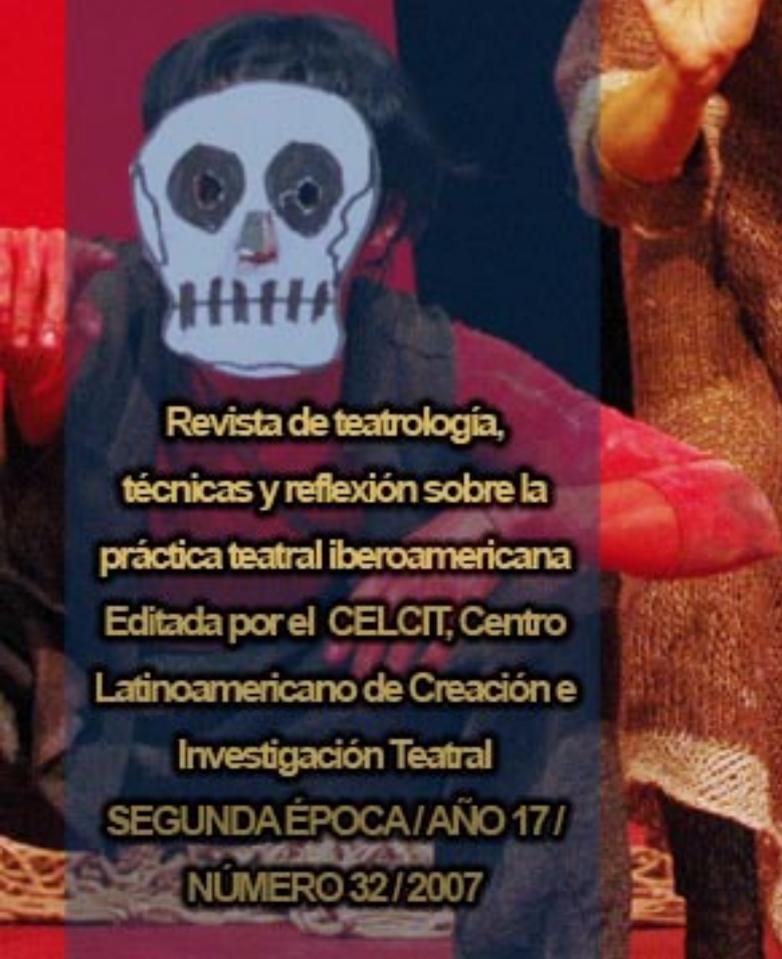


rtc

32

revista teatro/celcit



Revista de teatrología,
técnicas y reflexión sobre la
práctica teatral iberoamericana
Editada por el CELCIT, Centro
Latinoamericano de Creación e
Investigación Teatral
SEGUNDA ÉPOCA / AÑO 17 /
NÚMERO 32 / 2007

Revista Teatro/CELCIT

Número 32

EDITORIAL

**TEATRO Y CALIDAD.
UNA REFLEXION QUE NO SOBRA.**

Por Carlos José Reyes

**NUESTRO ADIOS A EDDA DE LOS RIOS
UNA LUMINARIA QUE SE APAGA.**

Por Víctor Bogado Ayala

**NUESTRO ADIOS A JORGE DIAZ
MAS QUE UN DRAMATURGO, UN AMIGO.**

Por Eduardo Guerrero del Río

HACER TEATRO HOY

Argentina. **CRITICA Y CRISIS.**

Por Olga Cosentino

Argentina. **UNA HISTORIA DE AMOR
SILENCIADA.**

Ana María da Costa Toscazo
entrevista a Susana Pujol

Argentina. **EL DRAMATURGO
ANTE DOS FRENTES.**

Por Roberto Perinelli

Argentina. **NOTAS ACERCA DE LA
DRAMATURGIA: DE LO COTIDIANO
A LOS EXTRAORDINARIO.**

Por Cecilia Propato

Bolivia. **EL OFICIO, EL PRESENTE,
EL MERCADO, LA DIFERENCIA.**

Por César Brie

Brasil. **O CARNAVAL TEM UM REI.**

Por Augusto Boal

Chile. **LOS MEGATEXTOSO LA PATETICA BUS-
QUEDA DE MEGAGLORIA.**

Por Benjamín Galemiri

Colombia. **¿EN QUÉ DRAGONES
ESTAMOS CREYENDO?**

Samuel Vasquez entrevista a Fernando Arrabal

España. **SOBRE MI MANUAL
DE TEORÍA Y PRACTICA TEATRAL.**

Por José Luis Alonso de Santos

Puerto Rico. **LA IMAGEN DE BOAL
EN NOSOTROS.**

Por Rosa Luisa Márquez

Uruguay. **REIVINDICACION
DE UNA DRAMATURGIA SIN NORMA.**

Por Mariana Percovich

Venezuela. **DIARIO DE UN DRAMATURGO.** Por
Néstor Caballero

Venezuela. **EL MITO
COMO HECHO DE CREACIÓN.**

Por Juan Carlos De Petre

LA ESCENA IBEROAMERICANA

Argentina. **TEATRO, TALLERES
Y PERFORMANCE EN BUENOS AIRES:
REFLEXIONES INVIERNO 2007.**

Por Teresa Marrero

Argentina. **HISTORIAS LOCALES
EN LA ESCENA Y LA CONSTRUCCION
DE LA MEMORIA DEL FUTURO.**

Por Lola Proaño Gómez

Chile. **PARA LEER A GALEMIRI.**

Por Agustín Letelier

España. **EN LA MUERTE
DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA.**

