

Abelardo Estorino en la guerra del tiempo

Wilfredo Cancio Isla

EN MAYO DE 1989 RECIBÍ UNA INVITACIÓN PARA participar en un conversatorio sobre la obra de Abelardo Estorino, con motivo del veinticinco aniversario de *La casa vieja*. El homenaje me ofrecía la oportunidad —frustrada en ocasiones anteriores— de «descubrir» por fin Unión de Reyes, el pueblo natal del dramaturgo, así que acepté la propuesta y me subí al ómnibus Girón con el entusiasmo de quien va al encuentro de Comala, Macondo o Santa Mónica de los Venados.

Si el conocimiento verdadero de un autor no puede quedar sólo en sus textos, sino que se completa en las variaciones que lo interpretan, las referencias que lo integran al universo teórico-conceptual y las fuentes que lo nutren; si, como es el caso, estamos ante una producción dramática con influjos reconocibles de ese *microcosmos pueblerino* donde transcurrieron los años que, según Rulfo, no se pierden nunca; si el propio autor confiesa que los recuerdos primeros de sitios y vivencias le dictan aún escenas de sus piezas teatrales, se comprenderá que el viaje tenía para mí el atractivo del hallazgo *in situ*, por demás, con un cicerone envidiable: Abelardo Estorino en persona. La estancia fue corta y reveladora. Apenas una típica caminata de recién llegado, una función de *Las penas saben nadar*, un café en la casa vieja y entrañable de los Estorino. No podría apuntar las razones con exactitud, pero después de aquellos días comencé a explicarme más nítidamente las motivaciones de su creación.

Sin embargo, sería erróneo que ese apego raigal de Estorino a personajes y sucesos de su «pueblo chiquito» se interpretara como expresión de cierto costumbrismo folclorista, interesado más en el color local que en el develamiento y la valoración esenciales: se trata de una actitud sensata que mucho tiene de pesquisa sociológica en torno al cubano. Lástima que durante largo tiempo la crítica pecó de reduccionista y convirtió su

teatro en el purgatorio de las «familias provincianas» y el «machismo», desentendiéndose de otras confrontaciones significativas. La distorsión se reafirmó, pienso, por una lectura superficial de las declaraciones del autor a propósito del estreno de *La casa vieja*, cuando sugirió que ésta podría considerarse el cierre de una trilogía de «variaciones machistas sobre familias provincianas»¹. Contrariamente, las relaciones familiares en su obra encauzan conflictos y problemáticas de orden mayor y lejos de abroquelarse en el marco doméstico, se insertan en un empeño de autorreconocimiento que cuenta con sólidos antecedentes en nuestra historia dramática: la indagación de la idiosincrasia nacional, la búsqueda de los componentes de la cubanidad mediante el choque violento de conductas encontradas a través del tiempo.

De todos los dramaturgos que se dan a conocer después del triunfo revolucionario, Estorino es el que muestra la evolución más coherente, la trayectoria más fructífera, la madurez más plena. Sus concepciones artísticas y sus recursos expresivos se han ido ampliando y enriqueciendo de un modo tan escalonado que hoy, a la luz del tiempo, no podemos menos que concederle un lugar entre los clásicos de nuestra literatura dramática. Con apenas catorce títulos y la convicción fija de que «el teatro debe servirle a la gente para reconocer sus problemas»², ha dibujado un fresco de los comportamientos del cubano contemporáneo en sus afanes por hallarse una imagen definitiva. Los personajes de Estorino luchan, se desenmascaran y se desgarran por encontrar la comunicación y abrirse paso hasta las últimas verdades. Esa exigencia ética de identidad individual y colectiva que el autor incorpora como la personal tarea artística de «rebasar la muralla que es el rostro de un hombre»³, constituye en realidad el cuerpo ideotemático sobre el que gravita su teatro. Y va siendo hora ya de que lo estudiemos desde esa óptica integradora y polivalente, sin las etiquetas y demarcaciones cómodas de años atrás.

El análisis de la dramaturgia estorineana en su totalidad nos enfrenta a una tentativa de periodización que ayude a situar, en medida y valor exactos, cada paso creativo. Atendiendo a las peculiaridades de su superación dialéctica, al carácter progresivo de su crecimiento autoral, sin veleidades estilísticas ni saltos estruendosos y sí con sorprendente unidad de objetivos, considero que es lógico distinguir dos etapas (o momentos) en el Estorino dramaturgo: 1º Iniciación y consolidación de un estilo (1954-1970), que incluiría textos fundamentales como *El robo del cochino*, *La casa vieja* y *Los mangos de Caín*; y 2º Madurez y renovación de perspectivas estéticas (a partir de los años 70), con *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, *Ni un sí ni un no* y, especialmente, *Morir del cuento*.

