, las ligazones se apresuran a aparecer ante el espectador en un corpus majestuoso.

Relatar la vida de un proceso de trabajo puede significar una tontería si el resultado es apenas el comentario y no hay mundo que lo alimente. Yo confío en el espectáculo que fue, el que un colectivo afanoso y no siempre sereno labró durante tres meses en la casa de ensayo de Calzada entre A y B, en El Vedado. Aplaudo lo que vi, lo que el ensayo dibujó ante mí cual figuras en el aire de la próxima representación, incluida en la sección oficial del evento Ochenta Estorinos que entre el 26 y el 29 de enero de 2005 celebró en la ciudad de Matanzas las ocho décadas del dramaturgo. Y con esa idea, inacabada y frágil, me adentro ahora en las suposiciones, dando fe de los primeros pasos de un bebé que nace de dos padres buenos.

Octubre 11, lunes

No he visto aún a Sarraín, aunque ayer hablamos por teléfono y quedamos a las diez y media en casa de Carlos Repilado, donde él está viviendo.

La primera jornada de labor comparte el regocijo del reencuentro con el intercambio a partir de la obra. Sarraín está muy motivado. Tomo algunas notas sobre el elenco y la manera en que él ve el escenario dispuesto. Me da una pista: *Morir del cuento* puede leerse como la historia de tres camisas ensangrentadas: la del hijo asesinado de Eusebio Benítez, la del negro Funche a quien Sendo mata en un arranque, y la de Tavito...

Octubre 12, martes

Le pido a Sarraín que me permita asistir a los ensayos con mi colega Rodolfo de Puzo, que por estos días prepara su trabajo de diploma de Teatología a partir de la obra de Estorino. Él accede.

Octubre 15, viernes

Casona de Línea. Primer encuentro con el equipo de actores, que está incompleto. Omar Valiño comenta la inserción de la puesta en el evento Ochenta Estorinos. Vivian Martínez Tabares lee un extenso ensayo sobre *Morir del cuento*, donde enfatiza en el sistema de personajes y sus niveles de incursión en la fábula. Se trata de un material que enriquece un anterior artículo de esta investigadora. Diálogo con Vivian.

Octubre 18, lunes

Nos mantendremos durante este mes en la Casona de Línea. Estorino nos visita y habla sobre las motivaciones de la escritura, los vínculos de la fábula con su biografía personal.

Se crea un debate acerca del adjetivo *vividor* como posible para Tavito. Según unos el *vividor* incorpora un elemento «chusma y descarado», mientras según otros tiene más que ver con una concepción hedonista de la existencia.

Queda claro el principio conflictual a partir de la contradicción entre Sendo y Tavito, que reproduce en escala humana la oposición entre viejo y nuevo orden, tan presente en toda la dramaturgia de Estorino.

Se objetiva la identificación del autor con el personaje de Ismael, que porta en sus parlamentos muchas de las preocupaciones éticas de aquel. Sarraín está decidido a eliminar la región moralista y panfletaria de Ismael, en pos de privilegiar su costado sensible, sobre todo la devoción por su primo Tavito, de quien posiblemente se encuentra enamorado.

Octubre 19, martes

*Morir del cuento* se enfoca como un acto de pasión que Ismael promueve. Para nosotros será el propio Ismael, «tan leído y escrito», quien cite a narradores y actores para la representación. La inserción de un niño que hará las veces de Ismael pequeño podrá conducir el accionar físico de los actores, funcionará como semilla fecundante.

Se inicia la lectura colectiva del texto.

Octubre 20, miércoles

La sesión ha quedado acordada entre las nueve de la mañana y la una de la tarde. Durante la primera hora Sarraín lee un ensayo de Reinaldo Montero. Seguidamente se continúa la lectura de la obra. Faltan algunos actores. Pancho García y Miriam Learra, dos columnas del montaje, se encuentran en el extranjero. Ante la inminencia de posibles giras de la Compañía y de otros intérpretes invitados, el director reitera la necesidad de que todo el elenco se doble, también con vistas a proteger la pieza en el repertorio del grupo.

Octubre 21, jueves

Sugiero algunos cortes en el primer acto que no afectan la progresión ni el sentido. A los actores no les gusta que



*Morir del cuento*, Compañía Hubert de Blanck



los parlamentos sean cortados. Ni siquiera una réplica. Protestan. El director decide detener este procedimiento.

Octubre 22, viernes

Durante el trabajo de mesa han relucido los tres planos donde se desplaza la acción: la realidad, la narración y la representación. Parece que Sarraín vislumbra el modo de empastarlos sobre la escena: ya de antemano, en la lectura, ha dado notas a los actores con respecto al enfoque de los parlamentos o al plano del discurso en que se hallan. Por lo general se trata de actores de experiencia que interiorizan con rapidez las explicaciones y ofrecen sus ópticas. Muchos de los aquí presentes intervinieron en el montaje de *Morir del cuento* que Estorino dirigiera en Teatro Estudio (1983).

El sistema de personajes ha quedado bastante nítido, así como su posibilidad de contextualización. Se eliminan las noticias del machadato para propiciar el acercamiento de las edades sugeridas de los cinco narradores al año 2005: los comentarios que Adela hace de «burgueses y explotación» son sustituidos por «bloqueo e imperialismo». Una connotación especial detentarán las referencias a *los que se fueron* y *los que se quedaron*, lo cual condiciona un rico cruce de criterios humanos e ideológicos.

El director ha hecho énfasis en la importancia del trabajo de mesa como embrión del espectáculo. Sólo el actor atento podrá *montarse en la dinámica* de una fábula que constantemente desarticula el presunto ordenamiento cronológico en busca de una historia explosiva en el ocultamiento/develamiento de sus secretos.

Octubre 25, lunes

Sarraín es psicólogo de profesión. El trabajo actoral en este montaje partirá, según el grado de acuciosidad de cada intérprete, de un sedimento científico que el director ofrece como cimiento sobre el cual colocar la ficción. El Dr. Roberto Corral, profesor de la Facultad de Psicología de la Universidad de La Habana, imparte una conferencia acerca de la memoria.

Toca abandonar la Casona de Línea.





Noviembre 2, martes

Comienza el trabajo en la casa de ensayo del Hubert. El sitio no es ideal, hay mucha bulla afuera, un martillo que de vez en cuando golpea con insistencia la pared contigua o un tema romántico de turno que la vecina se desgañita cantando. Son nuestros bueyes y con ellos tenemos que arar.

Los ensayos transcurrirán de martes a sábado, entre las nueve y media de la mañana y la una y media de la tarde. Esta primera semana se dedicará a improvisaciones a partir de motivos del texto. Como en el elenco hay actores de diversas procedencias, no todos aceptan como válida la idea propuesta por Sarraín. Yo opino que el principio de la improvisación, si es ejecutado a conciencia y con un estudio previo del material textual, puede resultar la mejor vía de aproximación al personaje y a la situación, previa al montaje.

Noviembre 3, miércoles

Me sorprende la improvisación que Enrique Bueno ha hecho de Tavito. Es un actor desenvuelto y elegante, que pronuncia con exactitud y amplifica los matices. Tavito necesita picardía, cierto regodeo en su sensualidad natural, ya habrá tiempo para que Enrique añada otros rasgos. Posee medida, buen gusto e inteligencia para aceptar las sugerencias. Puede colársele al personaje.

Noviembre 4, jueves

Una de las propuestas más atractivas de la concepción de Sarraín me parece el nexo que establece entre Tavito y Cristo. Al principio no lo vi claro, pero cuando penetré en el capítulo 22 del *Evangelio según San Lucas* tuve la iluminación.

«Hagan esto en memoria de mí» es una frase que revela un modo de enfrentar la historia en tanto remembranza y conlleva una exégesis de Tavito como Mesías. En efecto, narrar su muerte implica traerlo al presente con dosis de nostalgia y pena, pero también con la alegría de vislumbrar lo que un día fue, incluso de la forma impostada y teatral en que los actores ineludiblemente se apropiarán de la pauta conferida (ah, el elogio de Pirandello). Ismael dirá «Me parece que lo estoy viendo» casi con adoración.

Hacia el final de la obra aparece una gran coral dedicada a Tavito en el Día de los Fieles Difuntos. Con esa óptica de salvador será abordado el personaje: como principio de la

intuición teatral, como centro de una estructura que pone en su cuerpo y sangre todo afán dramático. «Creo que se mató para que supiéramos lo que era *vivir sin su presencia*», escucharé esa sentencia memorable en boca de Miriam Learra y Nieves Riovalles, Antonias de la ocasión.

Otra frase de *Lucas* me atrapa, palabra de Cristo: «Ahora la mano del que me va a traicionar está aquí, con la mía, sobre la mesa». Aunque Sendo no es un traidor en el significado estricto del término, pues no acomete ningún acto de felonía directamente contra Tavito, el muchacho sí se siente frustrado y deprimido ante la figura del padre. Ahí noto sustancia en la cual tanto Enrique Bueno como Fidel Betancourt, quien asimismo asumirá al protagonista, deberán escarbar.

Todo el capítulo señalado de *Lucas*, donde se describe la Última Cena, habita en la investigación plástica que Sarraín procura en torno al almuerzo dominical en casa de Sendo. Múltiples improvisaciones alrededor de la mesa.

Noviembre 9, martes

El suelo está marcado con cinta adhesiva para procurar una noción próxima a la ubicación futura de las plataformas y los niveles. Desde el centro del escenario ascenderá una rampa que desaparece en fuga, como la guardarraya o los caminos que se pierden en la lejanía. Al final de la rampa un nivel de elevación sostendrá otro espacio escénico. A ambos lados del escenario también se colocarán plataformas.

Comienza el montaje. La distribución de escenas por día es colocada en tablilla. Prohibido perder tiempo.

Noviembre 10, miércoles

El niño Rubén Araujo incorpora al Ismael pequeño, sin texto. Posee la gracia y la soltura necesarias para potenciar desde él un ángulo del recuerdo. Será importantísima la empatía que logre entablar con Faustino Pérez, actor encargado del rol.

Noviembre 11, jueves

Se monta el velorio. María Elena Soterías borda una Lucinda sufriente, apagada.

Noviembre 12, viernes

El elenco ha ido desarrollando leves modificaciones, dado el abandono del proceso por algunos intérpretes y la necesidad reiterada del reparto doble. Es normal la decantación, tanto la que emprende el actor por voluntad

propia como la que condiciona el director luego de ausencias o impuntualidades.

Noviembre 16, martes

Entre las escenas mejores, la que comparten Sendo y Antonia cuando ella le dice al actor que interpreta el personaje de su hermano: «Usted es un gran artista, yo lo he visto...» Miriam Learra menciona una puesta en la que Pancho García ha trabajado y se aboca así al juego de teatro dentro del teatro, con la cita, según queda fijada, a *Parece blanca*, donde Pancho fuera Cándido Gamboa. Tanto Miriam como Nieves se emocionan al hablar de la sortija y del hecho de advertir casi a Sendo ante sus ojos.

Noviembre 17, miércoles

Pancho García me maravilla. Admite en su accionar las rupturas con la ilusión escénica y repentinamente entra en situación con prodigiosa organicidad. Muy fuerte la energía que percibo en sus discusiones con los Tavitos. Fuerte y real. Mi padre no era así, yo nunca fui como Tavito. Pero veo a Pancho y veo a mi padre en la férrea voluntad de proteger la tierra que luchó y nunca venderla. En su extraña pasión por un hijo loco. En su gran amor, entrecortado, pavoroso, pero inmenso. Pancho es un actor de temple, de carácter, como los que ya no existen.