Por José Monleón

México. **DE ANDARES ERRATICOS.**

Por Bruno Bert

Uruguay. **EL TEATRO URUGUAYO
VIVE Y LUCHA.**

Por Jorge Pignataro Calero

Venezuela. **MODERNO Y MODERNIDAD
EN EL TEATRO VENEZOLANO
Y EN CESAR RENGIFO.**

Por Leonardo Azparren Giménez

INVESTIGAR EL TEATRO

Argentina. **QUE ES EL TEATRO.
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.**

Por Jorge Dubatti

Colombia. **LA DESMESURA
DE LA REPRESENTACIÓN ÉPICA EN CIEN AÑOS
DE SOLEDAD Y SU DESAFÍO
A LA REPRESENTACIÓN TEATRAL.**

Por Víctor Viviescas

Cuba. **DEL HIMNO FUTBOLISTICO
AL PERSONAJE CUBANO.**

Por Amado del Pino

México. **LA INVESTIGACION TEATRAL.**

Por Ana Goutman

Uruguay. **TEATRO, HISTORIA Y
DOCUMENTO. LOS PAPELES DEL INFIERNO, DE
ENRIQUE BUENAVENTURA.**

Por Hiber Conteris

USA. **ENCUENTROS LA HABANA-NEW YORK EN
EL SIGLO PASADO.**

Por Rosa Ileana Boudet

Revista Teatro/CELCIT Número 32

Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana
Editada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT
SEGUNDA ÉPOCA / AÑO 17 / NÚMERO 32 / 2007 / ISSN 1851-023X

CELCIT COMITÉ EJECUTIVO INTERNACIONAL

Presidente
MARÍA TERESA CASTILLO

Director General
LUIS MOLINA LÓPEZ

Director Adjunto
JUAN CARLOS GENÉ

Directores
ORLANDO RODRÍGUEZ
CARLOS IANNI
ELENA SCHAPOSNIK
HÉCTOR RODRÍGUEZ MANRIQUE

Delegados Especiales
VERÓNICA ODDÓ
FRANCISCO GARZÓN CÉSPEDES
CONCHA DE LA CASA

Revista Teatro/CELCIT STAFF

Editor
LUIS MOLINA LÓPEZ

Director
CARLOS IANNI

Consejo de Redacción
JUAN CARLOS GENÉ
CARMELINDA GUIMARAES
MARÍA DE LA LUZ HURTADO
FRANCISCO JAVIER
JOSÉ MONLEÓN
CARLOS PACHECO
CARLOS JOSÉ REYES
BEATRIZ RIZK
ORLANDO RODRÍGUEZ

Consejo Asesor
EUGENIO BARBA
MARCO ANTONIO DE LA PARRA
CLAUDIO DI GIRÓLAMO
GUILLERMO HERAS
JUAN ANTONIO HORMIGÓN
FANNY MIKEY
PATRICE PAVIS
FERNANDO PEIXOTO
ROBERTO PERINELLI
EDUARDO ROVNER
RICARD SALVAT
JUAN VILLEGAS
GEORGE WOODYARD

Diseño y puesta on line
MOEBIUS DIGITAL

info@moebiusdigital.com.ar
www.moebiusdigital.com.ar

Las notas expresan el pensamiento de los autores y su publicación no supone, necesariamente, adhesión por parte del editor ni la dirección.

Redacción y administración: Bolívar 825. (1066) Buenos Aires. Argentina.
Teléfono: (5411) 4361-8358. e-mail: correo@celcit.org.ar. Internet: www.celcit.org.ar.

ENCUENTROS LA HABANA-NEW YORK EN EL SIGLO PASADO

Por Rosa Ileana Boudet

Este texto, solicitado para una selección de estudios sobre el teatro latino en Estados Unidos fue excluido sin previo aviso. De no ser por la vigencia del “encuentro” entre las dos orillas del teatro cubano y porque la publicación de obras de la dramaturgia cubano-americana añade complejidad y matices al tema, no me atrevería a insistir en unas cuartillas escritas en 1998.¹ Entonces aventuraba que los intercambios culturales entre Cuba y los Estados Unidos seguirían su curso. Por el contrario, se han hecho más azarosos o casi inexistentes. Así que el testimonio de la recepción de *Revoltillo*, de Eduardo Machado en La Habana y *Parece blanca*, de Abelardo Estorino, en Nueva York, hace casi diez años, podría iluminar de manera provisional el futuro. Después de la publicación de *Teatro cubano*, antología de Carlos Espinosa en la que se reunían por primera vez textos de dramaturgos residentes en la isla y el exilio, y la repercusión de un llamado de Rine Leal a “Asumir la totalidad del teatro cubano” desde La Gaceta de Cuba muchos esfuerzos se han sumado a la voluntad de matizar, discutir y preguntarnos acerca de la naturaleza y la complejidad de “asumir” ese conjunto, es decir, estudiar como un todo obras pertenecientes a la diáspora cubana y el teatro de la isla.²

Rine Leal hizo una apelación sentimental a la reunión por encima de criterios generacionales, idiomáticos, estilísticos o geográficos. Por su honestidad y valentía devino símbolo de un sector cultural de la diáspora, muchos creadores en Cuba y encontró sucesivos ecos y posteriores resonancias.

