

# “La Habana no existe. A veces pienso que la inventé”.

## Abilio Estévez, autor teatral<sup>1</sup>

Ileana Azor

eso afirma Santa Cecilia, uno de sus personajes teatrales más entrañables, que interpretara de manera excepcional Vivian Acosta, bajo la dirección de José González. Nostálgica, fantasmal, magnífica en su estatura de mito y testigo de una ciudad esplendorosa en otra época, lejana, Santa Cecilia sublima tal vez el espacio real, como lo hace quizá también Estévez, según ha confesado al ser entrevistado en más de una ocasión. Ella nos convoca, desde el fondo marino, donde ha permanecido muerta hace mucho tiempo, para contarnos sobre la luminosidad habanera —isleña— que ningún cubano puede olvidar. Los placeres sensuales —las comidas, los olores, los sonidos, la brisa que sorprende, el sexo—, las costumbres, las huellas de lo propio están ahí, imperceptibles, hasta un día que los descubres y los conviertes en parte de la razón de ser de tu existencia y tu creación. Por eso revisar la obra de este escritor sin fronteras es “visitar” una y otra vez su ciudad natal. Narrador declarado, sin embargo, muy pronto comenzó a estructurar diálogos. Sus maestros y colegas de crecimiento artístico y personal —Virgilio Piñera, Abelardo Estorino, Roberto Blanco— fueron dejando huellas indelebiles en uno de los escritores más cultos y disciplinados de la isla. El teatro fue su escuela, aunque la capacidad poética y de fabulación que le conocemos ha estado presente en toda su obra. Es cierto que las fronteras escriturales existen, pero en Abilio Estévez es casi imposible separarlas:

El teatro para mí siempre fue una tiranía. Tiene unas leyes muy precisas que es difícil violar... No me interesa por ahora escribir teatro...<sup>2</sup>

Escribir teatro provoca una gran satisfacción, cuando ves cómo tus personajes se hacen carne en el cuerpo, la voz y la inteligencia de un actor, y cuando oyes la reacción del público, el aire de cosa dicha desde el púlpito o la tribuna que toma el texto en voz alta, con música, luces, decorados... Pero el teatro es un género tiránico. Por más que quieras innovar, terminas en Aristóteles. O innovas tanto que ya no es teatro. La novela, en cambio, es un espacio de libertad total. Ahí sí puedes darte todos los lujos del mundo. Poetizar, dramatizar, filosofar, siempre y cuando no te olvides de narrar... cuanto escribí antes de *Tuyo es el reino* no era más que una preparación<sup>3</sup>.

Sin embargo, en el teatro ha probado ser uno de los autores más perdurables y anclados en la realidad cubana y contemporánea de estos últimos quince años. Desde sus textos más tempranos (*La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea, Perla Marina, Un sueño feliz, La noche*) hasta los monólogos de la última etapa que subtítulo “Ceremonias para actores desesperados” (*Santa Cecilia, El transformista, Freddy, El enano en la botella*) no sólo hay una coherencia estética, sino un continuo perfilar los instrumentos dramáticos.

Los críticos han visto “vuelo literario seguro, ideas de irrefutable sagacidad, sentido teatral, jue-

go posible de desdoblamientos y desenmascaramientos constantes”<sup>4</sup>; “la palabra exacta, breve”, cómo “dinamita el concepto mismo de personaje” y sustituye lo “demostrativo por lo incisivo”<sup>5</sup>. Yo valoro sobre todo en él a un autor que ha asimilado lo mejor de la tradición literaria, histórica y cultural cubana de los últimos dos siglos —Avellaneda, Luaces, Villaverde, Mañach, Ortiz, Felipe, Ferrer, Piñera, Estorino...— y que encontró un camino propio dentro de ella y en las tablas. Estilizado, pero preciso en el sentido dramático del término, su lenguaje es una especie de homenaje a los grandes autores de Cuba (Martí, Zenea, Casal, Carrión, Lezama Lima, Ballagas, Loynaz, Baquero, Borrero, Acosta...) y de la cultura universal. Ese gusto por captar el deleite de una canción tarareada al azar, el humor campechano e inteligente, el sentido ético de la responsabilidad como artista, la defensa de los ideales de justicia y felicidad aparecen una y otra vez como *leitmotiv* en sus piezas.