Noviembre 18, jueves

Los utileros, que pertenecen a otra realidad, traen una puerta, una mesa. Dejan caer un cubo y el sonido agrieta el recuerdo de los narradores que evocaban a Tavito.

Noviembre 19, viernes

La presencia de los asistentes es fundamental: Fabricio Hernández Medina y Terely Vigoa. Intérpretes por momentos, han ido anotando la partitura de movimientos así como las ideas de la incipiente dramaturgia sonora.

Noviembre 24, miércoles

El director hace énfasis en que se muestre a los espectadores la oposición Tavito/Sendo pero que la misma se sume a la dinámica de «actores que interpretan ante un auditorio».



Noviembre 25, jueves

José Ramón Vigo desbroza desde los extremos hacia el centro. Su Siro ha ganado en complejidad y mundo a lo largo de los ensayos. El primer acto cierra con la imagen de Tavito y Sendo al fondo, abrazados tras el disparo, y el texto impetuoso en boca de Vigo: «Qué asco, dijo, como si hubiera descubierto algo podrido, y disparó». Es un actor que refuerza las réplicas, que manifiesta sus virtudes en la pugna memoria/realidad y delinea con esmero su trayectoria interna.

Concluye el montaje del primer acto. Lógicamente las secuencias del principio se han pasado más veces que las otras. Casi todos los actores dominan la pauta de movimientos aunque hay problemas con el aprendizaje del texto.

Noviembre 26, viernes

Estorino visita el ensayo junto a Carlos Repilado y Orietta Medina. Tratamos de que el pase no se interrumpa. Aún los libretos en mano.

Carlos Repilado ha diseñado la escenografía y el vestuario a partir de la gama de colores ocres y terrosos. Es un artista muy astuto y pienso que capta con exactitud la sobriedad de la atmósfera perseguida. Se ocupará también del diseño de luces. Son muy útiles sus advertencias con respecto a los desplazamientos. Por ejemplo: Adela, que está en el sillón de ruedas durante toda la obra, necesitará siempre un ayudante para subir las rampas que conducen a las plataformas.

Noviembre 27, sábado

Pase completo del primer acto. Notas a los actores.

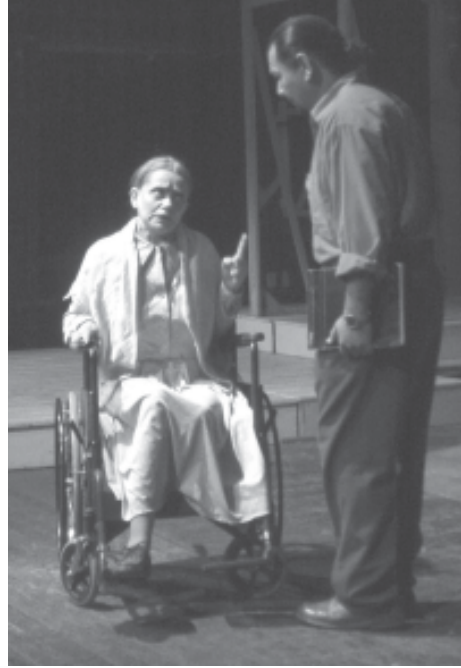
Noviembre 30, martes

Comienza el montaje del segundo acto, por escenas.

Diciembre 1, miércoles

El monólogo de Tavito en casa de La Gallega es propuesto por Sarraín desde el hastío profundo, en clara oposición a la manera habitual de apreciar ese texto como jolgorio. Tavito ha bebido luego de escuchar que su padre es un asesino: desentona en el lupanar, no tiene fuerzas para honrar su virilidad ni brindar por La Gallega.





Diciembre 2, jueves

Micheline Calvert defiende el extenso monólogo de Adela con la mayor pasión de este montaje. Pienso que el público detendrá la representación con los aplausos. Habla de Piro, de los gallos, del sentido de que *a uno le convierten la vida en una mierda y no obstante agradece*. Matiza desde el ahogo y la ironía, desde el recelo y la conformidad. Estorino, que la utilizó en el mismo rol en 1983, me ha dicho: «Siempre estuvo genial».

Diciembre 3, viernes

Amada Morado, como Adela, encuentra un tono de velatorio para leer el reportaje de la muerte de Tavito. Sarraín exige menguar la velocidad con que es dicho este texto, toda vez que el mismo se engarza con la visualización del entierro, marcha luctuosa del elenco sobre la rampa.

Todas «las divas» del montaje, según indicación del director, asumirán el personaje de La Gallega. Hasta el momento sólo lo han pasado Amada y Micheline. Nancy Rodríguez tiene a su cargo la abrupta escena de la Vieja.

Diciembre 7, martes

El Lic. Wilfredo Guibert, psicólogo del ámbito de la salud pública, imparte una conferencia sobre el suicidio. La vinculación de este especialista con la práctica provoca una avalancha de preguntas por parte del equipo. Lentamente desentrañamos una perspectiva nuestra con la cual abordar el fenómeno del suicidio, índice de muerte tan común en la gente joven de Cuba contemporánea.

Estorino deifica en las dos partes de su obra las ideas de suicidio y crimen. Sarraín intenta asimilarlas con una óptica que no parezca gastada. La relación se tornará viva, como de enfrentamiento que ocurre en el escenario y en la calle ahora mismo, y que tanto antes como ahora puede incitar a la decepción de Tavitos ante Sendos dado el resquebrajamiento de los valores que un día imaginamos ciertos o permanentes.

Diciembre 8, miércoles

Sarraín ha insistido en la cordialidad entre actores que supone el montaje de este texto. Ha hablado de la consolidación de un tono colectivo que parte de la escucha atenta del parlamento del colega y la entrada de la réplica o continuación del diálogo en un nivel que responda de facto a aquel, no sólo en los términos de sentido que Estorino garantiza, sino sobre todo en términos de emoción, de gradación del relieve de la palabra. No habrá conversación, dialogismo posible, sin el oído alerta. Sólo confiando en la captación del tono, su metabolización en el interior del intérprete y su posterior conversión en un material enunciado que trascienda la palabra escrita y se coloque sin exceso en rango similar al de los textos que lo anteceden, se conseguirá una partitura estable que maneje la sensibilidad de los pasajes.

Un ejemplo evidente de esta labor es apreciable en la escena de la Anciana y Delfina, cuando del asombro primero de la joven actriz ante la irrupción de la vieja, se accede a una empatía anclada en la serenidad: Judit Carreño y Marcela García seguirán con denuedo cada reacción de Adria Santana o Doris Gutiérrez, supuestas Delfinas de un pasado que se rememora. En el caso de Adria este acto de la remembranza cobra un sentido muy fecundo, ya que en el montaje de Estorino de *Morir del cuento* ella misma incorporó a Delfina. *El acto de revivir emociones* en Adria será carne de la materia teatral de esta obra, defensa del recuerdo y límpido homenaje.

Concluye el montaje del segundo acto. El mes y medio que queda para el estreno (programado el 22 de enero, Día del Teatro Cubano) se dedicará a perfeccionar los engarces internos de la estructura de movimientos y la labor actoral.

Diciembre 9, jueves

Jomary Hechavarría compondrá la música original del espectáculo a partir de ideas de Sarraín y de su cercanía

sensible con el universo evocado. En el corpus sonoro del proceso han aparecido motivos de «Longina», «Quiéreme mucho»... Jomary trata de inducir en Fidel y Enrique el tono exacto con que cantar un fragmento de bolero...

Diciembre 10, viernes

Kelvis Sorita debe aún profundizar en el espíritu convulsivo de Piro, rol que también tantea José Alejandro. En personajes secundarios han laborado durante este período Dilsia Oquendo, Denys Alejandro Ramos y Yunier Suárez. Los utileros han sido Javier González Tabares y Juan Carlos García.

Tomo todos los datos del equipo técnico para preparar el programa de mano.

Diciembre 11, sábado

El maestro Alberto Méndez acude al ensayo para montar las coreografías. Son momentos que Sarraín aspira

Diciembre 17, viernes

La puesta es larga, pero hermosa. Le falta ganar ritmo. Me conmueven especialmente los enfrentamientos de Pancho y Enrique, o la charla serena de Judit y Adria. El director tiene idea de cortar algunos pasajes.

Diciembre 18, sábado

He concluido las notas al programa:

Suele despertarme la imagen de un tren que se me encima y desesperada, ferozmente, pide vía. La neblina del sueño no me permite más dato: apenas el avance veloz, los raíles desorbitados, el recuerdo vago de mi primera escuela al campo. Todo lo demás es el temor del instante y la convicción, diría total, de que se trata de mi último segundo.

De una manera agitada ha transcurrido este proceso de montaje de *Morir del cuento*. Al desbrozar el sendero de esa guardarraya infinita que es la memoria, hemos



a dibujar desde el gesto, como el diálogo montado entre Lucinda/Sendo y Delfina/Tavito, hacia el final del primer acto, conversaciones que Estorino muestra por separado. El director desea crear un inquietante efecto de equivalencia/oposición entre ambas relaciones. Así, por ejemplo, el «Puedo contarte que se amaron a la primera mirada» de Tavito contrasta con el áspero tratamiento que Sendo da a Lucinda, quien no cesa de insistir: «Me hubieras dejado sola».

Diciembre 13, lunes

Comienzan los ensayos en la sala Hubert de Blanck. Los actores enfrentan problemas con la asimilación del nuevo espacio, pero en la amplitud del escenario las acciones marcadas se acomodan y las voces se empastan. Todavía en espera de las plataformas.

caído una y otra vez en la trampa de la simulación. Procuramos perseguir las regiones de verdad («de realidad», pretendemos) de la historia y nos estremece el convencimiento de que a la plena ficción pertenece el armazón textual. Cómo recomponer un suicidio posible, verificable en estos días, en esta ciudad, en este país donde Tavitos y Sendos, hijos y padres de un nuevo modelo social, siguen insistiendo en la traición y en el amor. Y cómo contar esa fábula cercana, rural y urbana a la par, sin que se pierda el sabor del mango o el tamarindo, el olor de la tierra cuando la lluvia cae, la sugerencia de una remembranza casi exacta, casi ideal, claves todas con las que Estorino ha perfilado esta obra de genio y madurez.

El director ofrece su respuesta desde los centros del debate social, visto el sistema de personajes como un entramado donde varios seres humanos viven, o narran lo

vivido, o lo representan. Difícil será caer en la ilusión, y aunque parezca paradójico, difícil podrá ser abandonarla. Al adentrarse en esta dinámica de asimiento y desgaje, los actores convocados, los sujetos de carne y hueso que interpretan todos los roles de la puesta en escena, quedan obligados a revisar su oficio, sus virtudes y escollos, mediante una textura rica en palabra edificadora y dramática.

Un espectador advertirá que el juego no cesa, como no se renuncia a la idea de perseguir un recuerdo único y verdadero que defienda, tras la muerte, cuanto hemos sido o añoramos ser. Otro espectador se guiará apenas por la violencia y las camisas ensangrentadas. Como quiera, en esa memoria huidiza y en ese paño rojo habitarán el misterio y la duda con que *Morir del cuento*, testimonio y mundo, aún nos desafía.

la escenografía está montada y esta noche y la próxima habrá pases generales.