En mi opinión, incluso los que en su momento no se adhirieron a su petición o la aceptamos con reservas, contribuyeron a crear un clima favorable para la presentación en Cuba como iguales a los creadores residentes en Estados Unidos. Intento recrear aquí el primer encuentro real de un grupo de teatristas de la isla en los Estados Unidos y de un colectivo de exiliados en La Habana. Abelardo Estorino representa *Vagos rumores* en el escenario de Repertorio Español, en Nueva York (1996) mientras este colectivo lleva a escena en La Habana (1998) en la sala de la Compañía Hubert de Blanck, *Revoltillo (Broken Eggs)*, de Eduardo Machado. Estorino repite la experiencia en 1998 con *Parece blanca*, en el mismo escenario neoyorquino. Y cabría preguntar(me/nos) ¿por qué casi no tuvieron repercusión? Era de esperar que después del reclamado “encuentro”, la presencia en La Habana de Repertorio Español tuviese eco más allá de la cobertura de prensa.³

1 El texto fue solicitado para este libro: Ramos-García, Luis. *The State of the Latin Theater in the US. Hybridity, Transculturation and Identity*. Routledge, 2002. La antología más reciente es Manzor, Lillian y Sarraín, Alberto. *Teatro cubano actual. Dramaturgia escrita en Estados Unidos*. Ediciones, Alarcos. La Habana, 2005. Incluye “La conducta de la vida”, de María Irene Fornés; “Casa propia”, de Dolores Prida; “Cualquier otro lugar menos éste”, de Caridad Svich; “Lorca con un vestido verde”, de Nilo Cruz y “Abrázame fuerte”, de José Ignacio Cortiñas. Salvo la obra de Dolores Prida, las obras fueron escritas en inglés y traducidas para el volumen.

2 Espinosa Domínguez, Carlos. *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Ediciones del Quinto Centenario y Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1992. Leal, Rine: “Asumir la totalidad del teatro cubano”. *La Gaceta de Cuba*, sept-oct.1992: 7-9. Reproducido en *Encuentro de la cultura cubana* 4-5, 1997: 195-199.

3 Los firmantes de “Manos a la obra. Respuesta a Rine Leal” manifestaban: “Deseamos



Foto: Rine Leal en su casa de la calle C, en el Vedado.

Por azar he sido una de las afortunadas que vio *Revoltillo* en La Habana y *Parece blanca*, en la sala de Repertorio Español de Nueva York, y que antes conoció una pequeña crónica de Humberto Arenal sobre el grupo publicada en *Conjunto*.⁴ El texto reseña sus más importantes producciones y personalidades y es tan pródigo en detalles y datos que cuando llegué a la calle 27 número 138, el viejo y acogedor teatrero de un poco más de cien localidades en las entrañas del off Broadway, se me pareció mucho a las “salitas” que recordaba de mi adolescencia.

Se respiraba un cierto olor a *Las Máscaras*, *Arlequín*, o al propio Hubert de Blanck que empezó con *Hechizados*, de Von Drudden y en 1958 estrenó *Mujeres*, de Claire Booth. Mientras, el accidentado estreno de *Revoltillo* en La Habana (después de múltiples escollos migratorios, la amenaza de un ciclón tropical y la interrupción de la pieza por un accidente de la electricidad de la deteriorada pizarra de la sala) el Hubert parecía habitado por el espíritu de las pequeñas salas de bolsillo que lucharon por legitimar el teatro de arte en Cuba. Pero fue en los camerinos y en la calle Calzada donde se produjo el verdadero encuentro entre los antiguos admiradores de Ana Margarita Martínez Casado, René Buch, Ricardo Barber y René Sánchez, conocedores de la trayectoria de los primeros o de la consagrada Miriam Colón en el teatro hispano y el resto del elenco—al que se integraban figuras desconocidas en Cuba como Roxy Font, Zabryna Guevara, Tatiana Vecino y Carlos Mena—junto a personalidades del teatro, la

que nos tilden de buenos o malos autores luego de ver nuestras obras montadas en Cuba. Deseamos ejercer con ustedes el derecho de ser dramaturgos cubanos y ser incluidos en las mismas antologías.”(39) En *Ollantay* 2,1993: 33-39.

