



Curso	2016 / 2017

GRADO

PORTADA

EN: Sevilla, 5 de junio de 2017

Título:

Desde el platanal: un sinsonte y una hamaca

Estudio contrastivo de la obra teatral de Abilio Estévez

Alumno: Asunción Contreras Muñoz

Firmado:

Tutor: José Manuel Camacho Delgado

Firmado:

ILMO. SR. DECANO DE LA FACULTAD DE FILOLOGÍA

Desde el platanal: un sinsonte y una hamaca

Estudio contrastivo de la obra teatral de Abilio Estévez

Por
Asunción Contreras Muñoz



Para Manolo, mi compañero.

Para mis amigos Mara y Ale,

ellos tienen la verdadera culpa de este trabajo

y ¿por qué no? para los que desesperan.

Si no fuera por el persistente alarido, ésta sería una tarde apacible
y entonaríamos una dulce canción.

Lo que ignoramos es que Dios nos suplica, se prosterna,
nos reza, y somos tan sordos a sus ruegos
como él a los nuestros.

ABILIO ESTÉVEZ.
(Manual de tentaciones)

el peso de una isla en el amor de un pueblo.

VIRGILIO PIÑERA
(La isla en peso)

Índice

1. Introducción ¿Por qué escribir sobre Abilio Estévez?	5
2. Historia de una vida en exilio	6
3. Estudio contrastivo	8
3.1 Personajes y estructuración de la obra	20
3.2 La música más allá de los recursos	25
4. Conclusiones	29
Bibliografía	31
Anexos	

1. Introducción ¿Por qué escribir sobre Abilio Estévez?

Entonces no lo sabía, pero en 2015 escuché con interés y respeto desde una mesa redonda al que sería el autor al que escogería como inspiración de mi TFG. Supuso una primera toma de contacto con su figura sabia, serena aunque a la vez melancólica. Cosas de la vida, por aquel entonces un compendio de alumnos Erasmus y de la facultad prácticamente a partes iguales estábamos montando *La Noche*, del mismo autor, por lo que le plantearon algunas preguntas. He de reconocer que a mí me surgieron otras tantas pero en su momento sentí que no me había ganado el beneplácito de la duda, así que me fui a casa con muchos interrogantes ¿Cuál era la historia de aquel señor? ¿Cómo es que se había tenido que exiliar alguien en apariencia tan pacífico?

Andando el tiempo fui conociendo figuras tan fascinantes como José Lezama Lima o Virgilio Piñera entre otros tantos poetas de su entorno y quedando rodeada por ese velo de mágico misterio con que la literatura cubana va embelesando a su lector. Como colofón a todo ello, este año junto con seis compañeras de excepción elaboramos una versión absurdista de *Ceremonias para actores desesperados*.

Este ciclón de circunstancias, unido a una admiración connatural por el Caribe, me llevó a tomar la determinación de decantarme por Abilio Estévez y plasmar en este trabajo, testigo de este momento vital, todo lo que rodea su escritura teatral. La elaboración de este estudio está centrada en la personalidad del poeta y en la lectura interiorizada de *La Noche* y los monólogos recogidos en el libro con el nombre *Ceremonias para actores desesperados* acompañada de la observación del recurso musical entre tanto se da noticia de vasos comunicantes en lo relativo a ciertas características que comparten estas obras con otras, con el fin de conseguir una visión global y más completa de lo espectacular que reside en ellas.

El presente trabajo pretende ser un estímulo para todo lector y amante del bello arte que es el teatro con el propósito de que se acerque a la figura de un autor literario de una alta sensibilidad artística como lo es Abilio Estévez y para que conozca las que considero verdaderas joyas teatrales como la ya consagrada *La Noche* o *Perla Marina* pero también monólogos que poseen intimismo y fuerza expresiva tales como *Santa Cecilia*, *Freddie* y *El enano en la botella*, mediante un análisis contrastivo de algunas de sus características desde una mirada interpretativa sustentada por las teorías de la recepción y de la deconstrucción .

2. Historia de una vida en exilio

Podría hablarse del autor como en la mayoría de biografías de manual se habla: Dar su nombre completo, seguir precisando con que nació en La Habana en 1954, que es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas y que por el peso de la circunstancia reside en Barcelona... En cambio, se antoja más acorde con su personalidad dar unas pinceladas a lo que podría ser un retrato sensorial del autor, un asomarse al porqué de esa mirada nostálgica bajo el celeste de sus ojos.

Remedando el estilo de Estévez podríamos poner *Las Hébridas* de Mendelssohn mientras se descubre su primer acercamiento al teatro, del que existe como primer testimonio un artículo, “El hombre que robaba lunas”, a propósito del dramaturgo Roberto Blanco con el sello de Carlos Espinosa Domínguez, donde se encuentran unas palabras que nos hablan de la experiencia vital recogida en la novela *Tuyo es el reino* que envió Abilio Estévez con motivo de un homenaje a Blanco:

En ese texto, Estévez recuerda lo que para él significó, a los catorce años, descubrir el teatro “en grande”. Una noche, entró al Teatro Mella sin saber a ciencia cierta lo que iba a ver. Asistió a una representación de *María Antonia*, por el Teatro de Ensayo Ocuje. Años después, cuando Roberto Blanco salió de la marginación a que fue confinado en los años 70 y creó Teatro Irrumpe, llamó a Estévez para que trabajase con él como asesor dramático ¹.

Tan precoz acercamiento al arte dramático en la Cuba de la década de los 60, es un prelude de lo que serán una vida y una obra que representan un canto al arte y la sensibilidad a pesar de la violencia y de la incompreensión. Ello explica ese recurrente miedo a la noche que encontramos entre sus escritos, como vemos en el siguiente fragmento inserto dentro de un artículo que el autor creó bañado por las espumas del recuerdo:

Hacia 1968 José Lezama Lima escribió [...] "Confluencias", tan felizmente insólitas, tan inquietantes que nunca he sabido con exactitud si conforman un cuento, un ensayo, un fragmento de memorias, o incluso todo eso a la vez. Habla en ellas del cuartel de Columbia, de la noche, del miedo, de la aparición de la mano dentro de la noche, la "otra mano", la "otra palabra" que formaban para él un "continuo hecho y deshecho por instantes". [...] Muchos años después, sin embargo, y siendo yo un niño, volvía a repetirse el espanto narrado por Lezama. En el mismo

¹ C. Espinosa, “El hombre que robaba lunas”, *Cuba Encuentro*, 4 mar. 2016. Web. <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/el-hombre-que-robaba-lunas-324986>> (consultado 26/05/2017)

lugar, en el mismo cuartel, más de cuarenta años después. También yo esperaba la noche con "innegable terror" ².