Enero 26, miércoles

El estreno de *Morir del cuento* ha sido apoteósico. Un grupo de colegas de La Habana ha venido para el Ochenta Estorinos, y la puesta es el primer encuentro en vivo con la dramaturgia del autor. El público ha respondido con cordialidad, muchos jóvenes en la sala repleta. Una función de estreno así aislada es difícil de apresar. Uno no entiende bien en qué consiste, hay demasiada emoción, y el contacto de una estructuración dinámica tan poderosa como la aquí conseguida con el auditorio no entrega una respuesta única. Estorino está conmovido. Muchos actores lloran al recibir los aplausos. De regreso al hotel Guanima, empezamos una fiesta larga...



Diciembre 19, domingo

Recién me ha enviado Sarraín el cartel que Ismael Gómez diseñara para la obra. Algo de salvaje y despiadado poseen los tonos ocres. Dentro del cartel vive Tavito, en su ausencia presente, en su sensualidad agitada, en los crímenes que recibe y lega. La familia contempla detrás, quieta. Y el sonido de un tren que pide vía, como el grito de un niño que lo soporta todo menos perder la utopía del padre imposible, persiste en mis oídos.

Diciembre 24, viernes

Celebramos juntos un «almuerzo de Noche Buena» en el teatro. En las últimas semanas se ha trabajado duro, y queda aún un mes intensivo.

Enero 24, lunes

He llegado a Matanzas. El equipo lleva más de una semana aquí, relacionándose con el espacio del Sauto. Toda

Enero 29, sábado

Es el cumpleaños de Estorino. Han sido tres días de mucho ajetreo, entre el coloquio y las funciones del evento aquí en Matanzas. Picamos el cake. Volvemos a La Habana.

Febrero 5, sábado

Las funciones en La Habana comienzan con el elenco que no estrenó en Matanzas. Durante los días anteriores se ha ensayado de manera intensa. Me gusta la función. Es una magia rara el doblaje, lo distinto de los elencos, las peculiaridades que el montaje gana con los específicos desenvolvimientos de ambos grupos.

Febrero 26, sábado

Las funciones se programan de jueves a domingo. Los jueves va menos público, pero a partir del viernes se llena. He presenciado la obra desde diversas posiciones en la

platea, pero hoy la he visto desde la pata, muy cerca de Sarraín, muy cerca de los cambios de los actores. Es una experiencia otra, una distancia, un ángulo provechoso que me relata otra historia visual y sonora. Llegan a mí con mayor nitidez los gestos de los intérpretes.

Veo, por ejemplo, cómo Vigo no sale nunca de su Siro, y dibuja pequeños movimientos como de anciano con sus dedos, siempre intranquilos. O cómo Carlos Padrón, un Siro muy distinto al de Vigo, enfatiza en un costado como de guajiro lastrado por el tiempo y la vivencia, que muy bien habla de sus profundas dotes actorales y que lo hace ganarse (tal vez tanto como a Vigo, pero a través de senderos diferentes) de inmediato a la audiencia, quizás gracias a la humanidad de las posiciones defendidas por Siro en *Morir del cuento*. Miriam Learra crece en la dignidad de su dolor, sobre todo en la escena del velorio, cuando amarga y secamente llora en su sitio. Cierto carácter cívico envuelve toda la Antonia de Learra, en tanto Nieves Riovalles accede más al terreno de lo popular y característico del rol. Chiquitina detenta, desde su instancia secundaria, un tramado de pericia, al montarse en la medida exacta de Lucinda, que no cae en excesos pero sufre y ama (de lujo sus breves escenas junto a Delfina Anciana, al lado de la victrola). Adria Santana es la raigalidad del recuerdo, la remembranza hecha actriz, el momento más vivo de la fábula en su descripción del amor turbado, mientras Doris Gutiérrez acrecienta la exactitud de su cadena de acciones y sensaciones. Si Gilberto Subiaurt lucha con el difícil Sendo y consigue levantar el rol, Pancho García triunfa magistralmente en el papel protagónico con su agitada lucha interna, ya referida por mí antes.

Marzo 5, sábado

He escogido al azar, entre mis muchas anotaciones, el personaje de Adela para detenerme en él apenas unas líneas.

Amada Morado se enseñoa en la Adela. Actriz de vasta vida artística en Teatro Estudio y luego en la Compañía Hubert de Blanck, adquiere aquí los tintes de un personaje complejo, que transita continuamente de un nivel a otro de incursión en la fábula: de ser una supuesta narradora al comienzo de la obra, la actriz se desplaza con tino entre la remembranza y la simulación de lo que, sabemos como espectadores, será *la representación de la representación* al final de la obra. Tal espíritu de narratividad y recuerdo que Adela funde dentro de sí misma como rol, permite a Amada perfilar un personaje *concreto*, una Adela que no copia el estereotipo de la eterna inconforme, malediciente o contrariada por las penurias del presente, sino que resulta un ser al que se le insufla vida verdadera, que gana en organicidad mediante un arduo pesquisaje en el recuerdo posible. Sin embargo, Amada no cae en el engaño de la entrega absoluta a una conformación stanislavskiana del universo poético y sensible del rol. Ante la tentación de vivir el pasado, ella opta por conformarlo en su mente, luego hilvanar la interrelación temporal, y sólo a la postre,

con la densidad que el soporte mnémico le brinda, enunciar sentencias unidas por palabras o frases ancilares, casi tan reales y bien colocadas en su discurso como las que percibimos en la existencia diaria.

Mas queda claro que no asistimos al cotidiano. Uno observa el monólogo del segundo acto, la insistencia en valorar tras el paso de varias décadas el nexo (y poner en tela de juicio el criterio de hermanos) entre Sendo y Piro, y acaso descubra el efecto. No se escucha una voz, ni un suspiro en el lunetario. Tanto Amada como Micheline vibran y traspasan al auditorio su fuerza, el ajuste de la acción-reacción en un fragmento tan complicado del texto como es este monólogo. Alguien ríe y ellas mismas reirán ante la idea de que *a quien está acostumbrado a vivir de una manera le digan que tiene que vivir de otra...* Adela eleva el tono y refrena el ímpetu. Ambas actrices han sabido tensar el esquema de entrega y contención.

Un pasaje de lujo de Amada es el ritornelo de sus «nunca», ante la pregunta insistente de Sendo o Ismael con respecto a la aparición de la pistola en medio del cañaveral. Enfatiza el tempo y cuaja la duda en escena. ¿Realmente nunca apareció? Ve la pistola Luger de utilería, con la que los actores reproducirán el pasaje, y se asusta. Con la misma viveza que la hace espantarse ante la camisa llena de sangre porque *la miro y veo a Tavito en la guardarraya...* Ya vendrá la escucha atenta del sueño de Piro.

En el epílogo, ella abandona su postura inválida al sacar la pierna de su ocultamiento en el sillón de ruedas. Quien ha seguido su trayectoria no se maravilla chatamente con esta sorpresa. En la relación con la Antonia de turno, Amada ha incluido ciertas notas de extrañamiento, notas que también ha espolvoreado sobre sus textos, plenos, gracias a su entonación, de ese doble sentido (rico y no directo, tangencial y no abrupto) con que Estorino dibuja la Adela. Amada se levanta entonces y queda otra vez de pie. Ha dado un paso sólido.

En otra dimensión, y con enorme éxito en su caracterización, Micheline Calvert regresa a las tablas cubanas con su Adela. De ella he hablado anteriormente, incluso comentado el encomiable criterio del autor con respecto a su asunción del rol. Asistir a una función con Micheline es una delicia total, pues tanto en el contenido entre jocoso y serio de sus textos como en la dimensión poética del personaje ella cala con las armas de una actriz que es inteligente como artista y como mujer. Algo más diré apenas, y ello baste: Micheline Calvert ha dedicado su Adela a su mamá, que se encuentra, en este momento, igualmente postrada en una silla de ruedas. Las dos historias tienen mucho que ver. Uno no lo sabe a ciencia cierta, pero un estrato muy verídico y esencial destila esta Adela, en la que confío y creo.

Con esa verdad me despido de este diario, de estos apuntes, y ansío que, tras el fin de la temporada la semana que viene, un reposo sobrevenga, y luego pueda volver a la carga el montaje, vivo aún, en otro mes del año de los ochenta de Estorino.

## ■ De páginas a tablas

**A** sí como su obra en letra impresa viajó con rapidez e intensidad (y a veces con él mismo) de Pinar del Río a Guantánamo en la pasada Feria del Libro, que lo tuvo como centro, distintos escenarios del país a lo largo de este 2005 han visto subir a ellos algunas de sus piezas. Y es que la dramaturgia de Abelardo Estorino sigue viva, más allá de merecidos estímulos puntuales y de homenajes por sus ochenta años.

En Pinar, por ejemplo, Teatro Rumbo sorprendió con un montaje de *Vagos rumores*. Como por asalto tomó el Teatro Milanés, todavía entre andamios y polvos de su restauración. La platea, aún sin butacas, sirvió como eje de una representación que a veces subía al escenario o se desplazaba por otros lugares de un recinto revelado en toda su desnudez. Los espectadores observaban con una extraña fascinación tras las rejillas divisorias del sitio de los palcos.

La presencia del autor, el riesgo de un espacio no habitual, la absoluta entrega del joven elenco, la sugestión del pequeño coliseo de nombre Milanés inundado por un público deseoso, confirieron a la función un efecto mágico. Todas las carencias de la puesta quedaron en un segundo plano ante el creciente empuje de actores imberbes, dispuestos sin embargo a conseguir esa inenarrable comunión con los espectadores.

El medio de esa búsqueda es precisamente la obra de Estorino sobre José Jacinto Milanés o, tal vez mejor dicho, una de sus dos piezas sobre el poeta matancero. Aunque se habla de *Vagos rumores* como una reescritura o versión del propio autor a partir de *La dolorosa historia del amor*

*secreto de don José Jacinto Milanés*, el tiempo va dejando más claro que se trata de dos obras con presupuestos independientes aunque conectadas por un mismo paisaje temático.

Curiosamente esa *conexión* entre ambas es una virtud del montaje de Reinaldo León (El Chino), hombre con diversa y no tan corta experiencia en el teatro, mas, al parecer, ahora decidido a aceptar los retos de la dirección, para lo cual posee indudables condiciones.

León disecciona *Vagos rumores* e interviene el texto con imágenes salidas de *La dolorosa...*, mezcla cierto espíritu más abierto de esta última con el aire cerrado de aquella, rompe la tríada actoral y entrega personajes o roles a otras actrices y actores. El abrasador ritual de la memoria que propone *Vagos...* nace en su puesta de la raíz negra fijada en *La dolorosa...*, núcleo conceptual que consigue una acertada utilización de la música. Del mismo modo registra con fluidez la poderosa idea estorineana de que alguien empuja a los personajes a confesarse, así Dios o el Autor son los parteros del impulso de la Creación y a su vez la filosofía que otorga contenido teatral al juego de representaciones, al teatro dentro del teatro.

Emerge entonces Milanés como el Hamlet cubano, esquizofrénico entre su yo y su doble—ora el Mendigo, ora el Verdugo—, preguntándose qué hacer como intelectual y como hombre ante la podredumbre de un sistema colonial, esclavista, cruel, que lo contamina todo, hasta que frente a su afán de pureza se abra la puerta de la locura.

Habrà que ver cómo logra asentarse el espectáculo en un escenario más convencional y si ello

conspira a favor o en contra del mismo. He señalado ese inefable ambiente de la función que vi, cuyas particularidades no impidieron alguna dispersión en la anudada estructura de la pieza ni que las luces cayeran apenas denotando los espacios de la acción. O que los actores no sobrepasaran comprensibles impedimentos debido a su falta de formación. Pero vale la pena defender ese *Vagos rumores* como aquella noche.