4 Arenal, Humberto. “Cuba-Estados Unidos. Repertorio Español”. *Conjunto* 110, julio-sept.1998: 116-118.

radio y la televisión. Pero la escasa prensa especializada apenas advirtió el “suceso”.

la más teodora

En cartel

REVOLTILLO: LA CRÓNICA IMPOSIBLE JUAN CARLOS MARTÍNEZ



RICARDO BARBER Y ANA MARGARITA CASADO

uardo Machado no hubiera escrito *Broken Eggs* y Buch jamás habría dirigido *Revoltillo*, y yo escribiría esta crónica.

te años después nos los devuelven devorados por el capitalismo brutal, el desarraigo y el vacío de identidad... ¿Suena familiar? Lo extraño es que todo esto haya salido de la cabeza de un lúcido intelectual cubano-americano, hoy director del Programa de Dramaturgia de la Universidad de Columbia en Nueva York, criado en este país y ajeno a los editoriales del *Granma*.

Cinco años después de la aparición de *Broken Eggs*, el director artístico René Buch y su compañía Repertorio Español, en Nueva York, hicieron una primera producción en español de la pieza. Pero escarmentaron. En el verano de 1998 vuelven por sus fueros y estrenan una nueva producción de *Revoltillo*, esta vez con el incentivo extrateatral de llevarla a la mismísima Cuba e inscribirse en la historia como el primer grupo de exiliados cubanos que han sido autorizados a representar en su propio país en treinta y nueve años.

¿Merece Repertorio Español ese privilegio? Sin dudas. ¿Merece *Revoltillo* ser la primera obra de un cubano de "afuera" en ser apreciada por los cubanos de la isla? No lo creo. Es una injusticia para su autor de un prestigio incontestable en el teatro norteamericano contemporáneo; y lo es para la compañía que, contra viento, mareas y ciclones, ha creado un espacio para el teatro en español en el mismísimo corazón de la negación de todo lo que no sea Broadway, y sobre todo una injusticia para con un pueblo que ha buscado en el teatro, desde las parábolas piñerianas hasta la irreverencia cuestionadora de Alberto Pedro, uno de sus exiguas alternativas al sórdido sainete de la vida nacional: épocas aparte, personajes en perpetuo despliegue de histrionismo del peor.

Por las notas al programa sabemos que Machado es un dramaturgo destacado, con más de veinticinco obras teatrales, entre ellas, *Steve Wants to Play the Blues*, *Rosario and the Gypsies*, *Across a Crowded Room* y *Don Juan in New York*. Escribió

el ciclo *Floating Islands* integrado por *The Modern Ladies of Guanabacoa*, *In the Eye of the Hurricane*, *Fabiola* y *Revoltillo*, que se representó en el Mark Taper Forum de Los Angeles, y en la actualidad dirige el programa de dramaturgia de la Universidad de Columbia en Nueva York. Espinosa le dedica una breve referencia en su prólogo: “A este autor, uno de los de obra más sólida e interesante, pertenece el ciclo *Obras de las islas flotantes*, ambicioso proyecto que cubre un amplio panorama de la historia cubana de este siglo.” Y más adelante refiere que el público de Miami recibió *Revoltillo* con rechazo pues “saca al sol los trapos de una familia cuya hija va a contraer matrimonio con un norteamericano”. (68). Tampoco Rine Leal lo elige para *Teatro. 5 autores cubanos* ni figura en otras selecciones.⁵ Sin embargo, extraigo del folleto que anuncia el estreno de *Parece blanca* en Nueva York, estos comentarios sobre *Revoltillo*.



Foto: Eduardo Machado, autor de *Revoltillo*.

“It’s a rich play, with and undertow of sorrow and rushes of anger and humor. René Buch modulates the emotional chord changes beautifully. The cast is a first-rate ensemble”. (Margo Jefferson, *The New York Times*).
 “Imagine Chekhov in tropical colors and you have a sense of Eduardo Machado: Russian despair lightened by Latin Impetuosity”. (*The Village Voice*).

Mientras el anuncio dice: ¡Una boda!

El novio es norteamericano, la novia hispana; la madre de la novia divorciada, quiere volver a atraer el marido perdido, que hasta apela a la brujería: la abuela recuerda los buenos tiempos cuando los hombres tenían queridas y no había divorcio. Mi perplejidad crece mientras leía lo contradictorio de estas notas. Una celebra su mezcla de impetuosidad “latina” con la excelencia de un Chejov tropical, otra pondera su humor tragicómico, sin contar, desde luego, con la inge-

5 Leal, Rine: *Teatro: 5 autores cubanos*. Ollantay Press, Nueva York, 1995. “Ausencia no quiere decir olvido” es el prólogo a “Fefu y sus amigas”, de María Irene Fornés, “Las monjas”, de Eduardo Manet, “Nadie se va del todo”, de Pedro R. Monge Rafuls, “Balada de un verano en La Habana”, de Héctor Santiago y “La fiesta o comedia de un delirio”, de José Triana. Heidrun Adler y Adrián Herr en *Kubanische Theaterstücke*, Editorial, Vervuert, Frankfurt del Main, 1999 incluye a Eduardo Manet, María Irene Fornés, José Corrales, Joel Cano, José Triana, Pedro R. Monge Rafuls y Matías Montes Huidobro junto a Abelardo Estorino, Ignacio Gutiérrez, Víctor Varela, Reinaldo Montero y Alberto Pedro Torriente.