Abierto a la dinámica del taller al que todo texto es sometido en una puesta en escena —uno de sus oficios fue el de “asesor teatral” en varias agrupaciones—, su aprendizaje fue constante. Con modestia y avidez, dos de sus rasgos constantes desde que lo conocí como compañero de generación en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana, se fue ganando la admiración de quienes realizan el hecho escénico y el diálogo que estableció con ellos lo hizo madurar como autor. Pero además siempre tuvo a su favor esa condición de experimentador que le hizo viajar desde un anclaje en las raíces hasta proponer estructuras posmodernas. El trazo de personajes y situaciones es su principal virtud y no puedo evitar reconocer estas apropiaciones en sus textos narrativos más conocidos. Dos ejemplos de estas búsquedas pueden dar fe de su trayectoria en el teatro cubano.

### **Fabulación y proceso creador**

El escenario casi vacío; algún objeto significativo; del plano superior —la parrilla del teatro o simplemente otra zona de ficción— penden elementos; universo donde los fantasmas se darán cita. De ésta y no de otra forma tendría que describir en pocas palabras el ámbito de las puestas en escena que Abelardo Estorino<sup>6</sup> en Teatro Estudio<sup>7</sup> y Roberto Blanco<sup>8</sup> en Irrumpe<sup>9</sup> concibieron para *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* (1984-1986) y *Un sueño feliz* (1989-1971), dos

de las obras teatrales que dieron a conocer al escritor en los medios escénicos de la isla.

Estas imágenes introductorias que presidían aquellos montajes podrían, sin embargo, despertar sospechas sobre el carácter histórico de las dos piezas. Repasemos primero lo que pudiéramos denominar la poética de este autor, ofrecida en una entrevista hace casi quince años para la revista *Cine Cubano*:

Comienzo por entrar en la esfera del sueño...

Parto siempre de un punto de alucinación. Un estado cercano al delirio. Yo busco a los personajes que al principio aparecen esfuminados, como en los sueños, y trato de hallarles el cuerpo y el alma, toda la historia —aun cuando esa historia vaya a ser utilizada sólo en parte mínima—.

...organizar la historia, hallar la estructura única, la idea.

...siempre lejos, por supuesto, de cualquier aspiración que no sea estrictamente necesaria. Nada de tesis ni ideas que transmitir, que en el mundo se saben muy pocas cosas. Y por lo demás, ideas tenían acaso Platón, Kant, Kierkegaard: a los simples mortales sólo nos han sido permitidas las opiniones —y no a todos—.

...Buena historia, buenos personajes, estructura eficaz... el lenguaje más elaborado que se pueda: es cuanto se necesita<sup>10</sup>.

Nos encontramos, por tanto, frente a un escritor que considera ante todo la imagen personal, el sentido de sus propios sueños y, situado en circunstancias trascendentes, la historia, sin mayúsculas, al alcance de la mano.

Estévez es de los dramaturgos cubanos que acaricia cada palabra. “Abilio es un poeta que, además, ha hecho dramaturgia”, expresaría Roberto Blanco, uno de sus maestros, admiradores y directores más cercanos<sup>11</sup>. La literatura es su pasión. Novela, “juega” con los fonemas —las imágenes que ellos evocan— y su capacidad de seducción. Pero en él estamos lejos de encontrar al enamorado de una frase que impone por el puro deleite de ser pronunciada o leída. No es un fatuo de los sintagmas. Es un escritor preocupado por la cultura cubana, los mitos, el peso real del pasado en el presente. Encontrar las claves de nuestra vida de hoy ha sido entonces uno de sus móviles fundamentales en el teatro.

Por esto, quizá, es que también se relaciona con una tendencia de la dramaturgia cubana de los ochenta, cuyo eje central gira en torno al debate de la eticidad, la esencia de nuestro proceso histórico, la valoración de las figuras artísticas de los últimos

ciento cincuenta años, la búsqueda de nuestro verdadero ser nacional, sin estereotipos, esquemas, mutilaciones o falsos deslindes.

### Las cuitas del poeta

En esa línea textual que retomó el siglo XIX como fuente de confrontación<sup>12</sup>, *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* posee la singularidad de tomar aspectos de la vida de un poeta alrededor del cual existe una larga polémica que no ha cesado y que el estreno de la obra contribuyó a enriquecer, propiciando ciclos de conferencias, desatando una polémica que periódicos y revistas acogieron, y generando la creación de nuevos libros sobre el tema.