¹ «Diálogo con Estorino», *Bohemia*, octubre 30 de 1964, p. 23.

² Wilfredo Cancio Isla: «En busca del tiempo vivido» (entrevista), *Revolución y Cultura*, mayo 1987, p. 2.

³ *Ibidem*, p. 9.

Los dos primeros títulos de Estorino bien pueden calificarse de ejercicios de depuración, escritos con la inteligente humildad de quien ha comenzado a probar sus fuerzas. *Hay un muerto en la calle* (1954), que aborda el tema del gangsterismo político en la época del priato, no deja de ser curiosa a pesar de sus balbucesos e imperfecciones evidentes. Ubicando la acción en un café de barrio «después de las diez de la noche», durante los carnavales habaneros de 1951, relata los minutos finales de Sendo, un matón a sueldo signado por el *fatum* de la tragedia cotidiana. No busquemos en la obra otras enunciaciones que las de un debú plausible, con más aires de promesa que capacidades demostradas. Las deudas con el cine negro afloran en varias escenas y no faltará la clásica y fatal llamada por teléfono. Las imprecisiones en la clarificación del conflicto, la dispersión de personajes, el predominio de lo narrativo-referencial sobre la expresión teatral y hasta cierta escena «pintoresquista» de campesinos entonando décimas para recibir unas monedas lastimeras, debilitan el alcance de esta pieza que, no obstante, incorpora una válida intención de denuncia a los padecimientos republicanos (juegos, prostitución, chantaje, crímenes), descubre un autor con certera apropiación del diálogo popular y esboza un personaje que veremos reencarnar, veintiséis años después, en el Sendo de *Morir del cuento*.

En 1956 Estorino termina otro drama corto, también con estructuras lineales bien definidas, *El peine y el espejo*, que aparecerá en la inolvidable antología *Teatro cubano en un acto* (1963). La obra contiene el sedimento primigenio de los conceptos, personajes y líneas temáticas que se harán recurrentes en textos posteriores como *El robo del cochino* y *La casa vieja*. Estorino describe las penurias espirituales de un matrimonio atrofiado por la sumisión, las mentiras y los prejuicios, y ya desde el título ofrece las señales del narcisismo del protagonista, aludiendo a los objetos-fetiches de su vacío ritual.

Para Cristóbal, típico ejemplar del gallismo donjuanesco cubano de los años 50?, las reuniones con amigos, el dominó y las cervezas son los atributos de la masculinidad. Rosa, la esposa humillada, acude a los auxilios de un espiritista para proteger los frágiles pilares del lecho nupcial, mientras su cuñada Carmela envenena el ambiente hogareño de hipocresía y complejos maternos. Un infierno sin escapatoria donde todos son víctimas. Porque bajo su egolatría, Cristóbal esconde una profunda crisis de identidad y después de los alardes públicos regresa cada noche pensando «que falta algo, que se me ha olvidado algo, (...) Como algo que se hubiera desperdiciado en el día».

El sentimiento de asfixia e inmovilismo que permea a *El peine y el espejo* sirve para ejemplificar el síndrome del panorama dramaturgico de los años 50. Como certeramente ha observado Raquel Carrió, esos mundos cerrados «constituyen el reflejo de un universo de contradicciones que pugnan entre sí, provocando la imagen de la progresiva destrucción o desintegración de las fuerzas sin encontrar un camino de salida, una apertura»⁴.

⁴ Raquel Carrió: «La dramaturgia de la Revolución en los primeros años (1959-1968)», *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*, Edit. Pueblo y Educación, La Habana, 1988, p. 20.

En 1961 Estorino intentará dar una respuesta artística a esa crisis expresiva. Se ha dicho con frecuencia que *El robo del cochino* es *El peine y el espejo* varios años después; que esta obra recoge todo lo que Rosa y Cristóbal conversan en el segundo acto de aquélla; que los protagonistas pasan de una a otra casi intactos. El esquema persiste, la estructura sigue siendo convencional y hasta los demonios que socavan la convivencia familiar prolongan el festín macabro. Pero la perspectiva se ha modificado y el enfrentamiento de los personajes principales se polariza en términos antagónicos.

La trama transcurre en Matanzas en el verano de 1958, cuando los barbudos bajan ya de la Sierra Maestra para la ofensiva final contra Batista, y pone en primer plano la colisión de fuerzas irreconciliables que avecina la eclosión social: en un bando, Cristóbal, fervoroso machista y paladín de una moral retrógrada que acomoda para ejercer los más turbios manejos; en el otro, su hijo Juanelo, un joven de veinte años en lucha contra la falsedad y la injusticia, decidido a «cambiar la vida, echarlo todo abajo», quien terminará uniéndose a los insurrectos.