Y es que no es casualidad que la noche dé nombre a una de sus mejores obras de teatro, esa sensación constante de huida y ese palacio de niñez al que ya no volverá por esa inquietante persecución que siempre sintió en su tierra natal donde reina el castrismo según nos cuenta en el mismo artículo. En contraposición con este miedo intrínseco que siempre lo acompañará, en este lugar llamado mundo y por afinidad a su forma, Abilio Estévez en sintonía se desplazó en círculos, llevándose algo único consigo, la experiencia de tratar a Virgilio Piñera en sus últimos cuatro años de vida como maestro y amigo, relación que daría sus frutos en su obra, heredando temas, giros o conceptos que como hermosas y necesarias estrellas adornarán y guiarán el firmamento abiliano. Un fragmento testimonial de esta enriquecedora relación es el siguiente:

[...] mi vida cambió cuando te conocí una noche de julio de 1975, en aquella quinta, *Villa Manuela*, que tú rebautizaste *La Ciudad Celeste*, porque el soportal había perdido el techo y en la noche, allí refugiados, veíamos las estrellas. Yo tenía 21 años; tú, 63 (la edad que tengo yo ahora). Yo quería ser escritor, estudiaba Filología en la Universidad; tú ya lo eras, y grande, consagrado; venías de regreso de hermosas batallas con Lezama Lima en *Orígenes*; con Gombrowicz, con Bianco en la revista Sur de Buenos Aires; y hacía ya mucho (30 años) que habías inaugurado el verdadero teatro cubano con *Electra Garrigó*, y publicado tus extraordinarios *Cuentos fríos*, y ese poema categórico, *La isla en peso* ³.

Abilio Estévez tiene una producción dramática consolidada que abarca desde los años 90 a la primera década de los 2000, con obras que nos van a ocupar a lo largo de las hojas de este trabajo como *La Noche* de 1995 y los exquisitos monólogos *Santa Cecilia* de 1995, *Freddie* de 1994 o *El enano en la botella* también del mismo año. Creaciones a las que se unen la inestimable importancia para el teatro que supuso la creación de *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* de 1987, *ópera prima* en estas lides donde encontramos la admiración por la vida y a la vez la tremenda conmoción que nuestro autor debió sentir por la muerte del poeta cubano o *Perla marina*, excelso homenaje a

² A. Estévez, "Porqué escribo", Diario de Cuba, Barcelona, 5 febr. 2014. Web. <http://www.diariodecuba.com/de-leer/1391561334_7002.html> (consultado 4/03/2017) se trata de un texto leído por el mismo Abilio Estévez en el marco del coloquio "Abilio Estévez: l'écriture et le vie", organizado por Audrey Aubou, y celebrado en la Ecole Normale Supérieure de Paris, en mayo de 2012.

³ A. Estévez, "A Virgilio Piñera". *Diario El País*, Barcelona, 12 de feb. 2017. Web. <http://elpaissemanal.elpais.com/columna/abilio-estevez/> (consultado 10/04/2017)

Cuba y su literatura, de 1992.

En suma, el poeta toca otras teclas de la literatura como la prosa poética con *Manual de tentaciones* de 1989 o la narrativa, ya bien sea mediante el arte de la cuentística con *El horizonte y otros regresos*, de 1998, como con el de novelar con trabajos compuestos hasta la fecha como es el caso de *Tuyo es el reino* de 1999, *Los palacios distantes* de 2002 e *Inventario secreto de la Habana* de 2004.

Además encontramos narrativa en la actualidad con la última obra del escritor, *Archipiélagos* de 2015, con la que quiere establecer una continuidad en su producción en adelante, ya que como asegura en una entrevista concedida a TVE: “a veces he escrito pequeñas piezas para un solo actor, monólogos ¿no? Pero me interesa más la novela. Es un espacio de libertad. Me siento mucho más cómodo. Hago lo que quiero”⁴.

3. Estudio contrastivo

Dejando a un lado el estilo y el decoro que se irán planteando a medida que se vayan leyendo estas líneas, comencemos viendo el tratamiento de ciertos rasgos propuestos en la dramaturgia de *La Noche* y sus personajes en comparación con otros del universo dramático del autor.

Para un análisis eficaz es esencial un esbozo dentro de lo posible en una obra de tal envergadura como lo es esta ¿Qué es *La Noche*? Para muchos puede significar descanso, pero como en el propio subtítulo se nos indica, *Misterio Herético en treinta episodios y tres finales posibles*, nos encontramos con un mundo posible, quizás una dimensión paralela donde más de una veintena de personajes procuran una existencia en una realidad donde apenas sí se recuerdan los últimos destellos de luz en un ocaso que parece una leyenda y donde se prohíbe toda suerte de placer bajo pena de muerte.

El Hijo decide huir del lado del odio y el rencor que encarna La Madre y se encuentra en el camino a La Ciega y El Adolescente con los que se encaminarán hacia una ciudad destruida mientras, sin pretenderlo, entre reinterpretaciones de pasajes bíblicos y “sobrevivientes” de la destrucción, se acercan a un aniquilamiento “purificador”

⁴ Entrevista grabada en el espacio *Conversatorios en Casa de América* el 19 de noviembre de 2015. El fragmento transcrito se encuentra a partir del minuto 18:20.

ejecutado por un ángel exterminador a las órdenes de una madre perdida en sus propios hilos y estancada en la moral religiosa.

En primer lugar, dado el carácter comparativo que tiene este análisis, pondremos como punto de partida las siguientes afirmaciones del artículo de la doctora Ileana Azor sobre Abilio Estévez como escritor teatral que se verán reflejadas en el consiguiente análisis de ciertos temas y tópicos: “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”⁵.

Partiendo de *La Noche*, la representación se abre con las figuras de La Ciega y El Adolescente descritos en la siguiente acotación: “(Se escucha la campanilla de un leproso. Entran, con aspecto fatigado, La Ciega y El Adolescente. Él, casi desnudo, lleva la campanilla al cuello; ella va muy arropada. Portan cayados)” (Estévez, 2015, p. 113).

Esta nos lleva a pensar ya en la estética de la paradoja, pues desde esta acotación inicial se nos presenta una dualidad, la de la desnudez y la vestimenta, esto es, una falta de protección, de lo material, de doblez o fingimiento con sus contrarios. Por otro lado, encontramos desde la semiótica del sonido, la campanilla de leproso, un detalle que nos lleva a la palabra “lepra”, del griego antiguo λέπρα, escama. No parece una dolencia al azar, pues hay que pensar que la lepra es una enfermedad de gran antigüedad que además aparece en las sagradas escrituras. A priori, esta profundización en la etimología de un objeto caracterizador puede parecer un capricho del análisis, una ostentación filológica, pero se hace vital para un mayor entendimiento de una de las citas escogidas por el autor como pórtico del drama, “Mandamientos de Dios, habéis enfermado mi alma. Habéis rodeado de murallas las únicas aguas que pudieran saciarme” de André Gide.