Es un deber sobre todo de Raúl Capote (Milanés) con su concentración y organicidad, amén de que le falten recursos; de Sandra Pérez (Carlota, Madre, Lola) haciendo gala de su acendrada verdad, a pesar de ingenuidades; de Omar Durán (Mendigo 2, Plácido, Sereno, Esclavo) con su ductilidad física y sus posibilidades vocales, descontando excesivas teatralidades; y de Ariel Díaz (Mendigo 1, Tío Ximeno, Domingo del Monte) con su presteza y vitalidad, zaheridas por engolamientos e indiferenciaciones. Y, por supuesto, de Reinaldo León, a quien deseamos no perder el rumbo.

Si en este año estorineano un texto se ha convertido en inspiración en distintos lugares del país, como a lo largo del tiempo en diversos sitios del mundo, ese ha sido *Los mangos de Caín*. Escrito en 1965 en contrapunto con su inmediatamente anterior y clásica *La casa vieja* y presentado poco tiempo después en un proceso finalmente abortado, es hoy una verdadera joya de la dramaturgia de Abelardo Estorino.

Con él debutó como directora la actriz de la Compañía Hubert de Blanck María Elena Soterías en 2002, pero por desgracia ese montaje no ha sido visto junto a los estrenados en esta temporada, como tampoco más



FOTOS: MARIO A. HERNÁNDEZ

allá de Santiago de Cuba el de Nora Hamze con Calibán Teatro. Sí en Cienfuegos el de Panait Díaz de Villalvilla y El Retablo, mientras en La Habana hacía una larga reposición el de Tony Díaz para la Compañía Rita Montaner, fechado en 2003.

Panait asume la pieza desde su estética titiritera. Del techo del Teatro Tomás Terry cuelga la vigilante serpiente, en tanto los cuatro personajes de la obra se desplazan por el enorme escenario, cada uno manipulado por un joven actor o actriz. Los muñecos fueron concebidos en una irreverente técnica mixta, suerte de títere de piso articulado pero con un solo perfil. No carecen de atractivo, mas su diseño y mecanismo de funcionamiento no logran explicar la relación de sentido que guardan con los protagonistas de *Los mangos de Caín*.

Esta es una de las evidencias de que ni versión ni puesta en escena lograron una «sustitución» del magma dramático concebido para actores por un equivalente a cargo de las propiedades y funciones del teatro de las figuras animadas. De manera puntual el director entra en ese dominio con acciones de pleno juego titeril, como aquella donde se le extrae la costilla a Adán.

Seguramente un espacio más pequeño resultaría mejor para verificar las estrategias de la representación, aunque sería recomendable cuidarse siempre de que golpes, patadas, gestos y onomatopeyas no fueran el «don» que otorga carácter titiritero *per se* a la puesta en escena. Por el contrario, habrían de calibrarse como «efectos» porque no encajan del todo en la textura de *Los mangos*... Lo mismo puede señalarse en torno a la banda sonora que por ecléctica es redundante, queriendo a ultranza ser cubana y de ahora mismo, cuando no es en esa pretensión donde está el paisaje temático y permanentemente cubano y universal de la obra.

Esa búsqueda «actualizadora» de un texto dramático cuya riqueza resulta vulnerada, lleva a El Retablo a proponer un discutible cambio al final de la pieza: Caín, en vez de matar a Abel, se marcha de la casa y deja atrás a la familia. Me lo explico por ese interés de sus realizadores, mencionado antes, en traer los contenidos de *Los mangos de Caín* a

una cotidianidad presente, cuando, en definitiva, la obra funciona como una *moralidad* donde las penetrantes ideas operan desde la metáfora. Caín no puede irse y abandonar las cosas como están porque su radicalidad de revolucionario lo *obliga* a transgredir todo lo escrito, todo lo normado hasta ese momento. Él tiene que dejar claro que la hipocresía, el adocenamiento y la doblez de Abel, sencillamente, deberían ser eliminados.

Otros *Mangos de Caín*, en este 2005 signado por la obra de Abelardo Estorino, han sido los del incansable Tony Díaz con la Compañía Rita Montaner.

Díaz asume la pieza desde una perspectiva convencional. Para, digamos, explicar el origen de los hechos, los actores parten de un ejercicio de relajación (más que de una sesión espiritista o de una visita colectiva al sicoanalista) que los introduce en el viaje a esa historia «bíblica» desde la mirada estorineana. Acostados en el escenario transitan de la lasitud a la representación, aunque no se busca, creo, una real experiencia en esa travesía, simplemente marcar un punto de partida a través del cual se «justifica» la realidad del montaje. Al final volverán a ese ejercicio inicial y se dará por concluido el espectáculo.

La asunción del texto por la puesta en escena es respetuosa. Lo deja fluir, aun cuando en varias ocasiones quiere ponerlo a dialogar con otras piezas de Estorino, tales como *La casa vieja* o *El baile*, significando la extraordinaria coherencia de la obra del dramaturgo. Parlamentos de Laura, Esteban o Nina, introducidos como intertextos, resultan proyecciones que perfectamente dilatan las proyecciones originales de

*Los mangos de Caín*, acentuando aquí el cerco, los límites de la vida familiar; idea que prevalece en la lectura realizada por la puesta.

En la escena columnas arbóreas, como decoradas por la floresta de esa finca cercana al Paraíso adonde han sido expulsados Adán y Eva después de pecar, en el centro una de esas columnas rodeadas por la serpiente, en otra más pequeña el diccionario abierto para que Adán vaya descubriendo cada palabra del lenguaje, en el extremo izquierdo un espejo, en la contraparte derecha la imagen clásica de Adán, Eva y la manzana. Arriba, en el bajo puntal de la sala El Sótano, un retrato de Dios.

Se completa la resolución de la imagen con un vestuario sencillo, mas no indiferenciado, con trabajos sobre el lienzo o el hilo, siempre predominando los tonos entre blancos y sepias. Por supuesto que el diseñador de luces que también es Tony Díaz acude a estudiados ambientes, en general buscando los juegos con las penumbras y las particularizaciones dentro de ella. La banda sonora subraya esta misma pretensión de las luces e ilustra las quejas reacciones de Dios con el sonido de los truenos sobre el parpadeo imitativo del relámpago.

El director confía en la función actoral y exige un código que los cuatro actores cumplen para con sus personajes con corrección, código centrado en la oscilación entre lo serio y lo humorístico de las situaciones. Funcionan, en particular, las rupturas provocadas por el particular humor de Estorino.

Alejandro Milián proyecta bien la doblez y el oportunismo de su Abel, no así la voz que parece repetir de otro



estreno reciente. Andrés H. Serrano confirma sus posibilidades dentro del tono farsesco para su Adán. No exagera, no abusa, dosifica, modula sus gestos y sus cualidades físicas. Mireya Chapman se muestra simpática, juega con las voluptuosidades de su Eva, al tiempo que sabe fijar los extrañamientos necesarios. Y de Israel Guerra, como Caín, creemos en su necesaria sinceridad y en el desarrollo de una clara comprensión de la evolución de su personaje.

Así, *Los mangos de Caín*, de Tony Díaz, ofrece una visión muy correcta, en ideas y recursos expresivos, de la pieza de Abelardo Estorino. Está faltando a su lado, no en ella misma convertida en espectáculo, otra mirada más experimental sobre el original. Tal vez faltó riesgo a la de asumir el montaje, pero esa sería otra puesta en escena.

Pero el acontecimiento del año estorineano ha sido el estreno de *Morir del cuento* por Alberto Sarraín con un amplio elenco de la Compañía Hubert de Blanck y actores invitados.

El primer relevante mérito del montaje del director fue, valga un tanto la perogrullada, hacerla funcionar en escena, signo que sería indicio de deber, incluso elemental de la tarea directriz, sin destaque particular, pero no si se trata de esta pieza.

Sarraín nos propició vibrar frente a esa gran obra, disfrutarla como ancho mar abierto, nunca bahía ni río porque sus aguas no pueden ser sino salobres y porque su extensión, su espejo de agua, desborda cualquier cauce. Recordar de su mano al poeta diciéndonos que viaja en la ola la vida y la verdad siempre dispuesta a recomenzar. Vivificar todas las corrientes del teatro del siglo xx cubano desembocando en ella, devueltas en su oleaje precisamente renovadas, nuevas incluso bajo el signo de la experimentación y la conquista, la duda y la permanente afirmación.

Descontando los niveles relativos a la producción, asumida en todas sus dificultades por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, la propia Compañía y otros valiosos apoyos, las exigencias inherentes a la materia artística son enormes. Leer ese texto para traducir



la oscilación de sus verdades, dejar que salte al final como un mazazo su toma de partido, mantener la perspectiva entre la narración y la representación, entre, *nuevamente*, la verdad y el artificio, roza en realidad la hazaña.

Porque esas resultan, en efecto, las conquistas tremendas de *Morir del cuento* para ser una obra que cumple su ambición en todos los registros. Ser un drama sobre la verdad encontrando esa verdad sobre la escena. Persiguiendo la luz sobre un hecho entre las propias tinieblas del escenario. Un recurso dialógico que hace inseparable vida y teatro, teatro y vida. Recuerdo a propósito la afirmación de Jean Louis Barrault en el sentido de que el teatro es un juicio donde se discute siempre un ideal de justicia. Pues, en el caso cubano, ninguna obra más emblemática en ese sentido que *Morir del cuento*.

Alberto Sarraín evidencia su sapiente conocimiento del original, tanto de su sentido como de su tejido dramático. Aunque la pieza no es un policial, al menos de estilo clásico, porque el hecho y su consecuencia se domina desde el principio, dosifica, por ejemplo, esa mezcla de suspense que tira el interés del espectador en saber qué pasó exactamente alrededor de la muerte de Tavito con el delicado progreso de la discusión de las ideas o, mejor, el adecuado dibujo de los hechos que van revelando las corrientes subterráneas de individuos y colectividades. Clarifica ese aliento hamletiano que recorre el texto, ese «algo podrido en Dinamarca» que se repite aquí. Sabe trabajar con los motivos que, apenas susurros en ocasiones,

reaparecen con fuerza más adelante. Mantiene con firmeza la relación entre el desarrollo de la historia y su descentramiento, no se pierde nunca en los innumerables vericuetos. Hilvana símbolos, pero también deja ver la condición más cotidiana de los personajes y las situaciones. En Tavito apreciamos sus juveniles comportamientos, sin embargo, también esa aura, esa metáfora de toda la situación social que explicará su muerte.

Logra además Alberto Sarraín una cubanía raigal, por un lado en el plano «estrictamente» temático de la memoria, el devenir de la nación, la Historia, la discusión ideológica, por otro en la recreación de una cubanidad de las formas, de las maneras incluso. Sintetiza ambos «polos» en un hermoso discurso de imágenes y de sonido, apoyado en el muy orgánico diseño de Carlos Repilado y en las clásicas melodías revisitadas por la música original de Jomary Hechavarría.

Y, por supuesto, dirige actores. Tiempo ha que un elenco tan amplio no presentaba credenciales de esta naturaleza. Actrices y actores hicieron expedita cada noche, más allá de relevancias particulares, la comunión con el auditorio y eso resultó lo significativo.

Como sus personajes, salieron en cada función a encontrar alguna explicación, a analizar, porque la vida es algo inabarcable, y también el teatro. Concluían esa aventura por la verdad de la existencia y el arte, y nada había terminado. Todo volvía a comenzar.

