

Estorino parece joven

SUELO CONFESAR LA ALEGRÍA QUE EXPERIMENTO CUANDO un dramaturgo cubano consigue estrenar una nueva pieza, y esa obra, al encarnar en la voz y la piel de los actores, logra transformarse en un verdadero suceso. Suelo confesar, también, y ya no con tanta alegría, la escasez de oportunidades en las cuales, durante los últimos tiempos, esa felicidad ajena y propia llega hasta mí. El teatro cubano actual padece, como pocas veces, una preocupante carencia de nuevos textos de valor, provocada tal vez por el exilio de los nombres promisorios y el silencio más o menos prudente que el aburrimiento, la muerte, o la muerte en vida, ha desatado entre los Nuevos y los Consagrados. Entre ese último grupo, el nombre de Abelardo Estorino viene a ser la saludable e inevitable excepción.

Recuerdo, pues, pocos estrenos tan gloriosos como el de *Parece blanca*. Antes de que el público fuera convocado a la sala Hubert de Blanck, en aquel 1994 caluroso, de funciones a media tarde bajo las presiones del Período Especial, La Habana ya hablaba del nuevo esfuerzo de Estorino y su equipo de colaboradores. Las malas lenguas se demoraban divagando acerca de si Adria Santana podría o no dar la pasión y el arrebató de la jovencísima Cecilia Valdés; los otros nos ocupábamos en dilucidar cómo el autor de *La casa vieja* habría insuflado nueva vida a esa novela mítica, cuyo título no ocuparía el lugar central de la cartelera, oculto bajo aquel otro, *Parece blanca*, con el cual el dramaturgo y director nos estaba diciendo ya de su deseo de zafar las ataduras del mito, y entregar una mirada fresca a un argumento que casi todo cubano dice conocer a la perfección. Cecilia Valdés recorriendo las calles de la vieja capital, anunciada por la fanfarria de sus chancletas de palo. Cecilia Valdés en el arranque con el cual Rita Montaner se negó a protagonizar el estreno de la comedia lírica de Gonzalo Roig, dándole oportunidad memorable a la mexicana Elisa Altamirano. Cecilia Valdés en los ojos de Daysi Granados, hermosos en los más hermosos momentos de un complicado proyecto de Humberto Solás. Cecilia, Celia,

Norge Espinosa Mendoza

rescatada por Roberto Blanco y Leo Brouwer en un montaje que costó Dios y ayuda, luchando contra un elenco anquilosado que a pesar de los esfuerzos del director, repetía en los ensayos el mecánico y gastado saludo en la escena de *la salida*, hasta que por fin consiguieron entender el nuevo efecto, acompañando a la grácil voz de Alina Sánchez. Una y mil Cecilias coincidiendo de pronto en la escena del Hubert de Blanck, en otra Habana finisecular, tanto tiempo después.

Parece blanca es y no, felizmente, la tragedia de Cirilo Villaverde. Sus personajes viven un argumento similar, se llaman del mismo modo (los que sobreviven, apenas una decena entre los cientos que pintó el autor pinareño), soportan el mismo destino. Pero el dramaturgo, poseedor de recursos que su larga presencia sobre las tablas del teatro y la vida le ha ido concediendo, les otorga del privilegio de *teatralizar* esas líneas resabidas, de reescribir la muerte indetenible de Leonardo, de dialogar con un lector devenido público, para repetir con él la queja que el calor y las miserias humanas han hecho sempiternas en la Isla, mezcladas con el goce fugaz del baile, de un amor, del sonido de un clarinete que se escucha en aquella contradanza: *Caramelo vendo*. Así, conviviendo en ese espacio único e intemporal que es el recuerdo de la novela y no la novela misma (el autor la cataloga de «versión infiel»), Doña Rosa insulta a Cecilia, Leonardo y Pimienta discuten, Nemesia disfruta todo un monólogo en el cual escupe su envidia, Cecilia se «calienta» cuando su hermano la roza, Cándido confiesa su pecado entre cruces y marcos de espejos vacíos, mientras Isabel Ilincheta mira con horror un velo de novia. A sus pies, el país hierve, la nacionalidad habla por ellos y se cruza con el anhelo de la carne, de la raza, con la añoranza imposible de la nieve.

Parece blanca es y no, felizmente, la tragedia de Cirilo Villaverde. El teatro de Abelardo Estorino ha sabido ir poblándose poco a poco de esa realidad distinta que es la poesía dramática, y del afán realista de sus primeras piezas van desapareciendo poco a poco los muros de cal, los muebles previsibles, los comedidos rejugos de una *imitación de la vida*, para ceder terreno a una atmósfera cada vez más densa, más segura de lo que el autor, probando fuerzas sobre el escenario, ha ganado en diálogo veraz con sus actores. Sus obras más recientes gozan de la sugerencia de un poema: para qué pintar todo un bosque si con una rama, como en el drama japonés, se puede dar toda la imagen. Y si ello se avizoraba en *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, donde las estrofas del matancero trazaban otros puentes entre el tablado y la platea; y si el ir y venir de un tiempo escénico y otro apuntalaba la eficacia de *Morir del cuento* en un diálogo impensable desde un abordaje que no fuera sostenido por un férreo dominio de lo teatral; en *Vagos rumores* ese aliento se crecía, borrando definitivamente los límites de una realidad que se transformaba en una materia teatral desnuda y pura. El siglo XIX de *Vagos rumores* y *...Milanés...* es el mismo de *Parece blanca*, sólo que a la alta tragicidad de aquellas piezas, Estorino ha añadido aquí su cubano sentido del humor, de la parodia, de la revisitación que levanta sábanas y retira cortinajes, dejando a la vista el cuerpo palpitante de todo argumento verdadero.