niosa nota de publicidad. Juan Carlos Martínez escribe en *La Má Teodora*.⁶

“...el autor se dejó tentar por el pintoresquismo de las minorías étnicas y el paternalismo políticamente correcto de la izquierda exquisita y los que pudieron ser Smith pasaron a ser Márquez Hernández y en lugar de estar marcados por la guerra de Vietnam, estos vinieron de Cuba, huyendo del comunismo, y veinte años después nos los devuelven devorados por el capitalismo brutal, el vacío de identidad. ¿Suena familiar?” (4)



Foto: Juan Carlos Martínez: crítico y editor.

Pero por encima del análisis de los voluntarismos y las devaluaciones, *Revoltillo* fue la primera obra de *allá* [o debo decir, de aquí ahora que rehago el trabajo desde Estados Unidos] apreciada en varias ciudades de Cuba. El testimonio dramático de esa “realidad bicéfala” (Espinosa) que combina en su estructura el trazado de la pieza bien hecha al estilo de los hábiles autores de Broadway, con la atmósfera del teatro popular cubano, que en muchas ocasiones, lava los “trapos sucios” de la familia en presencia de extraños y en cualquier ámbito, sobre todo en el solar. La fiesta de bodas de Machado “condensa” o refracta una experiencia social, la de una familia fragmentada en sus varias generaciones. Los abuelos son racistas, conservadores y autocomplacientes, los hijos luchan entre asimilarse al modelo de vida norteamericano (Osvaldo) y Sonia, con su inadaptación casi infantil, se emparenta con las mujeres sufridas y víctimas de Abelardo Estorino, Rolando Ferrer o Héctor Quintero. Miriam sueña en cubano con la playa de Varadero mientras calma su ansiedad con pastillas. Los más jóvenes, los nietos, pronuncian mal el español, rechazan hablar de Cuba e intentan integrarse a la vida norteamericana como la joven Lizette. Oscar consume drogas durante la velada. Ambos consideran que los que viven en Cuba están de acuerdo con el sistema porque si no lo hubiesen tumbado. Este ajuste de cuentas no asume, sin embargo, vuelo catártico ni poético sino una expresión costumbrista y tragicómica. La gran fiesta o apoteosis de la jovencita se hace pedazos como un “revoltillo”, Sonia sufre porque intenta volver con su ex-marido, la abuela recuerda los buenos tiempos en los cuales los hombres no tenían queridas y no había divorcios y recomienda brujerías para atraerlo, Alfredo aconseja prudencia y doble moral, Osvaldo discute con el hijo homosexual y entre recriminaciones e inculpaciones, los cubanos tienen que “unirse” y rechazar su pedazo de torta porque el cake nupcial no alcanza, la fotografía familiar se malogra (y entretelones transcurre la mayor parte de la acción dramática) que luego se refiere en la escena. Se me objeta-

⁶ Martínez, Juan Carlos. “Revoltillo: la crónica imposible”. *La Má Teodora*, n.1, oct-dic, 1998: 41-42.

rá que carece de vuelo, está bocetada de forma rudimentaria y es precisamente en esa falta de poesía y ese desdibujo de la acción -lenguaje directo, un español aprendido- en los que veo los elementos testimoniales de mayor interés de un “revoltillo” de sentimientos mezclados, donde hay odio y añoranza, desprecio y amor, resentimiento y, sobre todo, insatisfacción y desarraigo. El exilio en la familia ha significado prosperidad económica pero infinitas pérdidas. No creo que *Broken Eggs* sea una obra mayor, pero no me parece fue una elección desacertada para comenzar lo que en ese momento parecía ser un intercambio regular entre nuestras producciones. La puesta en escena de René Buch, sin embargo, se limita a enmarcar, de manera muy tradicional, las entradas y salidas de los personajes en una inmovilidad y estatismo típicos de una forma de hacer que las “salitas” cultivaron y que forcejea con las posibilidades dramáticas de la pieza. Su puesta recordaba los sketches televisivos en los que, efectivamente, como apunta Martínez, el interés radica en lo que ocurre “afuera” mientras dentro, en la escena, la narración palidece y el enfrentamiento se vuelve verbal. Comprobé con perplejidad que mientras para los hispanos -como consigna Martínez y refrenda Arenal- Repertorio Español, creado en 1968, es un baluarte “para presentar lo mejor del teatro español, latinoamericano e hispano en Estados Unidos en producciones de alta calidad”, los medios norteamericanos lo perciben como “el más activo de los teatros étnicos en Nueva York” junto a los teatros asiáticos, judíos y afro-americanos. “Sus actores residentes representan a veces cinco espectáculos a la semana..[...]. “Vine a Estados Unidos con el sentimiento de crear