En un estudio sobre *El robo...*, el profesor e investigador chileno Pedro Bravo-Elizondo caracteriza a Juanelo como «el personaje con el cual se experimenta el desarrollo de los primeros años de la Revolución»⁵. En efecto, Juanelo simboliza el compromiso actuante, el ideal mesiánico, el coraje para cambiar los rumbos de la historia. El enfrentamiento al padre implica una ruptura de las amarras que le impiden asaltar el futuro, «mirar con los ojos abiertos», «poderme reír como yo quiero». Cristóbal quedará petrificado en un tiempo de *ritornello* y Rosa, para quien «todo está oscuro», se refugiará en el pasado muerto, en la adoración de la hija desaparecida.

En cuanto a la estructura dramática, *El robo...* responde a las formas clásicas de la *pièce bien faite*, con una influencia ibseniana que nadie se atrevería a objetar. La acción avanza mediante crisis progresivas crecientes, cuidando el sentido del ritmo, y todo parece previsto por operaciones milimétricas. La técnica de Estorino es segura y el preciso trazado de caracteres se beneficia de la construcción de un diálogo vivaz que reproduce admirablemente las sutilezas de nuestros giros conversacionales. Los secretos de ese virtuosismo estilístico han sido confesados por el autor de manera tajante: «Sin *Aire frío* yo no hubiera podido escribir *El robo del cochino*»⁶.

Pero la nitidez estructural tiene mucho más de asimilación inconsciente que de cálculo minucioso. El modelo de representación reiterado en experiencias posteriores se corresponde con una estricta lógica temporal y causal, lo que propicia la simetría en la secuencia de acciones y réplicas. El autor llega al resultado final obedeciendo, justamente, a esa vocación expresiva, a su primigenio sentido de consecución.

Con *El robo ...* Estorino pulsa un universo de valores en quiebra (el de la familia provinciana de clase media) y a la vez transgrede la convención del

⁵ Pedro Bravo-Elizondo: *Teatro hispanoamericano de crítica social*, Edit. Playor, Madrid, 1975, p. 72.

⁶ Wilfredo Cancio Isla: *op. cit.*, p. 8.

punto de vista sobre la inviabilidad y el cierre de horizontes. La partida de Juanelo vislumbra la opción superadora y encamina el primer hito de la dramaturgia revolucionaria.

Después de «robarse» la temporada teatral de 1961 y renovar su popularidad al año siguiente con la adaptación de *Las impuras*, Estorino se lanza a escribir una comedia musical: *Las vacas gordas* (1962), respaldada también por los espectadores habaneros. Comedia de salón con adornos alhambrescos, la obra se asoma al mundo de la burguesía criolla, rescatándolo de las brumas a partir de relatos, documentos y estampas costumbristas. Pero es evidente que al separarse un tanto de su línea temática y noción teatral, priorizando bailes y canciones, el autor anda por «tierras ajenas» y no puede resolver la endeblez dramática de la propuesta. Y ahí termina la aventura de *Las vacas gordas*, una *rara avis* en el conjunto de su producción.

La casa vieja (1964) —como *El robo...*, también mención en el Premio Casa de las Américas— representa un momento descollante en la dramaturgia cubana contemporánea. Las coordenadas son similares a las de *El robo...* (proceso de desintegración familiar, ambiente provinciano), con la diferencia de que los personajes viven no el pasado prerrevolucionario, sino el presente más inmediato. Lo que resulta aleccionador es cómo Estorino consigue rebasar lo circunstancial efímero y asimilar los complejos cambios que se operan en la sociedad desde una profunda comprensión dialéctica; sin aproximaciones simplistas, sin demagogia panfletaria. La obra abre incógnitas, remueve prejuicios, desacraliza dogmas, y en esas intenciones es que debemos hallar su inequívoco signo revolucionario.

Esteban, cojo, acomplejado, inconforme, regresa a su pueblo natal ante la inminente muerte de su padre. La anécdota hubiera servido para cuajar el más espeso melodrama, digno de Félix B. Caignet. A primera vista todos los ingredientes son lacrimógenos. Pero el dramaturgo escapa en dirección opuesta y nos convoca a una jornada de desenmascaramiento existencial, cruda y humanísima.