Teniendo en cuenta que la lepra en relación con este concepto trae a colación la idea como motivo de persecución y la falta de libertad, esta cita y la puesta en escena del primer episodio suponen una declaración de intenciones en cuanto al carácter de la obra

⁵ I. Azor, “<<La Habana no existe. A veces pienso que la inventé>>. Abilio Estévez, autor teatral.” La Habana, 2010. Web. <www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/download/229329/327868> (consultado 17/03/2017)

en aspectos como la concepción del tiempo, aquí propuesta como una especie de atemporalidad que trata de romper con la estructuración clásica de la *Poética* de Aristóteles: “la tragedia procura, sobre todo, reducir su acción al espacio de sol a sol, o no exceder mucho; mas la épica es ilimitada cuanto al tiempo, y en esto no van de acuerdo, si bien antiguamente estilaban en las tragedias lo mismo que en los poemas épicos”⁶ o en cuanto a la finalidad ética de divulgación de otros modelos filosóficos y la crítica a la institución y los valores morales de la actualidad.

Prosiguiendo con la tesis anterior, uno de los mayores retenes del pensamiento es la religión, a la que se critica en variadas formas, una de ellas la encontramos en la relectura y reinterpretación de los pasajes bíblicos de los libros del Antiguo Testamento del Génesis 3 (el pecado original) y el 22 (el sacrificio de Isaac) además del Libro de Job, que deriva en una metamorfosis en los cuadros dramáticos deformados de los episodios III, XII y XXIII. En el primer episodio de este grupo encontramos a Adán, Eva y La Serpiente:

EVA: Dicen que eres la más astuta y malévola de las alimañas del jardín.

LA SERPIENTE: ¿Sabes por qué lo dicen?

ADÁN: Debe ser cierto.

LA SERPIENTE: Pronto aprendí, la vida no es como él nos hace creer.

EVA: ¿Lo estás llamando mentiroso?

ADÁN: ¡Atrevida!

LA SERPIENTE: Mi lengua es libre. Hablo lo que me place. Es déspota, autoritario, y lo peor: cínico. Quiere que hagamos lo que le dista su testarudez, llevarnos a la categoría de vegetal.

ADÁN: Le debemos pleitesía. Es el dueño del jardín.

LA SERPIENTE: A esta oscuridad ¿le llamas jardín? Por vivir en este horror, ¿debemos estar agradecidos?

ADÁN: (*Asustado.*) Te pueden oír...

(Estévez, 2015, p. 116).

El reptil ofrece la manzana roja, fruto marcado en *La Biblia*, por el estigma del pecado desde el mito de la creación que aquí se neutraliza y se convierte si no en algo positivo, sí en algo libre de pecado y a la par en un signo del gozo que constituye un destello de esperanza y el despertar de los sentidos que implica el cuestionamiento de la figura de Dios, pero La Serpiente es una figura vilipendiada y el hombre se resiste a la duda. Tal situación significa, a poco que se repare en ella, una mirada escéptica sobre el rechazo y

⁶ Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Austral, 1948.

el discernimiento entre lo que realmente está bien y está mal.

Pero detengámonos en la figura de Adán y Eva. Resulta cuanto menos llamativo cómo es interpretado aquí el hecho bíblico, polarizando el bien como gozo y siendo su representante La Serpiente mientras que del mal se siembra con agudeza la incertidumbre de que es Dios, quien a su antojo coarta libertades y espía la más nimia señal de debilidad de la carne.

Desde un principio me había interesando esta situación, por todo lo que simboliza, el pecado original, la creación del hombre, el destierro del jardín del Edén...Desde luego, este momento de la obra puede hacernos cavilar durante largas horas sobre la tiranía de los mitos asumidos como verdades ulteriores al calor de la religión mientras que otras formas de pensamiento y sensibilidad acabaron sepultadas por el tópico, en este caso, del *amor ferus* ebrio de poder y por el paso de los años.

Sin duda, una idea así pudo acercarse a la génesis el autor, ya que en otro plano de lectura ¿Acaso no está Abilio Estévez en *La Noche* al igual que en *Perla Marina* jugando mediante el concepto *In principio erat Verbum* con la creación de mitos y el cuestionamiento de la moral?, “¿No es acaso justo y hasta necesario que en el principio haya sido el Verbo, que la complejidad del mundo haya comenzado por una simple palabra?”⁷ como se interroga la doctora M^a Teresa Pérez. Igualmente, sabiendo usar esta perspectiva podemos ver los detalles introducidos que conforman vasos comunicantes dentro de su producción literaria donde es posible ver un pretendido acercamiento de algo tan intangible como este mito sobre el origen, al igual que lo hacen unos versos de *La isla en peso* (1943) de su amigo y maestro, Virgilio Piñera, que debió suscitar una innegable inspiración:

Se besaban, se acariciaban, como siempre ocurre: con la seguridad de que no había nadie más en todo el planeta. Ya lo ha dicho Virgilio Piñera en “La isla en peso”:

No hay que ganar el cielo para gozarlo,
dos cuerpos en el platanal valen tanto
como la primera pareja...

⁷ M. Pérez, “ Abilio Estévez: la isla en la memoria”, Universidad de Sevilla, 1998, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-isla-posible--0/html/> (consultado 29/05/2017) artículo leído en el Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos de 1998: *La isla posible*.

[...] En Cuba sabemos que <<el platanal>> es cualquier sitio ⁸.

Finalmente, la pareja primigenia, de acuerdo con la tesis abiliana, tomará de la manzana haciendo patente el deleite de los cuerpos de espaldas al carácter negativo del amor físico.

Un segundo episodio de aliento bíblico, donde encontramos una percepción del yugo de la rígida moral cristiana, en concreto el XII, nos abre las puertas de lo onírico. La reinterpretación dramática que el autor le otorga hace que sea uno de los pasajes teatrales que más extrañeza provoca ya que lo que el público espera, el archiconocido sacrificio en holocausto que Dios pide de Isaac a Abraham, siendo este el hijo primogénito y único que nace de unos padres ya envejecidos pero conformes con la voluntad divina, es transformado como si la influencia de la negrura de este mundo despiadado de *La Noche* tiñera de dolor y de terror este pasaje de *La Biblia* y lo transformase en una pesadilla al más puro estilo de uno de los grabados de Goya.

Nótese el parecido de los personajes bíblicos de Abraham y de Job en el episodio XXIII, pues ambos patriarcas se retuercen desde una óptica de la alucinación como seres en conflicto con su fe y atrapados al borde del abismo, como una personificación de las crisis de modelos actuales. Volviendo a este delirio de lo onírico, la evolución de este en el cuadro teatral hace que lo irreal incremente su peso a medida que transcurre en el episodio hasta que se hace presente en el sueño que cuenta Isaac al despertar al nivel de ruido que adquiere la discusión de Sara y Abraham:

ISAAC: [...] Hoy estuve hablando con una muchacha que me dejó aturdido. De pronto no supe dónde tenía el corazón. La veo también en el sueño. Viene por el desierto. Corro hacia ella. No tengo que hablarle. Sin darme cuenta estamos los dos sobre la arena, pero cuando miro bien no es la muchacha, sino un cuerpo podrido; tiene el pecho abierto y una hilera de hormigas salen de sus ojos (Estévez, 2015, p. 129).