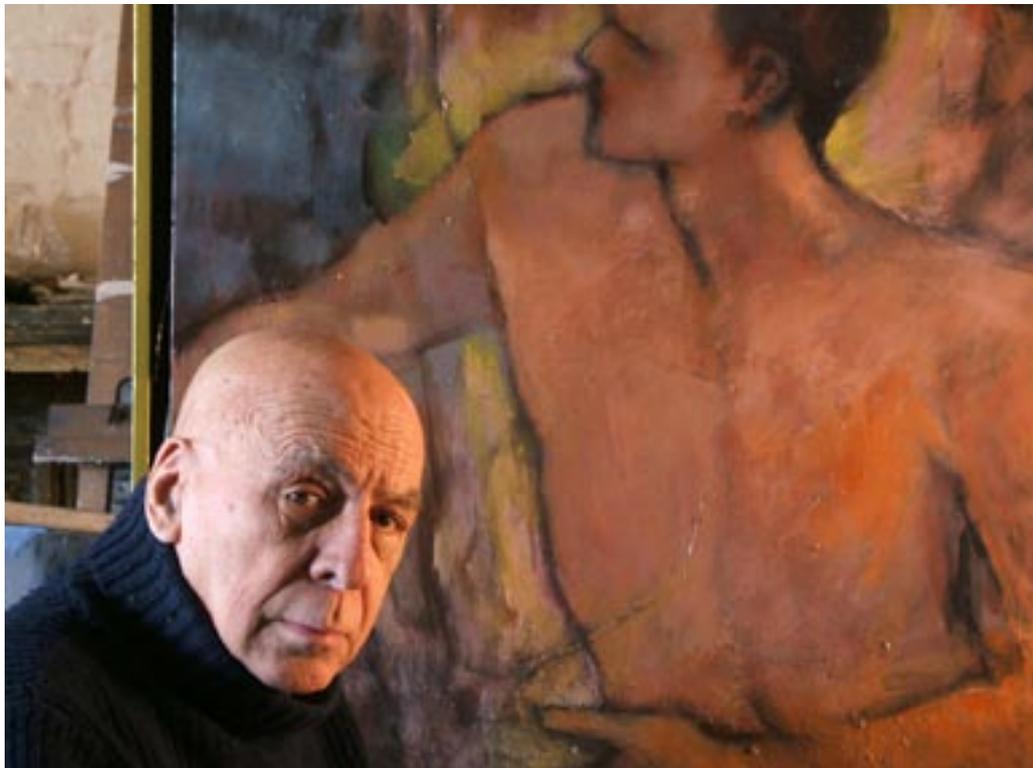


Foto: René Buch, director, dramaturgo y pintor.

uno de los grandes cuerpos de trabajo, y estoy todavía en ello, afirmó René Buch, de setenta años.”⁷ El periódico también consigna que los actores de este colectivo fueron los primeros en representar en Cuba después de cuarenta años.

Esta diferencia de perspectivas matiza el diálogo y la manera de “percibir” el encuentro real de dos colectivos artísticos. Laureano Corces la compara con *Nadie se va del todo*, de Pedro Monge Rafuls. Toni, el personaje que “regresa” en *Nadie....*, se siente atraído por Cuba y avizora próximos encuentros, mientras “En cambio, la obra de Machado, *Broken Eggs* no comparte el optimismo de la anterior”⁸. Aquí el mundo de los exiliados es un *locus horribilis* a pesar del éxito económico que han obtenido en Estados Unidos [...] Cuba es un espacio nostálgico para algunos personajes [...] y también la cuna de cierta corrupción donde comienza la decadencia de la familia [...] Los pecados de los antepasados, el desorden y el subdesarrollo acompañan a los personajes más allá de la isla” (62-63). Este crítico comparte la idea de que los personajes de Machado son víctimas, han sido “expulsados” de Cuba, sufren una suerte de lobotomía y cita un fragmento del parlamento en que Sonia describe este sentimiento de pérdida.

La presencia de Repertorio Español en La Habana transcurrió dentro de una grata familiaridad y respeto, curiosidad e interés no desmedidos. A la cordialidad de la “familia” teatral le correspondió un teatro lleno y un público -habitual del Hubert de Blanck— acostumbrado a excelencias histriónicas, conservadurismo, experimentación y diversidad de estilos. Es la sede habitual del trabajo de los directores cubanos Abelardo Estorino, Elio Martín, Luis Brunet y Berta Martínez, y en muchas ocasiones, de grupos invitados como La Candelaria, de Colombia que representó en el Festival Internacional de Teatro 1997. De manera que el público, con agudeza, contextualizó la pieza, y la aceptó como una especie de bufo con alta comedia con chistes amargos sobre el presente de esta familia desunida. Sonia declara: “Nosotros debemos estar siempre juntos. Nos quedamos juntos. Nos botaron juntos. Nos quedamos juntos. Cubanos. Somos cubanos. Nada en realidad se ha interpuesto entre nosotros.”⁹ Para el público de la isla, ejercitado en una escena de contenido crítico y de confrontación como atestiguan *Manteca*, de Alberto Pedro, *Alto riesgo*, de Eugenio Hernández Espinosa o *El arca*, de Víctor Varela, por sólo citar las más conocidas internacionalmente, no era un ejercicio desacostumbrado.