El público sabe que al final de la pieza Leonardo caerá muerto, que Cecilia reencontrará a su madre, y todo lo demás. Pero desde el instante en que una mano abre la novela colocada sobre el facistol que aparece en el proscenio, el dramaturgo nos permite reimaginar a esos personajes tan conocidos desde esa encarnación carnavalizada que es siempre el mejor teatro.

Si se suma a todo ello el que aquel estreno estaba sostenido por una labor actoral de asombrosa solidez, que la música de Juan Piñera contrapunteaba inteligentemente a los magníficos diálogos, que las luces de Saskia Cruz creaban espacios sugeridos por el verbo, y que la propia labor de Estorino como director sacaba un partido digno de todos esos elementos, podrá comprenderse por qué el auditorio, terminada la función, prodigó a los protagonistas del suceso con una de las ovaciones más sinceras que recuerdo. En esos instantes en que el aplauso hacía retumbar la sala de Calzada y A, todo el teatro cubano, allí presente, olvidaba sus resquemores y sus peleas generacionales. El agradecimiento a un nombre mayor de nuestra dramaturgia nos unía, en esa frágil felicidad que puede el teatro darnos de vez en vez.

Años después, un amigo al que no puedo decir que no, me solicitaba ayuda en un proyecto ambicioso. Obsesionado por el rescate de la memoria de la escena de títeres en la Isla, y poseedor de confidencias y datos sobre los hermanos Camejo, equipo fundacional de tal aventura en Cuba, me pedía una versión para muñecos a partir de *Cecilia Valdés*. Mi primera reacción fue de estupor, pero acepté, entre otras cosas porque la novela de Villaverde ha sido siempre un punto recurrente en mi ir y venir sobre las letras del país. Como todo cubano, sé de memoria algún fragmento de la comedia lírica, miro a una muchacha y digo «ahí va una Cecilia», y el propio hecho de haber presenciado el estreno de una pieza de tanta calidad teatral y literaria como *Parece blanca*, me confirmaban la posibilidad de abordar nuevamente un mito tan vivo. Leí la extensa versión que Modesto Centeno creó para los Camejo, y que nunca se llegó a estrenar. Releí *La Loma del Ángel*, en la cual Reinaldo Arenas vira de revés la solemnidad del verbo dieciochesco de Villaverde. Oí una y otra vez varias grabaciones de la zarzuela. Padecí, como espectador, las recientes producciones escénicas de esa partitura, anquilosadas y muertas, pobladas de pésimas gargantas —nada parece quedar del goce de Alina Sánchez y la sabiduría de Roberto Blanco. Y repasé las siempre útiles páginas de *Contradanzas y latigazos*. Pero no leí de nuevo *Parece blanca*. No hizo falta, seguía fresca en mi memoria. Leí, sí, una versión que Estorino creó para los propios hermanos Camejo sobre *La dama de las camelias*, tampoco estrenada nunca, fechada en aquel terrible 1971 en el que la cultura cubana sufrió tantos desacuerdos... y nació yo. Rescatando para la revista *Tablas* esa pieza olvidada de Estorino, hallándola y desempolvándola, descubriéndola grácil y poderosa en su manejo de un argumento que sería trasvasado al mundo prodigioso del títere, encontré las claves que me sirvieron para crear *La virgencita de bronce*, mi propia versión de Cecilia Valdés, que algún día estrenará el Teatro de las Estaciones. Y me asombró descubrir cuántos efectos de aquel joven Estorino perduraban en *Parece blanca*, cuánta libertad imaginativa conseguía al

reconformar el argumento de Dumas, augurando lo que luego le serviría para reescribir el conflicto villaverdiano. No es de extrañar, por ello, que esa versión mía esté dedicada a Abelardo Estorino, a sus personajes, a las tardes en que he podido visitarlo y hablar con él en esa casa suya poblada por los rostros que Raúl Martínez le regaló como infinita compañía. A ese Abelardo Estorino que, bajo los aplausos del público fervoroso que aclamaba ese momento de nuestra breve y revuelta historia teatral que es ya *Parece blanca*, subió al escenario con un salto juvenil para recibir los más intensos aplausos de la tarde. Tiene ya cumplidos y vividos sus setenta años, pero leyéndolo y conociéndolo, qué duda cabe, bien se puede decir: Estorino parece joven.

