

ABELARDO ESTORINO HABLA SOBRE SU TEATRO

Emilio Bejel

Fairfield University
Fairfield, Connecticut

Abelardo Estorino nació en 1925. Su obra más conocida es *El robo del cochino* (1961). La acción de esta obra tiene lugar en 1958, es decir, durante los últimos meses del batistato, y el drama gira alrededor de un joven llamado Juanelo que toma conciencia política revolucionaria a partir de conflictos familiares y del impacto que le causó una acusación falsa que se le hizo a su amigo Tavito. En 1962 Estorino presentó en escena una adaptación de la novela de Carrión titulada *Las impuras*, obra en la cual también se trata el tema del fracaso del sistema republicano en Cuba anterior a 1959. En este mismo año de 1962, Estorino creó una comedia musical que se llamó *Las vacas gordas*, que utiliza como tema la quiebra económica de finales de la década del veinte. Entre otras de sus piezas teatrales se encuentran: *El peine y el espejo*, *La casa vieja*, *Hay un muerto en la calle* y *Los mangos de Caín*. El teatro de Estorino insiste una y otra vez en una búsqueda incisiva de las raíces cubanas; tanto sociales como políticas y psicológicas. Sus obras gozan con frecuencia de una excelente caracterización de los personajes. Su estilo cae dentro

de lo que se ha llamado el teatro realista hispanoamericano.

[*] (La entrevista tuvo lugar en La Habana en junio de 1980).

Bejel.—Me gustaría que hablaras un poco de tu entrada al teatro, de cómo escogiste esa vocación.

Estorino.—Mira, antes de la revolución, yo era dentista, eso no me permitía ninguna posibilidad de mantenerme, entonces trabajaba en una agencia de publicidad, lo que me permitía mantenerme. En cuanto la revolución triunfa y se conocen mis obras, yo paso a hacer publicidad en lo que se llamaba en esa época Teatro Nacional, y de ahí, cuando se estrena mi primera obra, comienzo a vivir como autor durante algún tiempo. Pero no es económicamente rentable en ese momento, entonces empiezo a trabajar en un grupo de teatro, como autor o como director, es decir, ya directamente ligado al teatro, como asesor. Y entonces estoy así completamente vivo. En uno de los recitales —que son una especie de espectáculos políticos— yo hice una celebración de la Revolución de Octubre, con poemas de Maikovsky y canciones soviéticas y rusas. También hice otro sobre el 26

de julio con testimonios de los participantes, el ataque al cuartel Moncada. En fin, estuve ligado siempre al teatro de una forma u otra. He montado Lorca, Lope de Vega... La vida anterior que yo hacía en publicidad o como dentista era una vida que nunca me interesó. Con la revolución yo pude entrar dentro del mundo del teatro. Y antes se decía que la gente de teatro me veía como el dentista que se mezclaba en su vida, sin que tuviera por qué estar ahí. Con la revolución, esto cambia.

Bejel.—Pero antes de la revolución ya tú tenías interés en el teatro. ¿no? Dime, ¿con la llegada de la revolución tu orientación artística se hace más social, más comprometida, empiezas a hacer un teatro social después de la revolución o ya antes tenías una orientación social?

Estorino.—Yo creo que siempre tuve esas preocupaciones. La primera obra que escribí, que nunca se ha publicado ni estrenado, que se llama *Hay un muerto en la calle*, se trata del gangsterismo político en la época de Prío. Y cuando escribo *El peine y el espejo*, hago una obra llena de problemas sociales y políticos. Y claro, luego, *El robo del cochino*. Escribo eso porque veo la realidad así y después es que empiezo a teorizar sobre lo ya hecho, pero en principio no.

Bejel.—Escribes a partir de lo que se llama una realidad concreta.

Estorino.—Claro.

Bejel.—¿Tú crees que tu teatro se ha hecho más realista o menos realista con el tiempo?

Estorino.—Tú sabes bien que esa palabra *realista* es así como un mar... Pero yo he hecho un teatro imaginativo siendo realista. Es decir, cuando hablo de Milanés hay una sensibilidad y un propósito de desmitificar esta historia de que murió de amor. Yo digo que sí hay que volver a la historia, que los delirios que tiene se relacionan más bien con la Conspiración de la Escalera y los negros torturados en ese momento. Me parece que eso es realismo también, aunque esté hecho con una vuelta hacia atrás, no se sabe bien en qué tiempo se está viviendo en esa obra.

Bejel.—Todo esto responde de nuevo a esa obsesión de la búsqueda de las raíces cubanas, que aunque ha existido en Cuba desde antes de la revolución, a partir del 1959 se ha intensificado y sistematizado.

Estorino.—Yo viví en un periodo en que eso de la búsqueda de la coherencia histórica no es que se despreciara, pero no se valoraba como ahora.

Bejel.—Bueno, hablemos de *El robo del cochino*, que es tu obra más conocida, al menos en el extranjero.

Estorino.—Yo creo que aquí en Cuba también.

Bejel.—¿Por qué crees que esta obra ha tenido tanto éxito?

Estorino.—Tendría que empezar

a pensar en lo que la crítica dijo que yo había logrado transcribir la forma de hablar del cubano tan perfectamente. Se dijo que como soy dentista, campesino o de un pueblo del interior, conocía esa realidad de cerca y me dio la posibilidad de llevarla al teatro, y que la gente se reconociera y que reconociera sus problemas. Puede ser que todo ese éxito estuviera, al menos en parte, ligado al lenguaje, es decir, el lenguaje resultaba atractivo.

Bejel.—¿Tú estabas consciente de la cuestión del lenguaje cuando escribías esa obra?