Mientras los abuelos recuerdan una isla paradisíaca donde las frutabombas son más grandes que en cualquier parte, culpan a Castro de todos los desastres, los padres y los hijos añoran estabilidad, se resienten de no haber tenido una “patria”, todo tamizado por la visión distanciada de un dramaturgo nacido en 1953, que escribe en inglés y probablemente nunca vivió estas historias. Es más que obvio imaginar que esta boda que se desbarata en su interior mientras las apariencias sostienen la “foto familiar” cruda y lacerada, no es la imagen idílica de unidad y armonía familiares típicas con las que un sector de la sociedad en Miami intenta identificarse.

Revoltillo se inscribe, por tanto, en esa trayectoria del tema de la familia des-

7 McKinley, Jesse. “Amid Diversity Onstage, Passion’s a Mother Tongue”, *The New York Times*, October 30, 1998. Una evaluación del aporte de Buch a la dramaturgia y la puesta en escena está pendiente.

8 Corces, Laureano. “Más allá de la isla: la identidad cubana en el teatro del exilio”. Adler, Heidrun y Herr, Adrián. (editores) . *De las dos orillas, teatro cubano*. Editorial Vervuert, Frankfurt del Mein, 1999. 59-64.

9 Machado, Eduardo. *¡Revoltillo!*, versión castellana de E. Manosalvas, E. Machado y R. Buch. (libreto de trabajo).

crita por Leal que empieza con *Tembladera*, de José Antonio Ramos y que él detiene en *Manteca* (1994) y *Union City Thanksgiving*, de Manuel Martín Jr. (1982) que unifica la dramaturgia de las “dos orillas”. Pero como es posterior, participa también de la estructura singular de una comedia bien hecha, influida por los sketch toscos de la escena popular, como el teatro de María Irene Fornés, según Susan Sontag está contaminado de los fantasmas de Severo Sarduy y Virgilio Piñera o en *La fiesta o comedia de un delirio*, de Triana aparecen transformados como por una pátina, los devaluados personajes del bufo. ¿Y qué ocurrió en los Estados Unidos con *Vagos rumores* y después con *Parece blanca*, de Abelardo Estorino? En ambos casos, fueron bien recibidas por el público, la crítica y el ámbito de Repertorio Español, avaladas por el notable quehacer del dramaturgo y director teatral cubano que obtiene en Estados Unidos el premio de la Asociación de Cronistas de Espectáculos en Nueva York y la Beca Guggenheim 1997.

“Undoubtedly the event of the season at Repertorio Español, Abelardo Estorino’s *Vagos Rumores* is an ambitious, lyrical study of the life of 19th century poet José Jacinto Milanés. Set in a smoky, dreamy netherworld in which the poet reclaims and reanalyzes his life the play covers a crucial part of Cuban history. It is an accounting of the “vague rumors” that surround a gifted writer’s strange life”, apuntó Ed Morales en el *Village Voice* ¹⁰. Mientras que Howard Kissel en *Daily News* apunta que “The writing is ultra-romantic and highly histrionic. The play has almost not quiet moments. Its tone is relentlessly declamatory, like an opera with one heroic area after another.”¹¹



Foto: “*Parece blanca*” en el Teatro de Repertorio Español, Nueva York.

Parece blanca (remontada para un elenco que incluye actores de la isla como Adria Santana, Hilda Oates, Miriam Learra, René Losada y Carlos Acosta) junto a figuras de la compañía como Denia Brache, Ana Margarita Martínez Casado y Fulvia Vergel, entre

10 Morales, Ed. “Fantasy Island”, *Village Voice*, October, 1996.

11 Kissel, Howard: “Obscure Rumors”. *New York’s Hometown Newspaper*, Monday, Nov. 4, 1996.

otros, se adecuó al pequeño escenario de Repertorio, para lo cual se restringieron los movimientos escénicos y los desplazamientos. La crítica enfatizó en su carácter “histórico”. *Parece blanca*, “una versión infiel sobre una novela de infidelidades”, está basada en *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde. D.J.R. Bruckner ¹² menciona más de veinte referencias a niveles del mestizaje racial como elementos para comprender las ansias de la mulata de “parecer” blanca y ascender en la escala social. Una guía de estudios preparada por Ileana Fuentes (“Back to 19th Century Cuba) colaboró a la comprensión de los estudiantes y público en general. La crítica se fundamentó en el elemento histórico, el siglo XIX cubano, el amor trágico entre la mulata y el joven blanco, y el recurso utilizado por Estorino de convertir a sus personajes en prisioneros de una “novela” que les dicta un destino que no pueden cambiar.