Pocas creaciones en el arte cubano de esos años fueron capaces de reflejar con tanta agudeza y fidelidad la contradicción plurívoca entre los caducos cánones morales que se aferran socialmente y los nuevos valores que, no sin tropiezos y dolor, intentan suplantarlos. Esteban, romántico como Juanelo en su ideal de justicia, no soporta seguir alimentando la falacia de sus semejantes y clama para que «entre el agua y nos arrastre, que nos barra o que nos limpie, pero que acabe con toda esta inmundicia». Y pone por delante la honestidad al cuestionarse la inercia, la desconfianza y el oportunismo de sus familiares.

Estorino —como Esteban— quiere saber «qué pasa, por qué somos como somos, para qué vivimos», diseccionar la naturaleza de los actos individuales y sus condicionamientos sociales, exorcizar todas las «cojeras» que atrofian nuestro paso por el mundo. *La casa vieja* cumple así su función catártica. Cuando Esteban pronuncia el apotegma final («Yo creo en lo que está vivo y cambia») y el telón cae, queda tal impresión de estallido que sólo atinamos a

ver los fragmentos de esa campana de cristal que a veces necesitamos destruir para encontrarnos a nosotros mismos. No es de extrañar que casi cuatro décadas después el autor la siga considerando su obra más vigente.

Los mangos de Caín, publicada en el número 27 (dic. 1964) de la revista *Casa de las Américas*, con espléndidas viñetas de Antonia Eiriz, señala un interesante punto de modificación en la ruta del dramaturgo. No hablamos de ruptura, sino de ampliación de recursos, de audacia técnica y variedad anecdótica, pues, en puridad, estamos en presencia de una saga virtuosa que despidе, desenfadadamente, sus aportes iniciales. Estorino lo ha confirmado sin rodeos: «Los mangos de Caín es La casa vieja escrita de otra manera»⁷. El fruto de la alteración de su tradicional modo realista es un texto de aliento expresionista, en el cual prevalecen las intenciones satíricas y el lenguaje simbólico.

La escena se convierte en una terraza *art nouveau* y los personajes visten a la usanza de principios del siglo xx. Al centro, una gigantesca serpiente disecada se enreda en una columna-árbol. La pieza tropicaliza la leyenda bíblica y transforma el fratricidio de Caín en un acto honesto. El oportunismo, la simulación, la injusticia que emana de un falso concepto de libertad, son sometidos a debate con afilada ironía.

El enfrentamiento Caín-Abel se replantea aquí con un significado diferente. Caín no es un malvado; lo que singulariza a Abel no es precisamente la bondad, sino el miedo. Rebeldía consecuente versus obediencia irracional. Caín quiere «comprender... ¡todo!», y por eso le reprocha a su hermano la falta de iniciativa; recuerda a Adán que «es humillación doblegarse ante quien te lo da todo»; reclama respuestas, no truenos, para sus incesantes preguntas; y concluye proclamando que será «capaz de hacer lo insospechado, lo que no me han dictado». Sin embargo, las palabras extraídas del diccionario para nombrar su visionaria temeridad lo condenan sin apelación posible.

Las modulaciones críticas del autor alcanzan registros agudos más allá de la maliciosa burla a la mitología cristiana: éste es un remecimiento ético para hoy y para mañana, con el «doble fondo» de una clásica parábola teatral. Como apunta Patrice Pavis, la parábola es, paradójicamente, una forma de hablar acerca del presente, al tiempo que lo pone en perspectiva y lo disfraza en una historia y un cuadro imaginarios: «Es, pues, el deseo de realismo el que lo impulsa a valerse de la forma camuflada de la parábola»⁸.

A propósito de *Los mangos...*, me parece ineludible abrir un paréntesis con referencias del acontecer teatral y sociohistórico en que ve la luz. La obra se estrena en 1966 en el teatro del Colegio de Arquitectos de La Habana, por interés de un colectivo eventual de jóvenes artistas. Feliz estreno. Pero la alegría no pasó de la segunda función, cuando un grupo de suspicaces controladores decidieron que no podía seguir representándose, argumentando motivos tan absurdos que es preferible olvidarlos. Su rescate para la escena

⁷ Wilfredo Cancio Isla: *op. cit.*, p. 5.

⁸ Patrice Pavis: *Diccionario del teatro*, Edit. Pueblo y Educación, La Habana, 1988, p. 347.

nacional se produciría ¡catorce años después!, en febrero de 1990, por el Grupo de Teatro Político Bertolt Brecht.