José Lezama Lima trazó las primeras pautas, Estévez delineó el proyecto, Estorino lo concretó en escena.

A veces pienso en el proceso y ejecución de Zenea como en una obra posible para el teatro del futuro. La convención francesa, como antaño el coro griego, y en estos casos los jueces del proceso de Zenea, convertidos en personajes que rezongan, murmuran, maldicen, afanosos de cumplir la *areteia*, la maldición de los mejores. El poeta, como San Sebastián, en cada poro una boca para las flechas. Zenea tenía que saber que se metía en el desfiladero del diablo. Su lucidez casi luciferina tenía que intuir y precisar las consecuencias de su acto. ¿Estaba regido acaso por el tanatos, por la voluntad de muerte? ¿Existió, acaso, entre el diablo en el cuerpo de su niñez y la corona nupcial de sus días sucesivos, un tercer personaje que desconocemos?<sup>13</sup>.

La ambigua conducta política de Zenea, una de las mejores voces de la poesía cubana del XIX, lo convierte en un raro ejemplar humano, donde el teatro actual puede explorar conceptos como: patria, deber, arte, destino y conciencia histórica. La revisión crítica que la sociedad cubana emprendió sobre sí misma desde mediados de los años ochenta, venía generando desde antes su propio discurso dramático y escénico. La obra de Estévez participa de ese lenguaje, el juicio que la actualidad no puede dejar de realizar sobre temas tan urgentes.

Así, un poeta de 198... decide ir al Castillo de la Cabaña y allí, en la celda que ocupara Zenea en 1871, buscar la verdad. Especie intermedia entre médium, exorcista y “poseo”, este personaje es conducido por el carcelero —una suerte de Caronte—, quien lo ayuda a reconstruir la vida del poeta fusilado.

Las escenas con el Padre, la Madre, los Jueces, los Pordioseros, Enrique Tabares, el Capitán General de la Isla Conde de Balmaseda, los Enmascarados y la actriz Adah Mencken no se producen hasta que el joven se viste y asume la identidad de Zenea. Sólo así los fantasmas acuden.

Obsesionado con “mirarlo todo sabiendo que hay que escribirlo después”, Zenea mantuvo a lo largo de su vida la dualidad de sentirse hijo de ideales libertarios y españolizantes al mismo tiempo, de la ternura y la intolerancia a la vez, de la vitalidad y el recogimiento espiritual, un ser humano dividido en dos desde la infancia.

Como “inventor” y “mago” quiere escapar de la difícil coyuntura histórica —la independencia de España o la perpetuidad colonial—, pero como hombre político sabe que debe tomar decisiones, quiere evitar mayores derramamientos de sangre y olvida que la paz no es tan fácil de conseguir, mientras existan quienes se empeñan en disfrazar la claudicación y la entrega bajo el manto de un diálogo pacificador.

Ingenuo, indeciso, apasionado y triste, fue condenado por traidor a la corona española y no pocos independentistas le consideraron un espía a favor de España. Acusado por partida doble, Zenea no recibió, sin embargo, de José Martí juicio alguno que denote reproche.

Estévez escoge su propio camino y disocia los juicios, al extremo que no es posible plantearse si existe siquiera un *punto de vista* global. El poeta, único personaje real de la historia, invoca a los muertos y ellos se dejan iluminar. Pero unos y otros sólo bordean la completa personalidad de Zenea, sus impulsos.

Si fuiste traidor o no, no fuiste claro y te enredaste en una neblina de palabras ambiguas. ¿No pensaste que cualquier acto, el más simple, tiene después sus consecuencias? No siempre, Zenea, se puede jugar con las palabras<sup>14</sup>.

Esta es la conclusión del poeta cuando regresa del “viaje”. Dudo mucho que el autor, tan lejano del didactismo, nos la entregue en calidad de juicio definitivo. En todo caso, Zenea es para cada quien el fragmento sensible que desee explorar. Atrapado en circunstancias tan urgentes de definición, una personalidad dual, etérea y escurridiza como la suya deja una estela de absoluto misterio, difícil de asimilar en una imagen de contornos

precisos. La posteridad seguirá encontrando en su poesía y su vida motivos de reflexión.