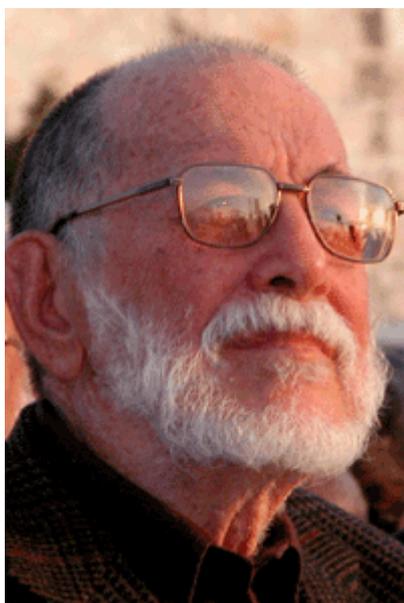


Foto: Abelardo Estorino, visionario del karma nacional.

Algunos consideraron un hallazgo su matiz irónico así como su juego con los anacronismos cuando se rebelan y mencionan a Joyce o a Tolstoi. Anota Bruckner “no character mentions the writer whose work lay behind so much of Villaverde’s literary manner and his political use of fiction: Víctor Hugo.”¹³ Las opiniones y comentarios se centraron en la calidad de los montajes, el elemento poético, el virtuosismo actoral, y casi ninguna en su cualidad intrínseca de aludir al presente de Cuba. Adriana Collado en *El Diario Vivir* anota que “La obra da a la novela una aguda actualidad y las palabras de los personajes dichas en el contexto de la Cuba hacen de Villaverde un visionario del karma nacional”.¹⁴ Se insiste, sobre todo, en el elemento racial, el mestizaje que, según su autor, es el gran mito de América Latina, aunque Estorino dialoga intensamente con la actualidad de la isla aunque escriba sobre Cecilia o Milanés en el siglo XIX. Yo misma me referí a la incesante búsqueda de la verdad en *Parece blanca*, que parece sintetizar un bocadillo de Cándido: “He fingido durante tantos años que la verdad me parece un espejismo”. La ver-

12 Bruckner, D.J.R: “Book Bound, or, Trapped by the Page”, November 26, 1998.

13 Ibid

14 Collado, Adriana: “Un texto atrapado entre personajes”. *El Diario Vivir*. jueves 5 de noviembre de 1988.

dad no es un punto de llegada, un conjunto de moralejas, una summa de normas y preceptos, sino un horizonte inabarcable, una complejidad de conductas. El autor nos ha explicado su credo: “Creo en la multiplicidad de vidas, en la ambigüedad de las palabras, en la posibilidad de la transformación, en la sorpresa de oír hablar a alguien sin que sepa que lo oímos...”¹⁵ No se me escapa que advertir esos ecos, y hacer asociaciones personales es un juego intelectual que requiere el amplio dominio del idioma y de la actualidad “vivida” del país. Juan Carlos Martínez opinó que: “... nadie encuentra otra solución más adecuada que la resignación y el sometimiento al papel que les ha tocado actuar porque están encerrados literalmente (nunca más precisa la significación del como) en esa suerte de laberinto sin salida. [...] Puedo imaginar, sin mucho riesgo, que el impacto psicológico de la representación en un contexto social represivo debe ser francamente abrumador”(48).¹⁶ El éxito de Estorino y la Compañía Hubert de Blanck en el escenario de Repertorio Español abre nuevos caminos para una presencia estable no sólo de obras de este consagrado sino de otros grupos, personalidades y artistas. Y en Cuba escribió Carlos Padrón: “La recepción [se refiere a *Revoltillo*] nos dio la oportunidad de conocer de primera mano una muestra del teatro que hacen nuestros compatriotas en Estados Unidos. Las funciones en el Hubert de Blanck, de La Habana, El Sauto, de Matanzas y La Caridad, de Santa Clara, a sala llena en todos los casos, despertaron en el público la lógica avidez por apreciar cómo viven sus familiares y amigos en la emigración. Por otro lado, los actores de Repertorio confesaron el placer que les deparaba trabajar para un auditorio que siguen considerando suyo, más allá de cualquier diferencia ideológica o de otra índole.”¹⁷ Han transcurrido quince años de la publicación del llamado de Rine Leal. ¿Qué esperamos para representar a estos dramaturgos que viven fuera de Cuba pero que forman parte de nuestro teatro, y más aún, a un intercambio de grupos y colectivos entre los festivales de aquí y de allá? El centro de la cuestión es que tenemos que asumir ese “otro” teatro como parte del nuestro, como expresión de nuestra cultura, y lo que es más importante, estudiar su desarrollo inserto en el nuestro, no como parte ajena. Si el diálogo es fundamental en el teatro, hora es de dialogar teatralmente con esa “otra” dramaturgia que es también nuestra. Y si publico estas notas es porque insisto en que todavía tienen alguna vigencia y alguna vez se presentará aquí y allá el teatro que es uno en su diferencia y el mismo en su diversidad.

15 Boudet, Rosa Ileana. “Estorino: decir la verdad y no engañarnos”, prólogo a *Vagos rumores y otras obras*, Letras Cubanas, 1997: 5-14.

16 Martínez, Juan Carlos: “Parece ingenua”, *La Má Teodora*, n.2, enero-marzo, 1999:47-48
17 Padrón, Carlos: “Repertorio Español rompe barreras”, *Tablas*, n.3, 1998:91-93