**Omar Valiño**

## ■ **Las penas saben nadar: un monólogo paradigmático**

**E**l discurso en solitario de la actriz o el actor, llamado monólogo, del griego *monologos* que puede constituir una obra en sí, casi siempre de extensión moderada, se incluye por derecho propio en la producción dramática de Abelardo Estorino. El único texto de este tipo escrito por él hasta el momento, *Las penas saben nadar* (1989), obtuvo los premios UNEAC y Segismundo de texto y actuación, en este caso para Adria Santana, a quien le fuera dedicada la obra, en el II Festival del Monólogo, ese mismo año. La extensa repercusión de este título debido a sus más de trescientas representaciones tanto nacionales como extranjeras, sus numerosos galardones, lo singularizan como un espectáculo que aún conserva vigencia, se halla vivo y constituye una extraordinaria carta de presentación de este binomio creador.

El interés de nuestros directores e intérpretes por esta modalidad teatral se ha distinguido, principalmente, por la participación numerosa y de altísima calidad de las actrices, asumiendo textos modélicos foráneos o algunos de autores del patio. Praxis que adquirió notoriedad en la etapa del teatro de arte. El 5 de febrero de 1941, Marisabel Sáenz actuó en el Women's Club en *Antes del desayuno* de Eugene O'Neill; ella era entonces alumna de la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre (ADADEL) y fue dirigida por el austriaco Ludwig Schajowicz. Mas adelante, el 29 de septiembre de 1945, vuelve Marisabel con *La voz humana* de Jean Cocteau, con dirección de Modesto Centeno, por el grupo

ADAD, en el teatro de la Escuela Valdés Rodríguez. Casi tres años más tarde se estrenaron en una función dos monólogos de la cubana Nora Badía (1921), patrocinados igualmente por ADAD: *Mañana es una palabra*, conducido por Cuqui Ponce de León y actuado por Marisabel, y *La alondra*, a cargo de Modesto Centeno, protagonizado por Minín Bujones y a su lado Rosa Felipe y Roberto Garriga.

Al finalizar la década de los ochenta tenemos *Las penas saben nadar*, inscrito en las formas denominadas metateatrales, debido a que la materia nutricia que lo compone, su entorno, referentes y proyección, remiten continuamente a la escena, al mundo de los actores en relación con sus directores dentro de un grupo artístico. El tipo de monólogo de Estorino se considera «reflexivo o de decisión» puesto que la actriz se presenta a sí misma y muestra los argumentos y contra argumentos de su valía como intérprete y del origen de sus constantes fracasos. Como diría Pavis, *Las penas...* «posee un argumento deudor de las leyes lógicas y se desarrolla mediante una serie de oposiciones cuyo debate posibilita el crecimiento de las acciones y la intensificación de las situaciones dramáticas».

La experiencia conseguida durante años de trabajo de Estorino como director con diferentes actores se percibe con claridad en la concepción y el desarrollo del monólogo. He ahí ese comienzo brillante cuando la actriz



FOTOS: PEPE MURRIETA

irrumpe en el patio de butacas para declararse transgresora de la organización del evento que se efectúa y en el cual quiere ubicarse. Veremos cómo frecuentemente, a veces a su pesar, desnuda sus motivaciones. Habla de transgresión y es la primera que transgrede, en franca contradicción con el contexto teatral que le corresponde.

Las didascalias, por lo general, recogen la descripción de acciones físicas básicas, fundamentales para la evolución del carácter. Sobre todo el señalamiento de pausas largas o cortas; no hay que olvidar que la colocación de los silencios dentro de una extensa secuencia de palabras van a determinar la exacta dinámica, la alternancia rítmica de la totalidad del discurso.

Algunas acciones se anticipan, se asoman levemente para luego reiterarse y tener un colofón. Me refiero por ejemplo a lo que ocurre con el zapato, cuyo tacón está desclavado. Pronto se realiza el acto de beber acotado en ocho ocasiones, modulado de diferentes modos. Como un desliz que se permite, como un propósito medicinal, siempre en su vaso, hasta que llega a solicitar una botella de la cual beberá directamente. Prácticamente después del tercer o cuarto trago hemos llegado a la conclusión de que es una alcohólica grave.

El empleo de las didascalias nos permite conocer a La Actriz, quizás tanto por lo que hace como por lo que dice.

El motivo del trago ayuda al autor a intensificar el ritmo del texto. La bebida coadyuva a desatar los estados de ánimo de La Actriz y los colorea, le permite declarar secretos que en un estado normal no haría. Una nota de humor radica en la autocita a *Ni un sí ni un no*, donde Estorino autocritica su reiterado empeño en emplear los recursos pirandellianos.

Otros tópicos abordados son: la identidad y lo foráneo, antinomias muy frecuentes en las polémicas culturales de los sesenta y los setenta y, ¿por qué no?, las mismas llegan a nuestros días; el sexo, hasta dónde debe ser utilizado y cómo en el arte; la omnipotencia del director, a quien, por otra parte, no se le puede negar su derecho de elección de los intérpretes. En un momento se relata una anécdota sucedida durante la década de los sesenta: la selección de una actriz negra para la Julieta del montaje realizado por Otomar Kreycha, aunque aquí no se menciona al realizador, decisión que produjo opiniones encontradas en su momento.

La protagonista evoca su infancia campesina, su vocación en pugna con su físico, sus gustos, sus preferencias que la diferenciaban como una muchacha otra, bien distante de sus coterráneos. Pero por sobre todas las cosas, ella pretende poseer cualidades esotéricas, las mismas la ayudan (nos dice) a proponerse metas que va venciendo o confía vencer. Esta creencia permanecerá aun cuando se sienta perdida.

En tanto, en varias ocasiones intenta comenzar a actuar el monólogo de Cocteau, pero se interrumpe con algún pretexto porque realmente no siente confianza en ella misma; prefiere soñar con un triunfo escénico nunca saboreado o con su trabajo imaginario en el cine y la televisión. Entonces, como los personajes de *Las aceitunas* de Lope de Rueda, discute consigo misma sobre la marca del carro que podrá comprarse con los hipotéticos éxitos y la necesidad de un garaje que no posee.

Enajenada, plena de falsa euforia, niega todo lo anteriormente afirmado: sus éxitos en el teatro, la popularidad

que le depararían el cine y la televisión, el auto de cualquier marca que habría logrado. La didascalia anterior a este parlamento sugiere una cadena de acciones que contiene, pero además una imaginativa metáfora: «Se queda muy seria, casi perdida en un salón inmenso lleno de columnas, con puntal muy alto, avanza como si caminara por ese salón interminable, sola, muy sola, tan sola que grita las palabras tratando de encontrar a alguien que la oiga.» Estas sugerencias del dramaturgo denotan un calado sutil y hermoso en la psicología de su personaje y proponen trazos imaginativos y emocionales para la construcción del mismo.

La Actriz también sufre la frustración amorosa, ya que a quien consideró su gran amor, el brasileño Joao, no pudo retenerlo: este se debía a sus obligaciones como guerrillero y luego de un efímero romance, todo acabó. Su matrimonio con el hippie Riki había sido otro fracaso. Encontramos en el texto una alusión a los tiempos de los afanes condenatorios de la intolerancia, cuando tener el pelo largo, entre otras cuestiones, era un extraordinario delito.

Recordar o, mejor dicho, reconocer su soledad puesto que su hija vive con la abuela, la enfurece, arremete de nuevo contra el director, el sindicato, los compañeros. Aquí advertimos una oración que nos recuerda al Estorino de *La casa vieja* y *El robo del cochino*. Ese afán por la búsqueda de la verdad, por encontrar lo ético, lo justo, eliminando todo lo que se le oponga. Dice la intérprete: «Hay que acabar con todo, hay que limpiar el fango y la mierda y dejar los escenarios deslumbrantes. Hay que encontrar la pureza de la vida, sí, hay que depurar y depurar.»

Al narrarnos su única gran oportunidad, la Nora de *Casa de muñecas*, conocemos que realmente tuvo ese momento que no supo o no pudo aprovechar. Se reconoce como una pésima intérprete. ¿Qué sucedió, el limitado o casi nulo talento, o la inseguridad sembrada durante años en su interior debido al rechazo de los directores y los ínfimos papeles que le asignaban? Esta cuestión queda en

la ambigüedad. Lo más definitorio es el autorreconocimiento que la lleva a imprecisar a Dios por haberla dotado de muy pocas posibilidades para la obsesión de toda su vida: ser una primera actriz. ¡El eterno reclamo de los menos favorecidos por el talento!

Trata de reanimarse y comenzar el monólogo de Cocteau, objetivo principal que la trajera al concurso, pero no puede pasar de las primeras líneas, como hemos visto durante el transcurso el espectáculo. Se inventa de nuevo sus apuestas mentales: «si cruzo aquella puerta... una gran actriz... una gran actriz...» Es el único recurso que le queda para lograr cierta confianza y quizás volver otro día para quejarse de nuevo de los demás y del destino, para lograr la catarsis y así aliviar un tanto su maltrecho ego.

¿Por qué el monólogo es paradigmático?

Lo es porque se inscribe en lo mejor, no sólo cubano o latinoamericano sino universal, de la especialidad. Posee ante todo dos justificaciones esenciales: poder dialogar con el público, tomarlo en cuenta e involucrarlo, ya que ellos son los espectadores del Festival de Monólogos que se está celebrando; otra, el recurso bien colocado de la bebida como *leit motiv* que le permite intensificar las situaciones, los estados emocionales, lograr un *crescendo* en la acción.

Por otra parte, el desarrollo y colocación de los eternos tópicos alrededor de la vida: infancia, experiencia de grupos teatrales, el amor, la familia, la soledad. Anécdotas que son citas para el mundo de los espectadores propiamente teatrales cubanos pero que también ocurren en otros ámbitos extranjeros, dentro del mundo competitivo de la escena. La lógica del discurso dramático permite una coherencia sostenida de la historia e incrementa su interés, hasta hacernos descubrir al final que no es una víctima, sino que tuvo una oportunidad fallida. El texto es una propuesta ideotemática y escénica a la vez.

En cuanto a este último aspecto me quiero referir a la respuesta artística de Adria Santana al texto estorineano, lo cual no sólo ha ocurrido en *Las penas...* sino en otras



puestas en escena como *Vagos rumores*, *Parece blanca* y *El baile*.

Adria supo trasladar con verdad y rigor profesional los referentes teatrales, de la práctica de grupos o grandes compañías donde se establecen jerarquías infranqueables entre los artistas. Teatro de la vivencia, la observación y el análisis de la realidad, junto al Estorino director, la condujeron a la construcción de un carácter: una mujer agresiva, ansiosa, insegura, que transita del grito a la súplica, de la imprecación al ruego musitado. La posibilidad de escribir para Adria, el conocimiento cabal de sus condiciones histriónicas, permitieron un espectáculo de sensibilidad impresionante, un ejemplo verdadero de maestría de la intérprete.