Es valioso señalar en esta coyuntura el conocimiento necesario del recorrido vital del

⁸ A. Estévez, *Inventario secreto de la Habana*, Barcelona, Tusquets Ediciones, Colección Andanzas, 2004, 56.

autor, pues al modo de Virgilio Piñera, encontramos aquí un interés por los cuerpos mediante el tópico de *Eros y Thánatos*. El prepúber cuenta el enamoramiento contrapuesto por la podredumbre y lo yermo que habita en el sueño. A su vez, se observa dicho tópico en el monólogo *Freddie*, aunque planteado desde una perspectiva lúdica, ya que en este pasaje crea y recrea el protagonista sueños por los que le pregunta de una manera sistemática y tediosamente cotidiana un sicólogo llamado Ernesto: “El cadáver de una mujer sin boca se acerca, deposita un beso en mis labios rígidos, amarillos, entreabiertos” (Estévez, 2004, p. 61).

Volviendo al pasaje bíblico, el juego definitivo y consecuente con la temática de lo onírico se encuentra en el final. Abraham, como una parte de nosotros, nos hizo sospechar la primera vez que conocimos el mito, llega a matar a Isaac de una puñalada, a lo que el joven, en un último aliento, responde con una crispante afirmación en un postrero gesto a quien le engendró: “No te preocupes mamá, es solo un sueño”.

Precisamente, esa especial atención a la madre con todas las connotaciones posibles, nos acerca desde la misma preocupación que destilan las obras teatrales por la divinidad y su significación para los simples mortales, al episodio VI, puesto que supone una primera aparición de Dios manifiesta en un parlamento con La Madre. Este parlamento entre Dios y La Madre simboliza el peso que tiene la alegoría en el personaje de La Madre, que despojada de cualquier rasgo humanizador, funciona como una sinécdoque del propio espacio teatral, es una matriz vacía desprovista de la más mínima empatía, que desde la amargura obtiene el favor de un Dios pantocrátor al que hay que temer. Esto redundará en la interpretación que podemos darle en la obra de Madre como patria e Hijo como pueblo, puesto que rompe con el imaginario de Madre dadora de vida en favor de un concepto de identificación del personaje con lugar que ve nacer y que desde entonces controla y castiga.

Seguidamente, hace aparición el personaje apocalíptico de El Ángel que amará al mundo desde la destrucción y la violación de toda voluntad. Ante la estupefacción que pueda crear en el público el transcurso de sus acciones por esta dimensión de inmensa negrura, cabe hacerse la pregunta del significado de un personaje así en las escrituras cristianas: “Un ángel es una criatura con capacidades y poderes sobrehumanos.” (2 Pedro 2:11) además sabemos por otras fuentes que los ángeles habitan en un nivel de

existencia más elevado que el universo físico, una región espiritual que *La Biblia* llama *cielo* (1 Reyes 8:27; Juan 6:38) ⁹.

En un plano más filológico, pero sin embargo fundamental, encontramos que la palabra se remonta a un origen latino “angĕlus” y a su vez del griego “αγγελος”, que quiere decir mensajero. De manera que ante el público se desenvuelve una representación donde un enviado divino llega con la misión de servir a un personaje despiadado como La Madre, cuyo único objeto es tener el control sobre “Un hijo que escapa a través de un paisaje bíblico, mientras su madre lo acosa hasta recuperarlo muerto, pero libre de una independencia que ella no soporta” ¹⁰, aunque esa muerte esté escrita con sangre derramada entre torturas y destrucciones.

Del ángel se da poca descripción salvo sobre su aparición y sus alas. No obstante, es algo sumamente observable el mismo movimiento que describe el actante en descenso a la tierra, con todo lo que hay de paralelo con la figura del ángel caído, a lo que hay que sumar el acompañamiento del trueno y del órgano, uno por ser un fenómeno meteorológico que desde los albores de la humanidad se ha relacionado con el infortunio y el segundo evoca un instrumento que parece sacado de otro mundo por su aspecto y sonido. Además, evoca en la mente la pieza *Tocata y fuga en re menor, BWV 565* de J. S. Bach (cuya composición siempre ha sido relacionada con la temperancia del órgano), toda una divina condenación:

(Música de órgano. Un ángel desciende.)

EL ÁNGEL: La maldición cayó sobre la Tierra. Una vez más los hombres se creyeron fuertes y libres. [...] Un hijo huye de su madre. Una ciudad se entrega al vicio. Hay que limpiar, arrasar con lo dañino. Una vez fue un diluvio; otra, una lluvia de azufre. Ahora seremos nosotros con nuestras manos y nuestra bondad. Arrasemos. Por el bien del hombre, esa criatura frágil e indefensa. Castiguemos con amor, matemos con amor (Estévez; 2015, p. 120).

Vemos en el fragmento anterior una identificación de la huida y su directa relación con el vicio, en suma con la lectura de personaje/lugar encontramos cómo se identifica al

⁹ AAVV: E. Martín, *La Sagrada Biblia*, Madrid, SAN PABLO, 2012.

¹⁰ N. Espinosa Mendoza, “Abilio Estévez: Regresar a La Habana”, *La Habana elegante*, 2009. Web. <http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Estevez_Espinosa.html> (consultado 21/02/2017)

Hijo con la ciudad, el pueblo. Como punto más impactante encontramos la relación de *Eros y Thánatos* al anunciar la misión de castigar con amor que en episodios posteriores se pone en escena.

En contraste con este poder destructor y desmedido que siempre ha tenido la religión de la mano del hombre, podemos encontrar varias referencias a lo divino, tras las que se esconde una profunda reflexión de fondo de lo que es Dios en la actualidad. Como vemos en el caso de *Perla Marina*, donde hay un intercambio de papeles con una virgen fastidiada que declina la ascensión de todo cuanto le haga sufrir a una humanidad por la que nada puede hacer:

JOSÉ MARÍA EL MÍSTICO: ¡Ayúdame!

LA VIRGEN: No. Nadie te puede ayudar. Y en cuanto a mí... ¡Compadéceme! Si de algo te consuela, piensa que yo soy más infeliz. A ustedes les fue concedido el descanso. [...] ¡No quiero ver cómo se calcinan bosques y se derrumban ciudades y mueren hombres implorando por mí! ¡Ah, no! Yo soy la madre de Dios, la elegida, y aquí tengo que estar aunque mis fuerzas no alcancen para dar comida al hambriento, secar las lágrimas del que llora y grita y pide clemencia. Tú cállate. No preguntes más porque no tengo ninguna respuesta (Estévez, 2014, p. 103).

A este tratamiento patético de la virgen se suma un pasaje de una belleza rara e inestimable como es el siguiente del monólogo, *El enano en la botella*:

Era Dios ¿Y saben por qué lloraba? Dice que todo le había salido mal. Que la luz no era buena como él había previsto. Que el mar y la tierra no eran buenos como había previsto y declarado a los escribas del Antiguo Testamento. Y en cuanto al hombre... ¿para qué hablar? En fin, tuve que consolarlo. Yo, el enano parricida, me vi en la triste situación de tener que consolar a Dios (Estévez, 2004, p. 104).