La anécdota es una de las tantas que servirían para desempolvar adversidades e incertidumbres de una etapa nada propicia para la vida teatral cubana. Torpezas burocráticas, prejuicios ético-políticos y, sobre todo, «un sentido equivocado de la cultura, el deseo de trasplantar el discurso político al estético»⁹, comenzaron a frenar el desarrollo escénico nacional a finales de la década del 60. En 1967, desde las páginas de *En primera persona*, Rine Leal anticipó preocupaciones por el «acoso moral a los teatristas» y condenó la tendencia de algunos funcionarios oficiales a ver en el artista «un apestado, un ser al que se le tolera mientras es necesario, y no por el contrario un miembro activo de la sociedad»¹⁰. Pero poco tiempo después, el oleaje demagógico de la llamada «parametración» haría crecer la lista de ilegalidades laborales, injusticias y abuso de poder administrativo —lo que Leal define como «el síndrome de los 70»—, panorama que varió radicalmente desde 1976, con la constitución del Ministerio de Cultura, aunque la huella de los errores permanece aún en nuestro movimiento teatral.

Estorino arriba a esta encrucijada en posesión de una técnica depurada y de una sensibilidad atenta a mutabilidades y superaciones. Pero sus respuestas no estarán nunca atizadas por el deslumbramiento fatuo; son consecuencia de hondas necesidades ideoestéticas. Lo admirable en él es que siempre cada paso ha sido coherente con las exigencias internas de su dramaturgia, sin traicionar los fundamentos de su poética teatral.

El tiempo de la plaga (1968) demarca una zona transicional previa a la evolución que, en los años 70, tendrá su punto de despegue con *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*. La obra permaneció inédita hasta 1997, fecha en que por fin se pudieron despejar viejas incógnitas. Merece recordar que el autor la ha reescrito dos veces, inconforme con las primeras versiones.

Estorino se inspiró en *Edipo rey*, pero su versión no se somete a las reglas de la tragedia pura; en todo caso tendríamos que hablar de una farsa trágica, con fuertes tonalidades grotescas y efectos paródicos. Véanse al respecto las acotaciones del preámbulo: «Debe encontrarse la forma de convertir la pieza en un hecho exageradamente teatral».

Los dramáticos acontecimientos de Tebas se truecan en visiones esperpénticas. Las coordenadas espacio-temporales se desdibujan, aunque la trama pudiera ubicarse en un país latinoamericano durante las tercera-cuarta-quinta décadas del siglo xx. Edipo se transfigura en un dictador pequeño y pomposo que reparte órdenes en una ciudad azotada por el terror, la mentira y la muerte.

⁹ Wilfredo Cancio Isla: «Privilegios de la memoria», *Revolución y Cultura*, julio 1989, p. 7. En esta entrevista Rine Leal pormenoriza en todas las irregularidades que lastraron la actividad teatral en la llamada «década gris de la cultura cubana».

¹⁰ Rine Leal: *En primera persona*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1967, p. 335.

La maldición que pesa sobre su estirpe la ha provocado él en un acto consciente por alcanzar el poder y la gloria: la eliminación de Vandalio Pantoja, que no viaja en una carroza tirada por potros, sino en un Cadillac reluciente. Chungo, una especie de Tiresias que convoca la luz con toques de tambor, caracoles y agua de colonia, sentencia que no hay crímenes olvidados: los muertos esperan. El caos se expande socialmente en la medida que el Presidente no está dispuesto a reconocer sus culpas y las encubre condenando a los demás, imponiéndoles dictámenes y caprichos. Así, a diferencia del héroe de Sófocles, pasará de la falsa prosperidad a la catástrofe final sin despertar compasión en el espectador, pues sus reales pecados son la ambición, la arrogancia y la ruindad moral. Para consumir su «sacrilegio» al clásico griego, Estorino ensaya con soltura recursos que desarrollará luego más eficaz y ampliamente: profusión de personajes, rejuegos con el tiempo y el espacio, distanciamiento de la representación e insistencia en nuevos significados de la imagen escénica. *El tiempo...* se inscribe dentro de las preocupaciones del autor por un teatro político social que, en esos momentos, suma no pocos títulos y cultores en Latinoamérica.

La década de los 70 lo sorprende escribiendo y dirigiendo espectáculos políticos como *Tiene la palabra el camarada máuser*, *Mientras Santiago ardía* y *Más temprano que tarde*. La mayoría de los teatristas cubanos atraviesan años de «tregua» y Estorino trata de aprovecharlos, limitaciones y censuras a un lado, en su conocimiento por dentro del teatro. Crece su imaginación para el montaje escénico y se fragua una fructífera relación de vasos comunicantes entre director y dramaturgo, todo lo cual influirá en que, a partir de *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* (1974), se acreciente su lucha «por hacer más cristalino y expresivo el proceso mismo de creación»¹¹.