Sustentado por el sistema stanislavskiano de actuación, *Las penas...* ha representado durante más de quince años entre nosotros un modelo de esta manera de actuar, dentro de un panorama escénico muy diverso que incluye otros modos de acercarse a la interpretación. Estorino y Adria consiguen un binomio exitoso en cualquiera de los sitios en que se presentan, no sólo por lo que dicen, sino por lo que se encuentra más allá de las palabras: esos silencios cargados de significación o la fractura del alma del personaje, la perenne angustia entre el ser y el querer ser, entre el aquí y el ahora vital y la aspiración que se siente

inalcanzable. Además, porque la dramaturgia abarca a todos los humanos, profesionales o no, quienes cargan sus frustraciones por no lograr la trascendencia, el reconocimiento en la labor a la cual ha dedicado todos sus empeños. Entonces el teatro vuelve a convertirse en el ámbito metafórico de la sociedad toda, de la dicotomía entre ganadores y perdedores, entre talentosos y fracasados. Quizás ahí está el logro relevante de este monólogo, lo que le permite permanecer en el interés del público y trascender.

Estorino universaliza un tema, un conflicto, una historia de una zona muy particular de la realidad, de la cual se extraen lecturas también singulares y generalizadas a la vez. Referencia obligada dentro de los monólogos, *Las penas...* se ha convertido en paradigma de realismo psicológico dentro de la modalidad.

Considero que la obra recoge la problemática subyacente en los actores de teatro, de su importancia social y su opuesto: la subvaloración, los prejuicios y afanes condenatorios que llevaron a considerarlos como muchachos terribles, gente conflictiva plagada de lacras durante las décadas precedentes a los ochenta y a la creación del Ministerio de Cultura, que cambió dicho estado de opinión y promovió acciones de reconocimiento social a los artistas.

Pienso que Abelardo Estorino realiza con este texto un homenaje a todos los teatristas jóvenes y

mayores, talentosos o medianos, a quienes urgidos por una vocación imperiosa triunfan y fracasan o inclusive una de las dos cosas. A aquellos que dan su vida toda a la noble y a veces ingrata carrera teatral, menos gratificante en publicidad o ganancia económica que las carreras televisivas o cinematográficas. Hablar con crudeza, sinceridad y ternura de sus hermanos teatristas y proyectar la particularidad de este sector a otras zonas espacios de la sociedad, encontrando sus equivalentes, eso ha realizado Estorino, añadiendo además dosis elevadas de poesía, del mejor arte.

Y ahora quiero dar un consejo no solicitado a *La Actriz*, el personaje de este monólogo. Si tanta es tu vocación teatral, ¿por qué no te conformas con ser una feliz actriz de reparto, como conozco a muchas? ¿Por qué no te dedicas a otras especialidades de la escena, detrás del telón, inclusive desde la platea? ¿Por qué te empecinas? No demuestras inteligencia. Algo parecido a lo que a ti te ocurre me sucedió a mí, después de pequeños aciertos; sin embargo, adquirí nuevos enfoques, logré levantarme de mis caídas mediante el estudio, sintiéndome útil en otras esferas escénicas, luego aposté de nuevo por la actuación y obtuve éxito y reconocimiento. Mis posibilidades crecieron, mi voluntad de ser y pertenecer se amplió, ahora puedo ofrecer más. Ojalá te sirvan mis palabras.

Admiradora de Greta, o como te llames: Abelardo Estorino, al crearte como personaje, logra al igual que en sus obras mayores dar en la diana del éxito y consigue, además, que tus penas nos hagan reflexionar y emocionarnos una y nuevas veces, siempre, siempre, siempre.

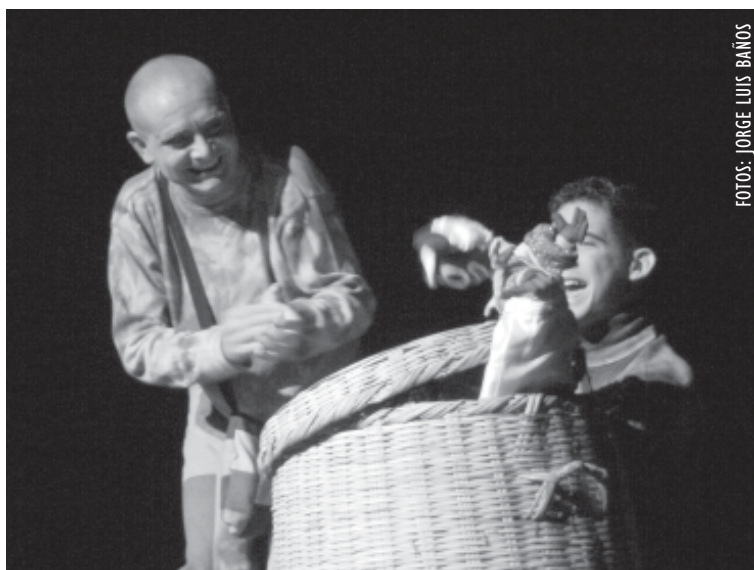
**Roberto Gacio Suárez**

## ■ Otra cucarachita

**A**belardo Estorino disfruta el privilegio de ser distinguido como uno de los grandes de las letras cubanas, tanto es así que en 1992 recibió el Premio Nacional de Literatura, galardón que no suele mostrar preferencia por los consagrados al teatro. Otro Premio Nacional, el de Teatro, se honró al incluirlo entre sus elegidos en 2002. No me apasionan los premios, pero me reconforta saber que alguien goza, en plena vida, del reconocimiento merecido.

A lo largo de estos años muchas miradas han fijado la atención en su literatura, vasta e intensa. Desde Rosa Ileana Boudet, a quien agradezco mi primer acercamiento al dramaturgo, y Roberto Blanco con su puesta en escena de *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, hasta Julio César Ramírez y su recordada versión de *La casa vieja*, y Abel González Melo, joven investigador, promotor ferviente de la obra del maestro.

El cumpleaños ochenta de Estorino es el momento ideal para volver sobre su legado y releer algunos de sus textos. Vuelvo a hojear *Vagos rumores y otras obras* o su *Teatro escogido* con la certidumbre de adentrarme en un mundo donde me asaltarían numerosas interrogantes. *Los mangos de Caín*, mirada paródica al mito de Adán y Eva, a la relación con sus hijos Caín y Abel; *Morir del cuento*, representación angustiada de la búsqueda de las razones que provocaron el suicidio de un joven de veintidós años; y *Parece blanca*, esa otra vuelta de tuerca a la mítica *Cecilia Valdés*, permanecen entre mis preferencias. Pero en estas líneas que



FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS





siguen decido adentrarme en una de sus piezas para niños: *La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez*, cuya permanente presencia en las tablas cubanas la convierten en una de sus piezas más representadas.

#### **Estorino, titiritero**

Cuando el siglo XXI daba sus primeros pasos y las predicciones fatalistas sobre el efecto 2000 pasaban al olvido, Teatro Pálpito experimentaba otro giro en su quehacer. Nuevos miembros se sumaban a sus filas y algunos decidían emprender otras rutas. Su director, Ariel Bouza, se empeñó en culminar el ciclo de

investigación de la historia del teatro nacional. Fue así como se propició un acercamiento entre el grupo y la actriz Xiomara Palacio. Ella nos reveló al Estorino escritor para niños y sugirió el montaje de *La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez*.

Xiomara recuerda que fue escrita, a petición de los Camejo, para actores y máscaras. Ella figuraba en el elenco como la Cuca, junto a Ulises Rodríguez como el Ratón, Armando Morales como el Sapo, Luis Brunet como el Gallo, Nelson Toledo como el Chivo, Ernesto Briel como el Gato, entre otros. Antonio Balboa compuso la música, Guido González fue el coreógrafo, Raúl Martínez diseñó la escenografía y Pepe

Camejo concibió el vestuario y las máscaras. Estrenada en marzo de 1966, recibió elogios de la crítica:

Y algo sorprendente, la calidad interpretativa de los jóvenes que integran el reparto de *La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez*: dicción impecable, gracia de buena ley, armonía de movimiento, profesionalismo que se va formando firme y seguro, como resultado de mucho estudio, de mucho amor, de mucho trabajo. (Mariblanca Sabás Alomá, en *El Mundo*, abril 3 de 1966, p. 5)

Cuando ya parecía una narración vencida, cuyo secreto nadie desconocía y su espectáculo tenía que saber aunque fuera muy novedoso, a cosa regustada, Abelardo Estorino nos sorprende con una cucarachita diferente, el cuento que desnuda su realidad y revela los elementos de su juego teatral. (Natividad González Freire, en *Granma*, abril 3 de 1966, p. 7)

El montaje de *La cucarachita...* por el Teatro Nacional de Guíñol se inscribe en un momento de esplendor para la cultura nacional, auspiciado por la Revolución triunfante. Momento de colaboración entre artistas e intelectuales, de encuentros fecundos tan añorados por Estorino, donde era posible que un pintor de la talla de Raúl Martínez diseñara los títeres de los Camejo, que Vicente Revuelta colaborara con Titón en algunos de sus ya antológicos filmes o que Servando Cabrera diseñara el logotipo de Teatro Estudio.

Unos años más tarde el Teatro Nacional de Guíñol padeció los

embates del llamado quinquenio gris y no sabremos nunca cuánta belleza nos perdimos. Para impedir que tanto prodigio pasara al olvido, Xiomara decidió rescatar *La cucarachita...* pero no quiso hacer un calco. Asumió el rol de directora y volvió a protagonizarla. La acompañaron algunos de los que participaron en el montaje de Pepe Camejo como Ulises García o Nelson Toledo. Armando Morales diseñó la escenografía y el vestuario, Héctor Angulo compuso la música, Iván Tenorio fue el coreógrafo y Dora Alonso y David Chericián escribieron las canciones. En el programa de mano, en 1988, Eddy Socorro dijo:

En su puesta en escena Xiomara Palacio ha sabido ordenar los muchos ingredientes que el autor ha puesto en esta historia, cuya figura principal se encanta cuando la llaman por Cuca. Su montaje es sencillo, pero fresco y hermoso, sin alardes técnicos ni rebuscamientos, para que la Cuca se sienta bien, y a gusto, en esta nueva casa que especialmente para ella han construido.

### Pálpito y Estorino

La mulata, el negrito y el gallego fueron los protagonistas de *Sácame del apuro*, versión de Norge Espinosa de «El camarón encantado» de José Martí. Paquita y Lolita, viejas lloronas y ex vedettes del desaparecido Teatro Alhambra, protagonizan *Historia de una muñeca abandonada*, de Alfonso Sastre. *La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez* sería el último espectáculo dedicado al estudio de nuestras fuentes teatrales y otra vez saldrían a escena la mulata y el negrito.

Imbuido por el espíritu de la Palacio, Teatro Pálpito inicia entonces el análisis textual, bajo la égida severa del autor. La interacción entre el texto y la estética del grupo abrió múltiples interrogantes. ¿Cómo llevar a escena un texto tan conocido? ¿Cómo dialogar con la historia viva del teatro cubano? ¿De qué manera asumirían los títeres

un texto de Estorino concebido para actores? ¿Serían compatibles el bufo, Estorino y Pálpito?

La obra comienza con un prólogo, de evidentes intenciones didácticas, donde dialogan dos tramoyistas. El más joven se inicia en los oficios del teatro y no logra comprender las cosas que ocurren en un sitio como ese, pongamos por ejemplo: un ratón que habla. El veterano tramoyista explica a los niños qué es el teatro y cuál es función, el actor que interpreta al Ratón lo interrumpe, deseoso de comenzar la función.

Enseguida se entra en materia y la Cuca se presenta y habla de su soledad. No puede compartir con nadie la belleza de sus flores ni la sabrosa sopa que cocina día tras día. Mientras canta se encuentra una peseta que no recuerda cómo perdió. Cuando desfilan por su ventana los vendedores, ella duda hasta que, finalmente, se compra una caja de polvos.