Y el director así lo percibió. En el claroscuro del diseño de luces, en la atmósfera brumosa que rodea a los pocos objetos de la escena, Estorino situó las “apariciones” que avanzan y retroceden de la oscuridad como si emergieran del abismo. La caja del escenario desnudo; apenas una reja contra la pared derecha, la escalera al fondo y una pequeña tarima al centro “dibujaban” la celda - casa familiar - sala de justicia - nido de amor. Todo se concentra allí, en un espacio único, irreal, intemporal y permanente a la vez, como si el rito estuviera listo para volver a comenzar en cualquier momento.

El Poeta desciende —¿a los infiernos, al centro del universo, o a la región de los mitos?— vestido con ropas de hoy, ennegrecido por la luz. A tientas analiza cada detalle que viene a su encuentro: las innumerables sogas que cuelgan, el par de lentes rotos en el suelo, la camisa ensangrentada que tuvo Zenea los ocho meses de cautiverio. Por último, la sorpresa del encuentro con un personaje entre mefistofélico, lazarillo, maestro y émulo de Caronte que lo guiará en las entrevistas que ya hemos anunciado antes.

Ni reconstrucción de época, ni historicismo ampuloso. Los actores pronuncian sus textos, se emocionan, conversan con los espectadores como si interpretaran muñecos que salen de la inmovilidad, cobran vida y vuelven al quietismo. Las escenas casi se superponen en sonido e imagen, como en el cine. Sólo hay detalles de vestuario. La sobriedad es un recurso artístico. Y la palabra y la penumbra dominando la escena. El murmullo de la historia, sus pasos, una descarga de fusilería y los versos del poeta. Hoy como ayer, Zenea nos visitaba desde su inmensa humanidad controvertida. El tercer personaje por el que preguntaba Lezama somos nosotros.

### **Del insomnio y los deseos**

La primera versión de *Un sueño feliz*<sup>15</sup> data de 1989 y no alcanza su redacción definitiva sino un año después. El tiempo que medió entre una y otra fecha fue fecundo. Un verdadero taller con el texto tuvo lugar en 1990, con el proceso de montaje a cargo de Roberto Blanco que finalmente subió a las tablas a principios de 1991.

Es una pieza reelaborada por la puesta en escena con la participación creadora del autor. Estamos

además ante otra proposición artística. De personajes históricos pasamos a símbolos de una época. Del siglo XIX nos trasladamos a los años treinta del XX. Nuevamente la esencia, el destino del ser nacional está en juego. La crisis del falso gobierno republicano, como antes fue el esforzado empeño de defender la libertad, la frustración de las utopías una y otra vez, son expresiones de momentos en los cuales se replantean los resortes internos de una cultura.

Ahora los creadores —dramaturgo, director, músico y actores— han tomado el camino de un proyecto que involucra la filosofía epocal de una zona histórica, esa en la que como diría Raúl Roa, un intelectual y político cubano del siglo XX, “la revolución se fue a bolina”. Los mitos de una cultura son “revisados”. Hay otra perspectiva frente a la historia: ironía y parodia. El conductor del recorrido es un mago: Próspero.

Herederero del patrimonio universal, Próspero descubre secretos, conoce la vida, “viene de regreso” como decía el refrán de nuestros abuelos. Es el personaje legendario, pero también comparte la genealogía de nuestros magos de carpa circense, “como los del teatro Payret”, afirma un personaje de la obra. Es un mago anticuado que viene a despedirse, está en el ocaso de su carrera, o simplemente se quiere mudar, y como último recurso de sus artes convoca a los arquetipos de la sociedad cubana de la época para satisfacerles un deseo. Aparece dormido junto a su arcón; se despierta a un toque de percusión e irá reaccionando con la banda sonora que ejecutaba el compositor Juan Marcos Blanco desde un sitio fijo en la platea.