La idea de *La dolorosa historia...* surge en una lectura casual de *Las memorias de Lola María*, un libro de cuentos sobre la Matanzas decimonónica y en el cual se describe el entierro de Milanés, en 1863. Influido, como él mismo ha confesado, por *Pedro Páramo*, el dramaturgo dinamita todas las estructuras anteriores, maniobra imaginativamente con el tiempo —lo altera, lo disloca, lo fija en el espacio de la memoria— y entrega una pieza monumental que se ha valorado como el inicio de una espléndida madurez dramática.

Al comienzo, el escenario tomará el aspecto de «un lugar que ha permanecido cerrado mucho tiempo, donde nadie ha entrado». Las campanadas anuncian duelo por la muerte de Milanés. El Mendigo, personaje de contrapunto que representa «la mano negra de la pesadilla», le hará revivir para demostrarle que su vida no fue como creía. En este punto empezamos a desandar la trágica existencia del célebre poeta matancero, desgarrado, perdido en la demencia, vencido por las adversidades de una realidad que le negó la plenitud humana. La pretensión de Estorino no es construir un drama histórico acomodando al discurso teatral la biografía y la lírica de

¹¹ Wilfredo Cancio Isla: «En busca del tiempo vivido», p. 5.

Milanés, sino indagar las motivaciones del hombre en la búsqueda de verdades esenciales.

Estorino se vale de una minuciosa investigación, pero evita encerrarse en la objetividad de los datos o en la referencia «fotográfica» de la época. Su mirada tiene mucho de testimonio personal, pues el autor no esconde que la escribió pensando en cómo se hubiera comportado su familia ante una situación similar. La historicidad del texto es más perceptible como experiencia vivencial, anímica, introspectiva.

Obra de osadías interpretativas y sugerencias simbólicas, es esa pluralidad de motivos (y de sentidos) la que sitúa a *La dolorosa historia...* como uno de los empeños más universales de nuestro teatro contemporáneo. Valga decir universalidad sin desarraigo, cubanía sin pintoresquismos. El amor a la ciudad y la patria, el ideal libertario, la dignidad inflexible, el significado del hecho artístico, el sentimiento de decepción y desasosiego, la soledad y hasta la vida íntima, adquieren una connotación signífica que supera todo reduccionismo epocal y se comunica activamente con el presente. Los extravíos de la individualidad ante los desórdenes de la historia están lejos de encontrar su sésamo.

En *Ni un sí ni un no*, una comedia costumbrista que terminó de escribir en 1979 y llevó a escena un año después, el recurso del teatro dentro del teatro es consustancial a la estructura de la pieza. Estorino insiste en violentar el desarrollo lineal, rompe la cuarta pared e incentiva la percepción del espectador mediante continuas distancias; según acota, todo debe contribuir a crear una atmósfera de improvisación equivalente con «ese efecto poético de ensayo y teatralidad que la obra se propone». La acción transcurre en La Habana, en la década del 70. Las interioridades familiares ocupan otra vez la atención de Estorino que capta, con pericia de sociólogo y escrúpulos de taquígrafo, las reacciones de unos recién casados en medio de enconadas porfías por enterrar decadentes postulados moralistas y asumir los nuevos valores y deberes matrimoniales. Matizando el diálogo y las situaciones de criollísima sabrosura —humor y melodrama a un tiempo—, Estorino nos conduce a reflexionar sobre la felicidad escamoteada por el peso de los prejuicios. La educación sentimental de las más jóvenes generaciones no ha podido desterrar aún los códigos enmohecidos del pasado, que asoman su pezuña en la actualidad cuando menos lo esperamos. Y para confirmarlo bastaría con mirar hoy las alarmantes estadísticas y conclusiones que arrojan las investigaciones sociales sobre el divorcio, la persistencia del machismo y la crisis de la familia cubana.

Lo que distingue al personaje de Ella de Rosa (*El robo...* y *El peine...*), Eva (*Los mangos...*) y Laura (*La casa vieja*), es su disposición para rebelarse del acatamiento ancestral y la tradición claustral de la mujer en la convivencia hogareña. Las transformaciones operadas en la realidad generan esa posibilidad de ruptura; la conciencia objetivada de su situación la conducirá a proclamar que si hay «algo inmutable y eterno» es «el deseo de cambiar».