Aunque hay diferencias en la concepción de Dios en *La Noche* y en estas dos últimas obras citadas, tienen en común el retrato de una forma institucional de poder el cual se ve desbordado en el incumplimiento de sus demandas de abstinencia, autonegación del placer y espera de una vida superior al modo de la Edad Media, la voluntad y la fuerza de Dios se acaban doblando y cae como hemos visto en el compadecimiento de su propia creación entre sollozos, toda una forma de neutralizar la concepción divina como todopoderosa y tenderla a ras de suelo, todo hay que decirlo, con una maravillosa paradoja que denota un trabajo simbólico alegórico digno de aprecio.

Si nos salimos por un momento de esta senda desértica donde tienen lugar los más insólitos espejismos sin una solución a la vista en el ingente sinsentido de la vida, como si de un mundo onettiano se tratase, en otros pasajes tanto de *La Noche* como de *Freddie*, se propone una nueva fe hedonista a través del goce de los sentidos y el culto al cuerpo, figura recurrente en las piezas teatrales:

“¡Damas y caballeros, Freddie Mercury acaba de resucitar! [...] (*Se dirige al público. Va repartiendo bendiciones:*) Te declaro rey de la felicidad. Serás el más dichoso de los mortales” (Estévez, 2004, p. 72) y así seguirá santificando a todo a aquel espectador que el personaje se encuentre a su alrededor; por otro lado tenemos al filósofo eterno en el episodio XVIII en *La Noche* que lanza todo un mensaje de dicha y placer:

“el placer se alcanza con mayor felicidad de la que creemos. Está al alcance de la mano [...] ¡El placer del amor! El solo goce espiritual no basta. Mi espíritu está escondido en mi cuerpo, que también fue hecho para gozar” (Estévez, 2015, p. 139) ¿Pero es todo mera lujuria y libertinaje? ¿O efectivamente tras estas ansias de placer se esconde una filosofía que sustenta estos maravillosos momentos? Detrás de esta invitación a la libertad de los sentidos como estilo de vida se encuentra Epicuro bajo la apariencia de adolescente como vemos en la confrontación siguiente con el Ángel del episodio XXVIII:

EL ÁNGEL: (*a El Adolescente.*) ¿Quién eres?

EL ADOLESCENTE: El que buscas.

EL ÁNGEL: Busco un anciano filósofo.

EL ADOLESCENTE: Las buenas ideas no envejecen.

EL ÁNGEL: No digas tu nombre, di una idea.

EL ADOLESCENTE: “De todo cuanto la sabiduría nos ofrece para la felicidad, lo mayor es la amistad”.

EL ÁNGEL: Ya veo: eres peligroso.

EL ADOLESCENTE: ¿Quién es más peligroso, yo que hablo del placer o tú que hablas de la muerte?

EL ÁNGEL: Tú porque mientes.

EL ADOLESCENTE: Hablo de placer para liberar. Tú hablas de la muerte para dominar

(Estévez, 2015, p. 154).

Epicuro, el filósofo por excelencia de los placeres, del que tan solo unos pocos afortunados pueden sentirse cerca ya que ha sido progresivamente borrado del saber general. Uno de los mayores expertos en el epicureísmo, el profesor Emilio Lledó,

sostiene lo siguiente: “Como en los mejores momentos del platonismo, la *eudaimonía*, la felicidad, no consistirá en <<tener más>>, sino en <<ser más>>. Para ello Epicuro nos descubrió el gran ausente de esa reflexión sobre la vida feliz: el cuerpo, la verdadera vida de los latidos y la carne, de la serenidad y la amistad” ¹¹. Cosa que enseñó en su Jardín de Atenas a personas de toda condición, ya que para él “la mente, tenía que estar libre de los terrores que, en buena parte, había incrustado en ella la religión”. Afirmación que podría completarse de este modo: “la ética epicúrea querrá liberarlos de tales temores demostrándoles que no hay motivo para temer a los dioses, puesto que [...] se mantienen en su esfera de perfecta serenidad” ¹².

No hay duda del conocimiento de Abilio Estévez sobre la filosofía epicúrea y la intertextualidad que con ella hace (además de con otros autores de diversa índole) en casos como los episodios XVIII, el XXVII o el XXVIII de *La Noche*, o *Freddie*, en el que se encuentran también ecos de estas máximas y se critican otros discursos éticos como el hegeliano o el de Epicteto.

Aunque la filosofía, por más bien intencionada y apetecible que se muestre se ve truncada, por desgracia en unos personajes como es el caso de Freddie, quien está condenado a un encierro en un sanatorio mientras realiza en bucle un juego mortal (como una parodia del eterno retorno) y en el caso del Adolescente, un ser que acabará aceptando su fracaso en un mundo despiadado en el que se pisotean constantemente las ideas, por lo que se entrega a una muerte atroz por perforación del cráneo, transportando sus pensamientos y su energía a una dimensión que recuerda al Olimpo, al que hará venir al Hijo (una vez haya muerto a manos de la Madre y el Ángel) a la manera de un Jesucristo, transfigurado en el primero de los finales. Finales planteados como refracciones de luz de un espejo imposible.

Pero aunque todo posible trasvase de unas ideas de tal delicadeza y cuidado por el ser humano acaba frustrado, lejos de ser una obra derrotista, el mismo desarrollo teatral de

¹¹ E. Lledó, “Sobre el Epicureísmo”, *Filosofía para la felicidad. Epicuro*, Madrid, Errata naturae, 2013, 16-22.

¹² P. Hadot, “¿Qué era la felicidad para los filósofos antiguos?”, *Filosofía para la felicidad. Epicuro*, Madrid, Errata naturae, 2013, 58.

las piezas supone una contemplación de formas de entender la sexualidad abiertamente, fuera de etiquetas y moralinas, lo que en manos o a la vista de alguien sin prejuicios promovería la comprensión y la normalización en estos términos. Es una particularidad por la que podría ser objeto de admiración y deleite de aquellos lectores de la literatura LGBT cubana que tan en boga y con todo motivo está en nuestros tiempos, ya que como apunta el académico cubano Jesús Jambrina: “la figura del sujeto homosexual se ha instaurado definitivamente en la cultura cubana, en especial dentro de la narrativa, llegando incluso a convertirse, casi, en una moda y a considerarse por muchos autores, lectores y críticos como un tema nuevo en la historia literaria nacional”¹³.

Un primer momento se erige en el episodio XVI, donde el Hijo y la Mujer de Alabastro se encuentran en el camino, representando el encuentro de dos perseguidos, uno que prácticamente acaba de nacer ante los ojos de la libertad y el placer y otro que está a punto de la locura por una hipersensibilidad despierta como un estallido corpóreo donde el sentido del tacto, en alusión a lo sexual, se encuentra de manera fascinante en un ser que en lugar de ser cuidado, comprendido y protegido como una *rara avis* por las personas con las que se cruza, es objeto de maltrato y abuso. Lo que en principio debiera ser otra forma de sentir, se convierte entonces en una patología provocada por masas sedientas de placer que, enfermizas, se desahogan en una prostitución inmediatamente perseguida por el miedo a las leyes morales y la incompreensión.