La luz brillante durante casi todo el espectáculo ejercerá el contraste con los juegos mágicos de Próspero. Cinco enormes lienzos movidos por tramoya dan los “cambios de estación”, las transiciones, los distintos episodios. Suben y bajan para acentuar el suceso escénico. Se levanta el telón y la fanfarria de un circo de barrio anuncia que el *show* va a comenzar. Próspero cobra vida, invoca a su asistente, joven y cursi, y al llamado acuden también, en distintos momentos: una anciana jorobada (Marina), una solterona (Laura), un matrimonio “típico” cubano (Cheo y Olga), un anciano al que se le acabaron las palabras (García), el hombre de mar (José Conrado), el revolucionario (el Herido), el espíritu de Julián del Casal (el Poeta), una difunta (Carmen), la hija de un

industrial (Graziella Montalvo), el enmascarado y un personaje legendario (la Marquesa viuda de Campo Florido).

El resumen de una ciudad-capital como La Habana en un puñado de criaturas casi todas fatuas, ridículas, soñadoras, profundamente carnales y humanas. A través de ellas recorreremos los estereotipos y los mitos de esta villa portuaria del Caribe: el cañonazo de la Cabaña cada noche a las nueve, el sol, la ciudad “que no para de gritar”, el olor de las panaderías, el bullicio del barrio popular de Luyanó, la epidemia del cólera, el Teatro Principal, Yarini (el chulo de las prostitutas francesas), la estación de Villanueva, el puerto, las madrugadas, los barcos, el muelle, los bailes de la Tropical: evocaciones de un modo de sentirse cubano.

El mago entonces pregunta “¿Alguien desea algo?” y una música de *boulevard* se deja escuchar. Ser la preferida de un príncipe; tener un vestido de cocuyo o una máquina del tiempo; ser emperador del Sahara o amante de Gloria Swanson son los primeros deseos de los personajes. Se aventuran a proponer sin meditar. Son caprichos, viejos sueños<sup>16</sup> de la infancia, acompañados de una antigua tonada que cuenta la historia de una niña que no podía jugar “porque tenía que...” hacer los deberes domésticos. Así se introduce la educación sentimental de familias enteras reprimidas por el machismo, la división de oficios, los lugares comunes. Revisión de patrones, educación sentimental, crítica de género.

Próspero les tiende trampas y ellos se descubren a sí mismos. El acto de magia se ha consumado. Cada cual confiesa su sueño frustrado, en plena vigilia. El insomnio y los deseos han ocupado todo el espacio. Los personajes presencian las historias ajenas y opinan, aconsejan, consuelan.

Un entretejido de voces comunes y sentencias organiza el discurso dramático a manera de intertextos que el público reconoce. Frases de Vargas Vila, la aspiración de ver París o Londres, escuchar a Libertad Lamarque o lamentarse por vivir en un “valle de lágrimas”, conforman toda una filosofía de la existencia que se completa con sentencias populares, otras de invención y frecuentes juegos de palabras. “El único amor que existe es el amor propio”, advierte con sorna Próspero; “no hay hombre más desamparado que un poeta”, dice Julián del Casal; “es peor el olvido que la muerte”, asegura Próspero; “el mar,

más misterioso, más voluble, más caprichoso que cualquier mujer”, resume José Conrado; “toda tiranía engendra muertos”, reafirma el Herido, mientras reconoce que el deber es “algo que no le deja vivir como usted quisiera, pero resulta inevitable. Algo por lo que se decide vivir”.

El vaivén se produce de la parsimonia a la solemnidad y de ella al choteo: “Los únicos paraísos son los que no existen”, desmitifica uno de los personajes. “Yo fui una niña precoz”, afirma Olga y su marido le responde: “Tú fuiste una niña procaz”. Y las citas literarias se convierten en un recurso asiduo. La farsa, la alta comedia, el bufo, el espectáculo musical y el de circo alternan y dan esa tónica extraña e indefinible de mosaico que tenía el montaje de Blanco y que fue uno de sus mayores atractivos.

La sonoridad va del tango al fox-trot y del Aleluya de Mozart al charlestón. Un área operática en la voz de Rita Montaner y los nombres de Saumel, Lecuona y Romeu recorriendo todo el texto. La recreación musical de toda una época; los gustos, el cosmos de una sensibilidad que se compone de estibadores, burguesas tediosas, revolucionarios mártires, artistas frustrados, seres indefensos que se preguntan sobre la vida y una tradición histórica y cultural brillante.