La belleza de la Cuca, empolvada y olorosa a fruta madura, despierta el interés de los pretendientes. El Gallo exhibe su plumaje, el Gato menea el rabo, el Chivo le ofrece las llanuras con palmas reales, el Sapo despliega sus saltos y el Ratón le brinda unos manicos, un pedacito de queso, una hojita de lechuga, una naranja. Ante la clásica pregunta: ¿Qué haces de noche?, el Ratón responde de una manera que la Cuca decide casarse con él. La vida en común no es tan idílica como soñaron: hay que regar las macetas, planchar el pantalón, hay que usar la batea, la escoba y el plumero y el ratón sólo piensa en comer, por eso no es de extrañar que, al quedarse solo, cayera en la olla, buscando un pedacito de cebolla. Los vecinos y los pretendientes dudan de la entereza de la Cuca para salvar a su ratón, pero el amor es más fuerte.

La historia de los amores de la cucarachita Martina y el ratoncito Pérez se redimensiona. Martina asume los modales y el estilo de una mulata cubana. El ratoncito Pérez se adueña de los gestos y el vocabulario del negrito y de otros personajes populares. Otros comportamientos típicos encontrarían su espejo: el Gallo de pico fino es un chulo, el Chivo de



hermoso pelambre es el guajiro, el gordo Sapo es el gallego, el Gato tiene rasgos asiáticos y el Vendedor parece llegado de Arabia.

Una cesta de mimbre, tejida con fibras vegetales por una mano diestra, se transforma en retablo. ¿Dónde podría encontrarse a gusto una cucarachita como Martina? La cesta define el espacio de representación, la dimensión de los muñecos y el número de espectadores pues no pueden apreciarse en toda su dimensión desde grandes distancias.

Los personajes principales, Cuca y el Ratón, permanecen casi todo el tiempo en escena. Martina y Pérez son títeres de guante y durante la escena de la boda adquieren la naturaleza de títeres de mesa. La tapa de la cesta es la ventana donde tiene lugar el diálogo con los pretendientes, allí Martina se convierte en un pelele y sus pretendientes en marotes.

En la interacción entre el texto y los actores descansa el espectáculo. Maikel Chávez debutó en el teatro con este montaje. Trajo al grupo el ímpetu de su juventud y aportó su experiencia en el uso expresivo de la voz, adquirida durante su trabajo en la radio. Él asumió un duro ejercicio de actuación al responsabilizarse con la manipulación y las voces de seis personajes. Ariel Bouza interpretó a la Cuca, con gracia y desenfado, y supo, también como actor, defender la coherencia de la trilogía. El acompañamiento musical, ejecutado por los actores, descansaba en el tema «Mamá Inés», preferido por la Cuca.

### Herencia de esplendor

*Sácame del apuro y el bufo, Historia de una muñeca abandonada y el Alhambra, La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez y los Camejo.* Entre esas oscilaciones se mueve el laboreo de Teatro Pálpito, decidido a investigar en las raíces del teatro nacional, fiel al

espíritu de los bufos que reivindicaron la tierra productora de la caña de azúcar, empeñados en indagar en su entorno social donde blancos, negros, chinos y mulatos comparten el mismo destino, aunque cada día se profundicen las diferencias entre los unos y los otros.

Xiomara Palacio ha sido el puente entre generaciones de teatristas: fue una de las protagonistas de la hazaña del Teatro Nacional de Guiñol y fiel colaboradora de los Camejo. Ella tuvo el talento y la entereza para no dejar morir el proyecto iniciado por sus compañeros y tuvo, también, la intuición de proponerle a Ariel Bouza trabajar en la continuidad de los que podría ser una tradición titiritera: que la Cuca de Estorino permaneciera para siempre en las tablas, salvadora del goloso Ratón.

La fuerza del teatro de títeres cubanos y la perseverancia y el amor por la profesión de algunos de sus cultores como Xiomara Palacio, Freddy Artiles, Armando Morales, Zenén Calero o Rubén Darío Salazar han labrado el camino para el reconocimiento entre nosotros a un arte milenario, pero todavía subestimado por algunos. Revindicar la producción dramática para niños de Estorino es parte de la estrategia. Contar en las filas titiriteras a un hombre que ha vivido ochenta años y que tiene tantos premios nos enorgullece a todos, por eso Teatro Pálpito no deja morir la puesta en escena de *La cucarachita Martina y el ratoncito Pérez*.

El desinterés de los directores por los dramaturgos cubanos obligó a muchos a llevar sus propios textos al escenario. Estorino se sumó a esa tendencia y, como director, también ha recibido el beneplácito del público y de la crítica. Fue laureado con *Morir del cuento* y con *Parece blanca*. Pero nunca llevó a escena sus textos para niños, tal vez prefirió guardar en su memoria el rostro que para la Cuca y sus pretendientes dibujaran los Camejo y

sus colaboradores. Quedan pendientes sus opiniones sobre la puesta en escena de Pálpito, que aún no ha visto.

Cuando iniciaba estas páginas apuntaba el privilegio de Estorino de disfrutar del reconocimiento de sus lectores y de sus espectadores. Yo también me considero una privilegiada por compartir su tiempo histórico, por disfrutar del privilegio de su amistad. A él van dedicadas estas páginas, escritas en unos días de largo invierno habanero, entre el lejano Alamar y la ruidosa Centro Habana donde se pueden encontrar los rastros de algunos de los personajes que él captó con su agudeza y su talento.

### Marilyn Garbey

NOTA \_\_\_\_\_

Agradezco a Xiomara Palacio su colaboración para la escritura de este texto.





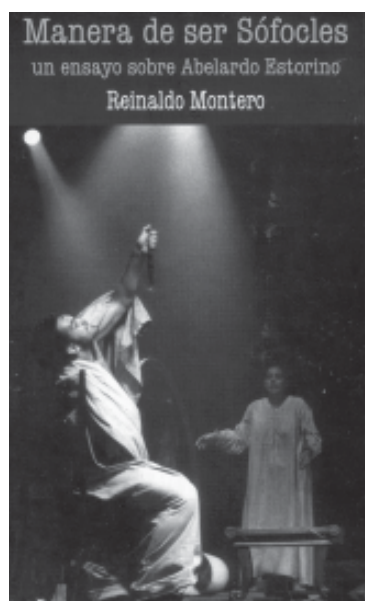
## ■ El teatro al papel

Los ochenta años de Abelardo Estorino se han visto recompensados de múltiples maneras. El evento Ochenta Estorinos, organizado por la revista *tablas*, inauguró este año un jubileo en torno al importante dramaturgo cubano que no ha cesado aún de escribir, y que la Feria del Libro tuvo a bien dedicar su cita de este año. Durante la Feria, actividades en todas las provincias del país se dedicaron al estudio de la vida y obra del dramaturgo que, emocionado y suspicaz, recorrió la Isla para asistir a la presentación de sus propios volúmenes y de otros dos que el dramaturgo y asesor Reinaldo Montero y el crítico y editor Abel González Melo consagraron al estudio y recepción de su producción. Estos libros, que son sin duda los principales platos de esta fiesta de homenaje, ponen en manos de los lectores obras que son ya verdaderos clásicos de nuestra dramaturgia a la vez que propician revisitaciones escénicas imposterables.

Bajo el sello de la Editorial Letras Cubanas, *Teatro escogido* y *Que el diablo te acompañe y más comedias* recogen una imprescindible selección de obras de este autor. El primero de los volúmenes, publicado inicialmente como parte de la Colección Premio Nacional de Literatura, aparece ahora con un nuevo diseño de cubierta. Con selección de Omar Valiño y prólogo de Reinaldo Montero, la antología recoge textos diversos pertenecientes a varias épocas: *La casa vieja* (1964), *Los mangos de Caín* (1965), *Ni un sí ni un no* (1980), *Morir del cuento* (1983), *Vagos rumores* (1992), *Parece blanca*

(1994) y *El baile* (1999) dan aquí fe de la prolífera e intensa obra del escritor, así como de los múltiples zonas temáticas y formales por los que se ha movido a lo largo de una vida que ha tenido la ficción escénica como centro. Prologado por el comediógrafo Héctor Quintero, el segundo volumen entrega, junto a valiosas y populares comedias como *Ni un sí ni un no* y *Que el diablo te acompañe* (1987), otras tres obras: *La Dama de las Camelias* (1968), una original versión para retablo de la novela de Dumas, y los textos de Estorino para el Teatro Musical de La Habana: *Las vacas gordas* (1962) y *Pachencho vivo o muerto* (1982), todas estas, obras menos conocidas y estudiadas que dan muestra del desarrollo coherente de una poética que opera desde la experimentación y la refuncionalización de un sinnúmero de referentes culturales, con vistas a producir un repaso renovado de nuestra tradición y que, en el caso particular de las comedias, ansía cautivar a ese público siempre creciente deseoso de encontrar en la escena el reflejo vivo e inquietante de su tiempo.

*Memoria de Milanés* y *Las penas saben nadar* son otros dos libros de Estorino que Ediciones Matanzas y el sello Reina del Mar Editores, respectivamente, entregan al homenaje. Con prólogo de Abel González Melo, el primero reúne por vez primera en un volumen *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* (1973) y *Vagos rumores*, dos modos, a un tiempo cercanos y distintos, de reconstituir desde la escenificación y el juego actoral la vida toda del poeta y dramaturgo matancero;



obras que sin lugar a duda se encuentran entre los más valiosos textos de la dramaturgia cubana de todos los tiempos. Pepe Milanés y Pepe Estorino se hacen uno finalmente en un libro bello y extraordinariamente cuidado, que posibilita más allá del encuentro con la fábula y los contextos decimonónicos penetrar en los secretos procesos de la escritura teatral y descubrir en las profundidades de esa operatoria que es reconstruir un universo todo sobre las tablas, las claves que conectan un tiempo y otro y develan la esencia misma de la nación. El segundo de estos libros recoge el texto del conocido monólogo que Estorino escribiera en 1989 para la actriz Adria Santana, una de sus más cercanas y comprometidas colaboradoras. La edición artesanal de este libro ofrece más de diez instantáneas de la puesta, debidas al ya imprescindible Pepe Murrieta, lo cual convierte esta edición de sólo doscientos cincuenta ejemplares en una verdadera exclusividad.

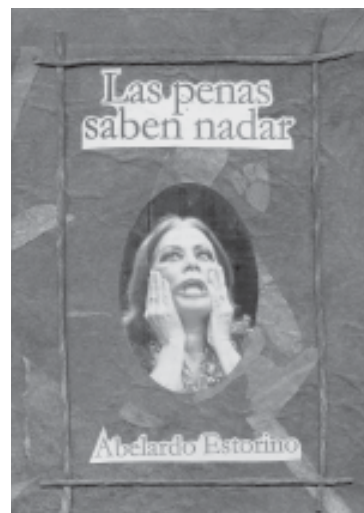
Ahora bien, conjuntamente con estos volúmenes han aparecido además dos textos que son los primeros en Cuba íntegramente dedicados a la obra de este importante autor.

*Manera de ser Sófocles*, del dramaturgo y asesor teatral Reinaldo Montero, editado por Letras Cubanas, es un ensayo que repasa la obra toda de Estorino atendiendo a sus obsesiones temáticas y las estrategias que han posibilitado la plasmación definitiva de esas obsesiones. Montero, quien ha sido durante años un permanente colaborador de Estorino, devela claves ocultas de cada período y entrega una lectura integradora en la que subraya tres obras esenciales: *Vagos rumores*, *Parece blanca* y *El baile*. La astucia del dramaturgo lo lleva a reconstruir los diversos contextos de producción y a constituir, al estilo de aquellos populares libros de

divulgación literaria, los puntos de contacto existentes entre la vida y la obra del autor. El libro de Montero recoge además un grupo importante de imágenes de los espectáculos que él atiende, lo cual se agradece siempre en un libro sobre teatro.