Y así nos encontramos con *Morir del cuento* (1983), resumen deslumbrante y aventajado de toda su labor dramatúrgica. La concepción lúdica del hecho

escénico que inaugurara *La dolorosa historia...* y prosiguiera *Ni un sí...*, explota aquí sus potencialidades mejores. Ahondamiento de fuerza imaginativa y teatralidad, la obra suscitó una acogida unánime de la crítica y su puesta en escena recibió sendos premios en los festivales de La Habana (1984) y Sitges (1986).

Para Estorino, *Morir del cuento* se define como «una novela para representar». El autor la ha dividido en dos actos-capítulos que, bajo la denominación de «El suicidio» y «El crimen», nos cuentan la historia de la familia Valladares-López durante casi cincuenta años, pues aunque la acción conducida por los «actores» remite al machadato, los «personajes» —testigos de los sucesos pretéritos— narran en 1980. Los acontecimientos en sí mismos no despiertan el interés (casi a mediados de la representación sabemos que Tavito morirá, que Sendo es un asesino), sino el modo en que se describen. No existe una estructura anecdótica y el texto evidencia un tratamiento no dramático. No importa el ordenamiento cronológico, ni las circunstancias del suicidio, ni los pormenores del crimen, ni siquiera las relaciones de causalidad que expliquen los hechos.

Lo que sucede es el juego inusitado de perspectivas, la multiplicidad de intenciones, la superposición y entrecruzamiento de planos, el *collage* de figuras e ideas. Cuando la obra se inicia los «personajes» descubren el escenario, para posteriormente encauzar el ciclo narración-representación, incorporar los actores que caracterizarán el resto de los personajes referidos y poner a dialogar, desde planos paralelos de la escenificación, realidad y recuerdos. Al final los «personajes» se redescubrirán como actores para despedirse del público.

El tiempo representa, por tanto, el verdadero código de reconocimiento en *Morir del cuento*. El tiempo que interrelaciona, modifica y fusiona memoria y presente. El tiempo que hace la vida algo inabarcable. El tiempo que fragmenta nuestra existencia en recuerdos y nos impide una real continuidad. Como apunta Rine Leal, «estamos ante una obra que nos cuestiona y en la que la perspectiva del pasado es desde el presente, pero que se transforma finalmente en la perspectiva del presente desde el pasado, que es lo que el autor quiere decirnos»¹².

Se ha dicho que *Morir del cuento* es *El robo...* una veintena de años más tarde¹³. Alteraría este juicio para precisarlo más: *Morir del cuento* es la representación quintaesenciada de todo un proceso creativo, de *El robo...* a *La dolorosa historia...* Momento de consagración y maestría, culmina la experiencia dramática que, sobre el mismo universo de valores, cristaliza Piñera con *Aire frío* («una pieza sin argumento, sin tema, sin trama y sin desenlace») y ritualiza Triana en la repetición infernal de *La noche de los asesinos*.

Después del estreno de *Morir del cuento*, Estorino ha llevado a escena otras tres piezas: *Que el diablo te acompañe*, *Una admiradora anónima* —ambas de 1987—,

¹² Rine Leal: «*Morir del cuento*: el presente desde el pasado», *Unión*, N° 2, 1987, p. 33.

¹³ Rine Leal: *Ibidem*, p. 31.

y el monólogo *Las penas saben nadar* (1989). Las zozobras de la espiritualidad y el sentimiento amoroso confluyen en *Que el diablo...*, una «vamos a decir comedia en dos actos» que relata las andanzas de Juan Celeiro, alias el Juani, el Johnny, Juanillo, en La Habana de hoy; sus máscaras de conquistador infatigable y «castigador» sin tacha esconden al pícaro actual que se las arregla para soslayar responsabilidades laborales y sociales, y embriagarse de utilidades materiales que no son resultado de esfuerzos honrados. Una historia que —comenta el autor— «ocurría antes y seguirá ocurriendo durante algún tiempo, me parece».

La fábula resulta una cubanización del *Don Juan* de Zorrilla, aunque Estorino se sirve también de sus consultas a Tirso, Molière, Pushkin, Marañón y Bernard Shaw. El proyecto parte de presupuestos ambiciosos y nos hace viajar por la sicología del «aserismo», con una flexibilidad estructural casi delirante y un malabarismo lingüístico que escala la calidad literaria mediante vulgarismos al uso. El tono costumbrista y los recursos brechtianos remiten casi obligadamente a *Ni un sí...* Asoma el oficio del comediógrafo para concebir situaciones hilarantes, el talento entrenado en apresar las vivaces escaramuzas de la cotidianidad, pero falta el entretejido argumental y el toque de acabado de su mejor teatro. Comparto la meditación de Vivian Martínez Tabares al calificar *Que el diablo...* como una explosión con la que el autor se libra para siempre del «tema machista» con trazos de brocha gorda¹⁴.