El tiempo se agota; las confesiones se han producido como “por arte de magia”; y las verdades últimas sobre lo que somos individualmente o como cubanos<sup>17</sup> están por descubrirse en cada uno de los espectadores. El mago debe retirarse y los convocados no quieren irse sin alcanzar su deseo. El enmascarado que una y otra vez ha salido del arcón, repitiendo con angustia “no sé quién soy”, ha encontrado su rostro y sin palabras, con expresión de asombro, nos lanza el reto a la cara: ¿hallarán ustedes el suyo?

Con *La noche* el recurso alegórico se acentúa. Personajes bíblicos se desplazan por el espacio, buscando respuestas que no encuentran, a no ser que ésta sea entre otras la de los riesgos que debemos correr si queremos estar vivos. Treinta episodios y tres finales posibles conforman una de las estructuras más sólidas de su dramaturgia. *El enano en la botella* es uno de los últimos textos que se representó y premió en Cuba. Si esto anunciaba una despedida, pude apreciar en mi última visita a La Habana que dejó huellas imborrables en sus espectadores. Este enano que enfrentó la vida y todavía sueña con viajar a otros mares.

## Bibliografía

Arango, Arturo, “No hay modo de ignorar la vida. De una conversación con Abilio Estévez”, *La Gaceta de Cuba*, núm. 6, 2002. Tomado de su publicación en internet [www.teatroenmiami.com](http://www.teatroenmiami.com)

Azor, Ileana, “Fabulación y proceso creador”, *Espacio*, núms. 6 y 7, 1990, págs. 27-33.

—, “La ‘fabulation’ de l’Histoire”, *Théâtre/Public*, 3ème trimestre, 1992, págs. 92-94.

Del Pino, Amado, “Intertextualidad en *La noche de Abilio*”, *Tablas*, núm. 3, 1998, págs. 39-40.

Espinosa Mendoza, Norge, “*El enano en la botella*: una ceremonia para el bufón de Dios”, *Tablas*, vol. LXXI, núm. 1, 2003, págs. II-V.

Estévez, Abilio, *Santa Cecilia*, fotocopia de manuscrito dedicado a la actriz Vivian Acosta, enero, 1994.

—, “*La noche*”, *Tablas*, núm. 3, 1998, págs. 1-18.

—, “*El enano en la botella*”, *Tablas*, vol. LXXI, núm. 1, 2003, págs. VII-XV.

García Morales, David, “Ladrón de lunas. Entrevista a Roberto Blanco”, *Tablas*, vol. LXXI, núm. 1, 2003, págs. 35-40.

Reyes, Dean Luis, “Abilio Estévez: vecino de la isla”, noviembre 2000. Tomado de la publicación virtual de LIBRUSA en internet <http://www.librusa.com>

## n notas

<sup>1</sup> Nacido en La Habana en 1954, es Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas con estudios de posgrado en Filosofía. Profesor visitante y conferencista en países como Italia, Venezuela, Estados Unidos, España, Francia, Alemania, Noruega, Dinamarca y Finlandia, ha recibido numerosos premios, tanto por obras teatrales y novelas como por libros de poesía; y ha sido traducido a doce idiomas. Es un narrador conocido sobre todo desde los noventa, aunque ya había sido publicado desde la década anterior. Entre sus textos narrativos y poéticos están: *Regreso a Cytarea*, *Tuyo es el reino*, *El horizonte y otros regresos*, *Juego con Gloria*, *Manual de las tentaciones*, *Muerte y transfiguración*, *Los palacios distantes*, *Inventario secreto de La Habana*. Escribe y ha estrenado obras teatrales desde los ochenta. Es posiblemente el autor cubano de las nuevas generaciones más conocido y publicado en España, país que lo premió con el “Cernuda” y en 1994 en la XXIV edición del “Tirso de Molina” (Instituto de Cooperación Iberoamericana) por su texto teatral *La noche*. Algunas de sus obras han sido radiadas y televisadas. Ha sido también redactor de revistas en Cuba y España. Este artículo se basa en otro elaborado a principios de los noventa para una revista argentina que también se publicó en Francia.