Abel González Melo entrega *Cada vez que digo lo que siento*, una monografía inusual que me gusta leer como una acción concreta que pretende asir la tradición y establecer un nexo directo entre el experimentado maestro y el joven discípulo que se reconoce heredero de una obra orgánica mayor. Abel intenta aquí atrapar cada fragmento irradiante. Un proceso escolar, el particular encantamiento de una puesta en escena, la crónica de su labor de asesoría en la muy reciente y efectiva puesta en escena de Alberto Sarrain a partir de la monumental *Morir del cuento*, le sirven de pretextos para adentrarse en el mundo de Esteban, Tavito, Carlota, Leonardo y Nina. Su personal lectura deviene entonces diálogo concreto con el maestro: «Luz en el zaguán» es una entrevista en la que González Melo intenta sobre todo arrancar secretos sobre el oficio, así como indagar en la relación activa y siempre fecunda entre la escritura y el hecho vivo que es lo estrictamente escénico, lo actoral. El autor recoge además en el volumen una pormenorizada cronología que incluye no sólo las fechas de escritura, estreno y publicación de las obras, sino también la ficha técnica íntegra de cada una de las puestas en escenas de la obra estorineana. Sin duda es este un libro extraño, que junta un amasijo de visiones, en las que el crítico aparece cual principal terreno de exploración, en tanto es la huella de la obra de Estorino sobre su personal devenir lo que constituye aquí objeto esencial de la pesquisa.

Llegan estos libros, en fin, para suplir muchas carencias, y sin embargo son aún insuficientes. Mucho habría que



estudiar y publicar –falta por ejemplo una antología que reúna todo el teatro para niños y otra que agrupe los más importantes ensayos críticos sobre este autor, una especie de valoración múltiple al estilo de las editadas por Casa de las Américas. No obstante, estos libros no hacen más que anticipar la obra mayor que ya ocupa a los editores de Alarcos: el *Teatro completo* de Estorino, proyecto que se prevé sea el primer tomo de autor cubano que formará parte de la Colección Biblioteca de Clásicos de este sello editorial. Propiciará esta esperada edición nuevos acercamientos críticos y estos, a su vez, nuevos montajes. Justo devenir para una obra que se mantiene viva y cambiante, de la mano de alguien que ha sabido rejuvenecer constantemente y que se nos presenta a los ochenta años de edad como uno de los más inquietos y sagaces protagonistas del teatro que hoy hacemos.

**Jaime Gómez Triana**

Al reproducir al final de esta sección el breve texto con que nuestro director, Omar Valiño, concluyera el evento Ochenta Estorinos, celebrado en Matanzas entre el 26 y el 29 de enero, y leído precisamente el día del ochenta cumpleaños de nuestro autor en su pueblo natal, Unión de Reyes, nos ahorramos innecesarias repeticiones con respecto a lo que allí aconteció.

En cuanto a la Feria del Libro, es imposible recoger cada uno de los hechos vinculados con la obra o la presencia de Abelardo Estorino que tuvieron lugar en todo el país, en cuya coordinación tuvo *tablas* un importante papel. No se podrían dejar de mencionar, sin embargo, la estancia de nuestro protagonista en Pinar del Río y Candelaria, Matanzas y Cárdenas, Cienfuegos, Santa Clara, Camagüey y, por supuesto, en La Habana. Cada una de sus visitas fue aprovechada para presentar algunos de los varios títulos (comentados en este número) con que distintas editoriales del país saludaron la dedicatoria de la Feria a Estorino, en no pocos casos presentaciones acompañadas de agasajos, entrega de distinciones oficiales o culturales y obsequios, además de realizarse en varias de estas ciudades, y en otras que no pudo abarcar, notables reflexiones sobre su obra.

Menos suerte corrieron en esos días los estrenos de sus piezas, pero desgranadamente ellos se han ido sucediendo, así como algunas reposiciones, también entrevistas en estas páginas.

### Palabras en unión de Estorino

Ningún lugar del mundo mejor para estar hoy junto a Abelardo Estorino que esta tierra de sus ensoñaciones y agonías. Y no sólo porque aquí naciera ochenta años atrás o porque este territorio ha sido esa patria pequeña de sus acosadores fantasmas, ora latentes, ora encarnados, sino porque viajando hasta Unión de Reyes en la primavera de 2003, se nos ocurrió celebrar, literalmente celebrar, Ochenta Estorinos.

Veníamos acompañando al mismísimo Pepe, Tania Cordero, Amado del Pino y este servidor, gracias a la obstinada perseverancia de nuestro amigo Pedro Vera, líder de Teatro D'Sur. Viajábamos en un taxi municipal y amarillo, al decir de Amadito, que ahora, parafraseándolo a él, podemos recordar como un taxi hacia la dicha.

Porque no otra cosa han sido estas jornadas matanceras, organizadas por la revista *tablas*, el Consejo Provincial de las Artes Escénicas y el Consejo Nacional: pura dicha al lado de Estorino en sus ágiles y vitales 80.

Un saldo del evento «a pie de obra» nos deja la inauguración de la sala «Abelardo Estorino», del Centro de Documentación e Investigación de las Artes Escénicas «Israel Moliner Rendón» y la apertura de dos exposiciones curadas, respectivamente, por Rolando Estévez y el dueto Zenén Calero-Rubén Darío Salazar; el estreno de una de las obras más

extraordinarias y difíciles del teatro cubano, *Morir del cuento*, bajo la dirección de Alberto Sarraín con la Compañía Teatral Hubert de Blanck; funciones del repertorio estorineano para niños o adultos, como *El Mago de Oz*, por Teatro de la Villa de Guanabacoa, con dirección de Armando Morales, *Las penas saben nadar*, en la magistral interpretación de Adria Santana, *La casa vieja* de Teatro D'Sur con puesta de Pedro Vera o el reestreno por Albio Paz y Miriam Muñoz de su monólogo-homenaje a Estorino, *Las penas que a mí me matan*.

También la realización de un panel sobre el arte de Estorino para los niños y los títeres, y de un coloquio de excelente nivel sobre la obra de nuestro autor, donde su escritura fue revisada casi palmo a palmo, y en el cual tuvimos el privilegio de contar junto a nuestros habituales colegas Norge Espinosa, Abel González Melo, Lillian Manzor, Roberto Gacio, Amado del Pino, Vivian Martínez Tabares y Maité Hernández-Lorenzo, con Luciano Castillo y las relevantes profesoras Elina Miranda, Ana Cairo Ballester y Luisa Campuzano, así como con la maestra Graziella Pogolotti, entre otros estudiosos, actores, periodistas o estudiantes; signo del legítimo interés que despierta el teatro de nuestro dramaturgo mayor.

Además, la presentación del bellísimo libro *Memoria de Milanés*, de Ediciones Matanzas con edición de Alfredo Zaldívar y, por supuesto, los constantes homenajes de grupos, instituciones y de distintas instancias del gobierno matancero.

No podría faltar en este breve recuento el agradecimiento de todos los participantes a cada uno de los sacrificados trabajadores del Consejo Provincial de las Artes Escénicas y su red de salas de teatro que, como resulta su costumbre, desata un mecanismo de relojería, detalles y atenciones único en nuestra geografía, y entre aquellos no podría dejar de mencionar a Ulises Rodríguez Febles, Rubén Darío Salazar y muy especialmente a Mercedes Fernández.

Ochenta Estorinos es el mejor preámbulo a la Feria Internacional que se le dedicará a nuestro homenajeado. Seis nuevos títulos de tres editoriales girarán en torno suyo entre alrededor de veinte que vigorizarán el lugar del teatro en la Feria, otros dos de Ediciones Alarcos –uno de ellos su *Teatro completo*– aparecerán más adelante, tres estrenos lo esperan a lo largo de su inminente recorrido por la Isla, la misma Isla a la cual él ha sabido aportar peso.

No sé si es mucho o poco, querido Pepe, en todo caso es algo que mereces tú y tu Unión de Reyes, y que tu teatro, tu literatura, tu cultura y tu Cuba te regalan.

¡Unión de Reyes no llora, ríe porque hace ochenta años nació aquí Abelardo Estorino!

¡Hasta 100 Estorinos!

## El arte de morir **contando**\*

**Abelardo Estorino**

### **A VECES ME PREGUNTAN**

cuál es mi obra favorita. Se refieren a las que he escrito, claro. Del teatro universal me resultaría muy difícil la selección. Entonces demoro un tiempo en responder, no para lograr un suspense a lo Hitchcock, sino porque es difícil tomar una decisión en ese momento. Unos días pienso de una manera y a veces todo lo contrario. La decisión está entre *Morir del cuento* o *Vagos rumores*. Entre ellas encuentro ciertas similitudes.

*Morir del cuento* trata de lograr que en el escenario sea evidente la artificialidad del arte, algo aprendido en Brecht, aunque algunos aducen que se trata de una influencia pirandelliana. Cualquiera de los dos sería un buen maestro y se convertiría en modelo, pero me parece que en Pirandello existe una preocupación metafísica cuando dramatiza los procesos teatrales que no es mi propósito. Mi aspiración es más simple: quiero, como en el teatro épico, que el público no acepte el escenario como ilusión y medite sobre las ideas que la obra propone. Allí es evidente que en la representación no es la realidad lo que vemos sino el reflejo que *la memoria* utiliza para recordar un suceso en que todos los personajes, seres de ficción, se han visto envueltos.

En *Vagos rumores* El Mendigo, personaje del poema «El baile» de José Jacinto Milanés, nacido de la imaginación del poeta, impulsa a su creador a *representar* su vida para alcanzar la lucidez necesaria y descubrir mediante *la memoria* su sentido y recordar de nuevo toda la ordalía que atravesó para terminar siendo un gran poeta. La historia no sucede ante nosotros, no existe la trampa de



una escenografía naturalista con tinajeros y bargueños y cantos de pájaros grabados; sólo lo necesario para despertar la conciencia de los espectadores y decidir junto con el poeta, devenido criatura teatral, si valió la pena cambiar el latido de la sangre y la ilusión del amor por la tortura de enfrentarse a las palabras y pasar a la historia.

He repetido con intención las palabras *memoria* y *representación* porque son las herramientas que ahora utilizo para componer mis obras, una vez abandonados los esquemas realistas de la *pièce bien faite*.

¿Qué más decir? Confesar que, como siempre, en el arte está nuestra biografía: las horas y los recuerdos, los sueños del

dramaturgo y la indiscreción de revelar los secretos familiares; utilizar a los amigos, sus manías y errores, para tratar de esclarecer en lo posible ese misterio perenne que nos propone el no saber adónde nos conducen todas las alegrías, la felicidad de los amores adolescentes, las muertes de los que nos acompañaron durante el camino y la ausencia y la soledad de la vejez. Siempre aspiramos a la perfección, a la felicidad, y quisiera terminar con un himno, un himno a la vida. Sólo puedo asegurar que la obra que verán dentro de unos minutos demuestra que el teatro ha sido mi entrega, mi refugio, mi felicidad mayor.

\* Palabras para el programa de mano de *Morir del cuento*, Compañía Hubert de Blanck, enero de 2005.

T e a t r o D , S u r