Dos obras cortas recientes han confirmado la laboriosidad del dramaturgo. No hará falta insistir en que Estorino se mueve con envidiable holgura en esa modalidad desde los primeros trazados dramaturgicos, y si bien ni *Una admiradora anónima* ni *Las penas saben nadar* discuten sitios de jerarquía en su producción, no es menos cierto que tampoco se les puede invalidar si queremos aquilatar, en toda su resonancia, las oscilaciones y los retornos de una ejecutoria aún fértil. A *Una admiradora anónima* hay que degustarla como un entremés refrescante. Se trata de un divertimento episódico que elaboró para el espectáculo *Mucho de todo*, en ocasión del xxv aniversario del Grupo Rita Montaner. La anécdota es sencilla: un ama de casa, cansada del «lava, cocina y friega», ilusionada con ser actriz, irrumpe en la escena de la sala El Sótano dispuesta a cumplir sus sueños de gran estrella, aunque sea por una sola noche. Mas el triunfo conseguido y la condición de primera figura que alcanza en el colectivo —se ha producido un salto temporal— no resultan ser el abracadabra, y así la veremos añorando la voz del marido, los calderos y la escoba, lo que la impulsa a marchar al reencuentro de esa «felicidad».

Ya en *Las penas saben nadar* (Gran Premio en el II Festival del Monólogo, 1989) las intenciones de fondo, el subtexto de las revelaciones del personaje, se diversifican. Tras la apariencia de una descarga emocional «en familia» que acaba en burlas, confesiones íntimas y declaraciones de principios mientras

¹⁴ Vivian Martínez Tabares: «Conducta de dramaturgos», *Revolución y Cultura*, N° 3, 1987, p. 29.

los rones van y vienen, asistiremos a la escenificación de una tragicomedia con repuntes de nostalgia.

Una actriz (¡otra vez el teatro y sus gentes!) entra a escena para interpretar *La voz humana* de Jean Cocteau. No necesita que nadie la dirija, porque ella quiere olvidarse de «ese (su) grupo mediocre, y de todos esos directores mediocres que pueblan nuestro mediocre movimiento teatral» (sic). El conocido monólogo de Cocteau que sirve de obertura no se representará a fin de cuentas: la actriz lo interrumpe constantemente para vindicar su idolatría por Greta Garbo y Dustin Hoffman, remover frustraciones personales y exteriorizar resentimientos humanos y profesionales que viajan con ella por la niñez, la vida estudiantil, el primer amor, la infidelidad apasionante, la dura década del 70 y tantas y tantas cosas que parecen atropellarse en el discurso dramático.

Lo aleccionador estriba en cómo Estorino va modelando el personaje, apartándolo del maniqueísmo y la conmiseración, desnudándolo en su esencialidad a través del incitante juego de transiciones. El examen interesa más que la veneración o el rechazo; el entendimiento más que el juicio. Por eso, al tiempo que «Greta» (así la llaman los amigos) desbarra del autor de *Ni un sí...*, suelta algún que otro disparate y maldice los teatros del mundo entero, intercalará atendibles valoraciones acerca de las necesidades vitales de la actualidad. En la catarsis (¿personal? ¿colectiva?) se destruirá la imagen artificiosa que disfraza la verdad. Sutil intención de ambigüedad. ¿Hasta dónde fijar las culpas individuales? ¿Hasta dónde las sociales?

Cuando ella grita: «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 y depurar, depurar y depurar», Estorino nos lleva al punto climático donde el sarcasmo asume la gravedad de las sentencias irrefutables. Y de hecho nos devuelve, como un espejo, las palabras de Esteban desde el segundo acto de *La casa vieja*; la observación de Rosa en *El robo...*; la voluntad de Pastora en *La dolorosa historia...*; la repulsión de Tavito en *Morir del cuento*. El círculo temático obsesivo —el hallazgo de una integridad ética, tan caro a Ibsen— parece cerrarse en estos personajes tan asediados por el desamor y la soledad, que se conforman tan sólo con un poco de solidaridad.

Éstos son, en fin, los pasadizos de una obra total que, desde una cubanísima sensibilidad, quiere desbrozar el camino hacia lo inextricable de la condición humana. Estorino nos proporciona las pistas y llaves maestras que, al menos, esclarecen el destino del Hombre en sus circunstancias epocales. Su dramaturgia, como la de Milanés, Luaces y la Avellaneda, Ramos y Piñera, estremece y tensa en el tiempo las fibras de un sentimiento de identidad bajo ese sol perpetuo y terrible de la tierra cubana.