<sup>2</sup> Dean Luis Reyes, “Abilio Estévez: vecino de la isla”, noviembre 2000. Tomado de la publicación virtual de LIBRUSA en internet <http://www.librusa.com>

<sup>3</sup> Arturo Arango, “No hay modo de ignorar la vida. De una conversación con Abilio Estévez”, *La Gaceta de Cuba*, núm. 6, 2002. Tomado de su publicación en internet [www.teatroenmiami.com](http://www.teatroenmiami.com)

<sup>4</sup> Norge Espinosa Mendoza, “*El enano en la botella: una ceremonia para el bufón de Dios*”, *Tablas*, vol. LXXI, núm. 1, 2003, pág. II.

<sup>5</sup> Amado del Pino, “Intertextualidad en *La noche de Abilio*”, *Tablas*, núm. 3, 1998, págs. 39-40.

<sup>6</sup> Dramaturgo cubano que recientemente recibió el Premio Nacional de Teatro, es conocido por obras como: *El robo del cochino*, *La dolorosa historia del amor secreto de José Jacinto Milanés* y *El Baile*, entre otras. También ha desarrollado una amplia carrera como director.

<sup>7</sup> Fundado en 1958, está considerado el decano de los grupos teatrales de la isla. Desde su creación se caracterizó por ser una escuela formadora de teatristas, un centro generador de cultura y difusor de las más diversas temáticas y corrientes de la escena universal.

<sup>8</sup> Director cubano de larga trayectoria, Roberto Blanco (1936-2002) recibió en enero del 2002 el Premio Nacional de Teatro. Fue uno de los directores teatrales cubanos más importantes del siglo xx.

<sup>9</sup> Grupo creado en 1983 por Roberto Blanco con un grupo de artistas de gran talento, fue su taller creativo hasta que dejó de existir. Ha recorrido un repertorio variadísimo entre los que se encuentran autores nacionales (Martí, Piñera, Eugenio Hernández, Estorino y Abilio Estévez) y del mundo (Lope de Vega, Carlo Goldoni y Federico García Lorca).

<sup>10</sup> “El recurso o el método”, *Cine Cubano*, 133, octubre-diciembre 1991, pág. 30.

<sup>11</sup> David García Morales, “Ladrón de lunas. Entrevista a Roberto Blanco”, *Tablas*, vol. LXXI, núm. 1, 2003, pág. 39.

<sup>12</sup> La integran obras de varias generaciones de escritores: Abelardo Estorino, Gerardo Fullea, Tomás González, Salvador Lemis, entre otros.

<sup>13</sup> José Lezama Lima, “Juan Clemente Zenea”, *La cantidad hechizada*, La Habana, UNEAC, 1970, pág. 326.

<sup>14</sup> “*La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*”, *Conjunto*, 71, enero-marzo 1987, pág. 123.

<sup>15</sup> En noviembre del 2000 le declaraba a Dean Luis Reyes en una entrevista: “La obsesión fundamental de mi vida es ser feliz... creo en esta vida, me parece absurdo venir a ella a sufrir y que me hagan sufrir en ella. Así que una de las cosas que he tratado de reivindicar a través de la literatura es mi necesidad o el libre albedrío que debe tener cada cual de ser feliz o de buscar la felicidad a su modo, una felicidad civil en el sentido de que sea una felicidad que no afecte a los otros y esté dentro del marco de lo civilizadamente correcto”, en <http://www.librusa.com>

<sup>16</sup> El tema de los sueños es, además de universal, recurrente en la dramaturgia cubana. *Electra Garrigó* y *Aire frío* de Virgilio Piñera, *Lila la mariposa* de Rolando Ferrer, *Contigo pan y cebolla* de Héctor Quintero, *Parece blanca* de Abelardo Estorino, *Timeball* de Joel Cano, *Manteca* de Alberto Pedro, son algunos de los títulos que los evocan. Pero también en otras zonas de la cultura cubana está presente. En el año 2003, por ejemplo, se estrenaba el filme *Suite Habana*, donde se exploran los rastros del tema en la Cuba de hoy.

<sup>17</sup> En la misma entrevista de Dean Reyes le confiaba que en su creación literaria volvía una y otra vez sobre determinados núcleos temáticos: “Siempre me preocupa saber qué cosa es este país, por qué somos como somos. Es un país que a todos nos inquieta... Siento que hay un espíritu cubano, algo que nos diferencia, percibo algo que no es igual a los demás y eso es lo que trato de apresar, y no puedo. Eso me produce un goce estético: tratar de definir una realidad indefinible”, en <http://www.librusa.com>