Estorino.—Yo creo que no. Creo que eso es una cosa un poco intuitiva, porque hay gente que dice que eso está influido por José Antonio Ramos, y yo no había leído a Ramos.

Bejel.—En mi artículo sobre *El robo del cochino*, insisto en la nitidez estructural de esa pieza.¹ ¿Qué puedes decirnos en cuanto a la estructura de esa obra?

Estorino.—Yo sabía, claro, que había un primer acto con planteamiento, un segundo acto con nudo y un tercero con el desenlace, pero no con el conocimiento y el estudio cuidadoso con que he estudiado y preparado otras obras.

Bejel.—Sin embargo, esa obra llama la atención por su estructura tan nítida y concentrada: hay tres unidades, en fin, parece una obra del teatro clásico.

Estorino.—¿Pero a ti no te parece que esas son limitaciones en ese

momento? Quiero decir, en un momento en que ya el teatro se ha abierto mucho más, yo empiezo a hacer una estructura antigua.

Bejel.—Yo en realidad creo que el teatro, o cualquier género, no tiene por qué ir en una sola dirección, es decir, hacia una "apertura", en este caso, hacia una ruptura de las formas clásicas. La estructura clásica tiene sus ventajas precisamente porque se impone de antemano una serie de leyes que sirven de reto al artista. Es el caso del soneto en poesía, por ejemplo. Las posibilidades siempre surgen a partir de ciertas leyes, de ciertas reglas.

Estorino.—Pero en ese momento, todo eso era asimilado por mí inconscientemente. No recuerdo que yo haya hecho un plan de trabajo. Es decir, yo debo haber hecho un plan, pero no como ahora, que antes de escribir paso tiempo preparando la estructura de una manera minuciosa, y miro y voy a aquel tiempo. Que yo recuerde, aquella obra es del sesenta y uno, hace dieciocho años, y no tengo notas ni escribí diario. Claro, yo había leído mucho teatro, había visto mucho teatro...

Bejel.—Eso es muy importante, por supuesto.

Estorino.—Por eso te digo que es una cuestión de asimilación un poco inconciente.

Bejel.—Sí, pero se nota en *El robo del cochino* una función teatral profunda.

Estorino.—Bueno, eso sí. Desde

que yo vine para La Habana a estudiar una carrera que no tenía nada que ver con mis afinidades me vinculé un poco al Teatro Universitario, y de aquí al mundo del teatro. Tenía un primo que hacía escenografías para los grupos que tenían pequeñas salitas, y yo me uní a ese mundo, pero la gente de teatro me veía como el que está pegado a eso, es decir, yo era el que estaba estudiando cirugía dental, pero que era un diletante. A mí el teatro me interesaba mucho más que mi carrera, y leía mucho. Yo hice un primer intento de una obra en un acto y después un día me puse a escribir *El robo del cochino*.

Bejel.—¿Y en Cuba se recibió bien esa obra?

Estorino.—En Cuba se recibió muy bien esa obra. Creo que es difícil escribir una primera obra con la limpieza que tú viste que esa obra tiene. Es como si yo hubiera presentado muchas obras anteriormente y ésta era sólo la primera que yo ponía en papel.

Bejel.—Y además era tu conexión con los demás dramaturgos cubanos.

Estorino.—Ya yo conocía, por ejemplo, a Virgilio Piñera. Debo añadir que también conocía la obra de algunos dramaturgos norteamericanos, digamos Williams y otros. Además de Virgilio, conocía a Rolando Ferrer, con el que tuve una gran amistad. A Virgilio lo conocía poco en el aspecto personal, pero Rolando y yo durante una época

convivimos juntos en una misma casa. Y entonces hablábamos del diálogo, de las dificultades que presentaba la escenificación, y así cosas relacionadas con el teatro. Yo colaboré mucho cuando se iban a estrenar *La hija de Nacho* y *Lila la Mariposa*. Luego he estado conectado con Triana, con Virgilio y otros.

Bejel.—En el extranjero las obras que más se conocen son las de Triana, Arrufat y las tuyas. Me refiero, claro, a los dramaturgos de tu generación.

Estorino.—¿Todavía no han llegado la de los otros: Artilles, Brene, Maité...?

Bejel.—Muy poco o nada. Pero dime ¿qué obras estás preparando ahora?

Estorino.—Bueno aún no se ha estrenado, pero está en el repertorio del Teatro Estudio. Tiene un título larguísimo: *La historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*. Este título va con todo, con la época, con el personaje... José Jacinto Milanés, como sabes, es un personaje de la historia de Cuba. Era matancero igual que yo, y me siento como si yo debía hacer esa obra. En un programa de radio llamado "¿Por qué teatro?" me pidieron que escribiera algo, y yo me puse a buscar material y me encontré un libro de memorias que se llama *Las memorias de Lola María*, que tiene muchos cuentos sobre Matanzas en el siglo XIX, y estaba descrito cómo había sido el entierro

de Milanés. Y de ahí surgió la obra, que comienza con la muerte de Milanés, y el mendigo, uno de los personajes de la obra, le hace revivir toda su vida para demostrarle que su vida no fue como él creía. Pero es una obra que rompe con todas las estructuras anteriores. Además de esta obra, acabo de terminar otra cosa sobre la actualidad de Cuba. Trata de la relación matrimonial en la actualidad en forma de comedia.

Bejel.—Entonces tu trabajo teatral en Cuba es muy activo.

Estorino.—Sí. Yo vivo nada más que para eso. Vivo de eso y para eso.

NOTA

[1] Emilio Bejel, "La transferencia dialéctica en *El robo del cochino* de Abelardo Estorino" (aceptado para su publicación en la revista Inti).