A modo de profundización, podemos observar que todo aquel que tiene una especial sensibilidad es perseguido y tratado como algo alucinante (en el sentido de ceguera y de obnubilación del sentido común). Es el cuerpo de nuevo el tema central por lo tanto en la Mujer de Alabastro, de ahí lo extraño de que sea de este preciado mármol, y es que hemos de ir al peso de la historia y recordar que los perfumes más caros en la antigüedad eran guardados en frascos de alabastro, lo que nos puede sugerir por un lado una metaforización del personaje y una posible extensión al ser humano como recipiente de sensaciones y sentimientos en paralelo a lo embriagador de un perfume depositado

¹³ J. Jambrina, “Sujetos queer en la literatura cubana: hacia una (posible) genealogía homoerótica”, Asociación Hermanos Saíz (ahs), febr. 2000. Web (consultado 02/06/2017) <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Jambrina.PDF>

en un cuerpo que conlleva fragilidad por la cantidad de heridas afectivas que sufrió por el camino.

Un tercer plano, teniendo en cuenta la omnipresencia en la obra de lo religioso, sería la referencia bíblica de la mujer del frasco de alabastro, otra forma de alusión a la institución cristiana. Asimismo, las voces que continuamente persiguen a este personaje poseen una doble lectura de crítica de la consideración del colectivo LGBT y su rechazo histórico:

EL HIJO: Las voces no existen.

MUJER DE ALABASTRO: Son más reales que nosotros. ¿Te diste cuenta de que tienes piel? Yo lo sé desde niña. El primer contacto que recuerdo fue con las sábanas. Luego vino la brisa. Me veo sentada en el patio, y la brisa en mi cuerpo, una y otra vez, como varias cortinas de seda. Me llevan al río. Me baño desnuda. Mi piel es diez veces más sensible. Manos muy finas, te acarician. Eres solo piel. Descubro la miel de los panales. Voy al río con el tarro de miel. Salgo del agua y vierto miel sobre mi cuerpo. La miel corre por mis senos y muslos. Duermo allí, acariciada por la brisa, la yerba y la miel. Cuando amanece, una nube de mariposas vuela sobre mí.

EL HIJO: No sabes cuánto te envidio.

MUJER DE ALABASTRO: Fue el comienzo. Descubrí mi piel pero no la piel de los otros. Una noche dormí con mi hermana. Su brazo me rozó. Mi cuerpo despertó completo. Esa misma noche me fui de la casa. Apenas una adolescente. Salí al camino en busca del que quisiera tocarme y ser tocado. En plazas, bosques, posadas, cabañas. La gente se agolpa para tocarme (Estévez, 2015, p. 137).

Tras las incesantes voces encontramos la consciencia del tacto y una primera imagen metafórica de un bautizo en el río melífero del autodescubrimiento de la sexualidad. A continuación, de forma sutil y exquisita se coloca en escena el despertar de la atracción por el mismo sexo, que es acaso una refracción del mito de Narciso que muestra un personaje atormentado por las voces dilapidadoras de la moral y lo que se han llamado siempre como las buenas costumbres.

El tratamiento de la sexualidad en su descubrimiento y su reflexión es un tema recurrente que podemos ver de forma contrastiva en otras obras, donde se puede ver como ya se ha dicho, la identificación del mito de Narciso con la homosexualidad:

No soy homosexual aunque nada tengo en contra de esos pobres muchachos que andan arañando la tierra en busca de un amor imposible. No me van a negar que cuando un hombre está frente a otro es como si se parara frente al espejo.... (*Pausa breve. Repentinamente iluminado.*) Caramba, ¿y no será ése el único amor imposible? (Estévez, 2004, p. 88).

Además tenemos por otro lado en el monólogo de *Freddie* y la memorable noche donde descubre a su Dios de los placeres y la adoración por el desenfreno de la existencia:

Me dijo que se llamaba Elisabeth. Me dijiste que te llamabas Elisabeth. Lo mismo podía haber dicho Zaratustra y te lo hubiera creído. Tenías el pelo largo, los ojos tristes. La boca apetitosa de dientes ligeramente pronunciados. Cuando te desnudé, comprendí. No me importa. Puedo jurártelo: no me importa. Puedo jurártelo: no me importa que seas hombre, Freddie. ¡Es que tampoco eres hombre! Eres un dios, y cualquier dios es una mezcla fascinante de hombre y mujer (Estévez, 2004, p. 70).

3.1 Personajes y estructuración de la obra

La sobriedad en la caracterización que se observa en el desfile de personajes como El Hijo, La Madre o La Ciega, nos muestra un estudio del simbolismo representado en rasgos como la sencillez o la anonimidad de estos, lo que hace de los actantes en el caso de *La Noche* universales, ya que se prescinde de detalles más que los primordiales para poderse referir a estos, es un arte de la sugerencia y un esmerado trabajo de la alegorización en personajes principales como La Madre, personificación de las representaciones del poder; El Adolescente, una corporeización de los conocimientos o ideas; El Hijo, el ser individual o colectivo; La Ciega, que supone un retrato de la pérdida y El Ángel junto con el mismo Dios, la figura visible de la institución de la Iglesia y su devastadora acción. Es importante subrayar que la interpretación y riqueza de estos actantes queda a expensas de un público activo que complete unos personajes apenas esbozados.

En cuanto al análisis de personajes es interesante un estudio de la fijeza frente a la movilidad, que a su vez podría subdividirse en víctimas y verdugos, pues a la fijeza se le puede otorgar, dependiendo del personaje, el significado de muerte en las víctimas como *El Enano en la botella*, *Freddie* o *Santa Cecilia*, mientras que esta por otro lado implica el estatus de verdugo o agresor, como por ejemplo La Madre. Igualmente, la pertenencia o arraigo a un lugar tiene una visibilización de la mentalidad estancada y en oposición, el nomadismo, aquellos actantes que comparten la figura del *homo viator*, tienen un comportamiento general compartido, la falta de hogar que vemos acusada en personajes como La Ciega o El Adolescente.

Al hilo de la construcción de los personajes podemos acercarnos a su génesis mediante la siguiente declaración hecha en una entrevista concedida a la revista *Cine Cubano*:

“Yo busco a los personajes que al principio aparecen esfuminados, como en los sueños, y trato de hallarles el cuerpo y el alma [...]”¹⁴. El sueño es algo que hace al autor y a sus personajes parte de una misma materia, lo onírico; da la impresión en las obras que tratamos de que los personajes son como pedazos evanescentes de un autor que como un cristal puro se descompondría en miles de colores o se rompería en miles de fragmentos que refractarían de manera diferente una luz artística. Como vemos, no tienen unos rasgos definitorios y en especial en *La Noche* se comportan como entes, arquetipos desdibujados que nos permiten dar rienda a la imaginación (como si de una pantomima o una ilusión se tratase) y llamarlos como cierta parte de la crítica lo prefiere, actantes.

En lo que se refiere al comentario de los personajes desde esta perspectiva, podemos destacar la figura de La Ciega tanto en *La Noche* como en *Perla Marina*. En la primera es, como ya se ha observado, un actante sin nombre, desposeído de todo atributo que no sea el de su ceguera mientras que en la segunda se conserva aún el ánimo y el orgullo que da la mitología mediante el personaje de Casandra, Κασσάνδρα: "la que enreda a los hombres" o "hermana de los hombres" quien fuera sacerdotisa de Apolo, con el que intercambié el don de profetizar por el disfrute de la carne. Dentro de estas múltiples facetas de un mismo modelo en esencia, podemos encontrar dentro de la etimología, una analogía en este enredar a los hombres con Santa Cecilia.

Dentro de una concepción de los personajes como facetas del mismo autor y a propósito del personaje de La Ciega, es posible hacer una defensa de ello a través de los ojos, ya que nos podemos imaginar qué puede significar para un escritor vitalista como Abilio Estévez la falta de uno de los sentidos y en especial el de la vista.

Es posible ver un componente autobiográfico entre el placer y el miedo como es la carencia de vista para un escritor. Si lo llevásemos al plano de la cuentística de Virgilio Piñera y fuera uno de los dos protagonistas de *La Caída*, sería de seguro el que protegiese sus ojos “Como mi única preocupación era no perder los ojos, puse todo mi

¹⁴ D. Reyes, “Abilio Estévez: vecino de la isla”, nov. 2000, 30, Web. <http://www.librusa.com> (consultado 11/02/2017)

empeño en preservarlos de los terribles efectos de la caída”¹⁵ ¿Qué pánico existe mayor para un artista como el escritor que la ceguera? Puede responder a esta preocupación la concepción de la figura de La Ciega, ya que al fin y al cabo, es esta en el episodio XXI, justo antes de que El Ángel le arrebatase la vista, quien alaba este sentido más que ningún otro personaje: “LA CIEGA: ¡Mis ojos! Yo podría prescindir de cualquier otra cosa menos de los ojos. Ver. Mirar ¡Qué placer!”.

En paralelo a su personaje, encontramos en *Inventario secreto de La Habana* un testimonio sobre las bondades que regala mirar en la juventud “En aquellos lejanos años me di cuenta de que tenía que aprender a mirar. Que no es sencillo. Y que cuando lo vas logrando provoca abundantes satisfacciones”¹⁶. Podemos a su vez interpretar como una metáfora sobre la libertad creadora y la hipersensibilidad de la figura del escritor según leemos en el siguiente fragmento de un artículo del autor para el *diario El País* donde se viene de una reflexión sobre la patria:

Cada uno llegó un día fatalmente al lugar en donde debía crecer, y allí descubrió la alegría y la tristeza, el amor y el odio, la mentira y la verdad, el desengaño y la ilusión. Allí se hizo hombre y se sentó a escribir. Y escribió, por supuesto, de aquello que conocía y que sin saberlo amaba, de lo que tenía a su alcance y que sin saberlo conformaba su infelicidad y su felicidad. Escribió de lo que abarcaba con su vista, aunque estemos convencidos de que veía mucho más que los otros¹⁷.

Aspecto que se puede enlazar con las relaciones de poder en relación con la familia. Los personajes son moldeados según las acciones que llevan a cabo entre ellos o unos sobre los otros. Estos actos se van pintando a lo largo de la obra, por ejemplo, en el episodio II encontramos las amenazas de La Madre airada tras un forcejeo hacia El Hijo que huye: “(Forcejean. El Hijo derriba a La Madre. Sale.) MADRE: ¡No irás lejos! Te seguiré hasta el fin del mundo. Con mil ojos, con mil pies. Un hijo no puede huir. Al final vendrás de rodillas. Buscaré tus huellas. En el fango, en la nieve. Mi poder ya está en juego. Tú huyes sin saber que al final estoy yo” (Estévez, 2015, p. 115).

Esta misma sensación de dominio y persecución la vemos en un monólogo tan hondo en

¹⁵ V. Piñera, *Cuentos fríos: El que vino a salvarme*, Edición de V. Cervera y M. Serna Madrid, Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 2008, 126.

¹⁶ A. Estévez, *Inventario secreto de la Habana*, 2004, Barcelona, Tusquets Ediciones, Colección Andanzas, 2004, 186.

¹⁷ A. Estévez, “El escritor: la libertad y la patria” *El País*, Mar. 1998. Web. http://elpais.com/diario/1998/03/30/internacional/891208814_850215.html (consultado 13/04/2017)

este aspecto como lo es *Freddie*:

Mi madre y mi abuelo nos vigilan, día y noche, cuando tú menos te lo piensas... ¡ahí están! Y tú no sabes, Freddie, lo terrible que es sentir, durante las veinticuatro horas del día, que un par de ojos te vigilan. Si te mueves a un lado, ahí duelen. Tú dices <<alegría>> y la mirada se clava aquí. Dices <<placer>> y la mirada se clava aquí. <<sueño>>, y la mirada viene rápida a clavarse aquí [...] ¡Ojos, que lo penetran todo, que atraviesan puertas y paredes y perforan tu cráneo! (Estévez, 2004, p. 59).

Cabe citar en consonancia con este tema una respuesta que da Michel Foucault durante una entrevista para la revista *Concordia* en 1984, sobre su trabajo reflexivo en el proceso de liberación:

Revista Concordia: ¿El ejercicio de las prácticas de libertad no exige un cierto grado de liberación?

Foucault: Sí, por supuesto. Por eso hay que introducir la noción de dominación. Los análisis que intento hacer se centran fundamentalmente en las relaciones de poder. Y entiendo por relaciones de poder algo distinto de los estados de dominación. Las relaciones de poder tienen una extensión extraordinariamente grande en las relaciones humanas. Ahora bien, esto no quiere decir que el poder político esté en todas partes, sino que en las relaciones humanas se imbrica todo un haz de relaciones de poder que pueden ejercerse entre individuos, en el interior de una familia, en una relación pedagógica, en el cuerpo político, etc.¹⁸.

Otras figuras interesantes de las que hablar, aunque sacadas desde la más profunda negrura, son los sepultureros, que aparecen a partir del episodio XIII y que tomarán parte del drama también en XIX, XX, XIV y el XXVIII. Suponen la más pura encarnación de lo grotesco que reside en la obra: el gusto por la carnicería fresca que nos muestra una necrofagia sin el más mínimo reparo, el oportunismo de aprovechar la masacre para medrar y de paso sacar algo más que eso, y es que son la demostración más auténtica, con su vis humorística, de que de la muerte se puede llegar a vivir y por supuesto comer.

Dejando las risas a un lado, sus pasajes suponen el trato de la humanidad como una masa cárnica en descomposición y de trasfondo, el despojo de todo rastro de sentimiento, lo que en medio de chascarrillos plantea, después de todo, una reinterpretación de la moral y del propio verbo, que estalla con estas hilarantes situaciones. Esto lleva a la reflexión acerca de lo que hay de gratuito en la concepción de la existencia del ser humano como algo trascendental y del poder igualador de la muerte ante todo, esto es, el tópico del *mors omnia vincit*.

¹⁸ M. Foucault, "La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad" *Revista Concordia*, 6,1984, 96-116.

La estructura tipográfica de *La Noche* se distribuye en treinta episodios y tres finales posibles. Ya desde la división en episodios y no en actos, encontramos una pretendida renovación, y quizás una crítica a este encorsetamiento del teatro desde Aristóteles por los treinta episodios, como si estuviera multiplicando los consagrados actos o jornadas y dando a entender lo arbitrario de esta organización.

A ello hay que añadir en lo tocante al marco como elemento estructurador, que no hay una secuenciación cronológica ni local como tal, sino una sucesión de planos que se van alternando en el espacio y el tiempo como así es en *La Noche*, una prueba de ello sería el episodio XVII, que supone de alguna manera romper con la duración teatral y el tiempo del hombre ya que en este pasaje encontramos mediante la écfrasis, recurso donde se dan la mano poesía y pintura (como un cuadro de Watteau) la corte de Luis XVIII, traída desde el pasado, al igual que los monólogos evocan lugares estáticos como pueden ser el fondo el mar, la habitación acolchada o la misma botella.

Otras formas de romper con esta temporalidad son los personajes como EL Adolescente, un filósofo milenario, o las propias Santa Cecilia, una anciana de más de cien años que en medio del mar rememora una Habana de otro tiempo o el personaje de *Los Adioses*, que a pesar de ser una figura del siglo XIX, tiene conciencia del modo de vida actual y la desinformación reinante.

Por otro lado, desde las mismas acciones de los personajes de *La Noche* se puede construir una suerte de esquema con el objetivo de facilitar futuros estudios teniendo en cuenta las interacciones que se suceden en el decurso de la obra. Es el siguiente:

- A) Madre, Ángel, Los sepultureros y Dios.
- B) Ciega, Hijo y Adolescente en el que podemos incluir personajes populares como El Campanillero o la Repostera o también de escenas bíblicas como Abraham; Isaac, Sara o Adán y Eva.
- C) La Serpiente, que interacciona con personajes de ambos grupos, y aunque es infamada, escapa de las relaciones jerárquicas.

Teniendo en cuenta los anteriores grupos, se puede delimitar una generalización del trato que existe entre ellos:

- Interacciones del grupo A) Son relaciones de orden y acatamiento desde la distancia y la hipocresía.

- Interacciones grupos A) y B): De dominio, prohibición y aniquilación del grupo A) sobre el B).
- Interacciones del grupo B) trato compañero, de amistad, de comprensión y entendimiento.

3.2 La música más allá de los recursos

Entre recursos de esmerado cuidado como la luz o las acotaciones escenográficas entre otros, son dignos de una mención aparte el sonido y la música, ya que en ellos despunta especialmente la creación de atmósferas que predisponen al espectador sensorial y emotivamente.

Ambos han sido objeto de estudio desde hace algo más de dos siglos de genios como W. R. Wagner, quien reflexiona sobre el maridaje de música y dramatización con la finalidad de influir en el público y apoyar la catarsis en trabajos que llevó a cabo para la elaboración de obras como el ciclo operístico *El anillo del Nibelungo* o *El holandés errante*. En dichos trabajos refrenda la capacidad de la armonía para conseguir una “emoción transmitida por la música, su posibilidad de hacerse dramática y de asumir el ropaje de la representación”¹⁹.

En lo que respecta al sonido podemos encontrar efectos sonoros en *La Noche* que pueden poner en jaque hasta al más templado espectador en momentos como los fusilamientos de La Lechera y en especial del bailarín, por el contraste que supone una puesta en escena de un baile en los movimientos del cuerpo acompasados con una pieza musical que se ven bruscamente interrumpidos por el estruendo de los disparos del pelotón y el desplome del intérprete.

Ahora bien, dentro de las vibraciones de la obra, resulta vital hablar de la música traída por una atención al lirismo y la ubicuidad de esta en la cotidianidad que ha tejido a lo largo de los siglos una tradición sonora de la isla. Sin duda, esta, la forma artística más abstracta de cuantas haya, embellece el espectáculo y juega a la par con la audiencia, como nota María Teresa Pérez en su artículo:

Estévez busca la isla en la escritura de los hombres que la amaron, y la trama de la evocación se teje aquí con la voz de los poetas (Casal, Piñera, Lezama, Martí, Eliseo Diego, Zenea, Heredia, Gastón Baquero)

¹⁹ G. Betteniti, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 85.

en un canto coral enriquecido además con letras de canciones y boleros (Benny Moré, Barbarito Díaz, Sindo Garay, La Bayamesa) para conformar una urdimbre hecha de exaltación y nostalgia (Pérez, 1998).

Desde *Perla Marina* de 1992 al último de sus monólogos, Estévez como buen cubano, inserta un repertorio que abarca danzones, guarachas, boleros, chachachás entre otras composiciones que harán las delicias del máspreciado melómano de los sonos cubanos.

Y podríamos quedarnos con un uso de la potencia de la música cubana como un refuerzo de la dramatización y una forma de llevar Cuba, la patria originaria de nuestro autor, por bandera ¿Acaso es esto lo único que se pretende con la inclusión de estas piezas? De nuevo, hemos de pasar de una lectura a primera vista y afinar los acordes de nuestra interpretación para notar una lectura más cercana a la intención autorial. Como se ha visto en el trabajo en numerosas ocasiones, por cada esperanza hay mil matices e interrogantes que el autor nos presenta con cada nueva línea teatral escrita.

Así pues, hay que abandonar una idealización de Cuba para tomar más consciencia de que el país se levanta, al igual que su música, del dolor y la opresión, como leemos en el remate del artículo “Un lugar común llamado Cuba”: “Cuba es un pueblo que canta y baila. Un pueblo que sabe amar y reír. Un pueblo espléndidamente gracioso. Del mismo modo, es un pueblo que padece y conoce cómo ocultarlo. Un pueblo que sufre”²⁰, retrato desmitificador de Cuba al que se suma la matización de la musicóloga Isabelle Leymarie: “Lo cierto es que la isla habla, anda, respira música, una música habitada, nutrida por sus raíces africanas, españolas y francesas, arraigada en una verdadera cultura popular; una música omnipresente que ha sobrevivido a todas las dictaduras y a todas las formas de represión”²¹. Teniendo en cuenta esto, haremos un recorrido donde se pueden admirar algunos de los ejemplos en que la música cubana irrumpe en el drama para regalarnos algunos de los momentos más felices.

El primer género musical que se destaca es la guaracha por toda la locura y el desenfreno que va a desatar en el pasaje planteado a continuación. La guaracha es un tipo de melodía creada al servicio de una danza zapateada proveniente de España, de compás ligero y con una letrilla bufa. Ejemplos de estos contenidos humorísticos son canciones como *El cocodrilo*, *Moliendo café* o la celebrada *Elige tú que canto yo*.

²⁰ A. Estévez, “Un lugar común llamado Cuba” *El País*, Jun. 1998. Web. http://elpais.com/diario/1998/06/29/opinion/899071203_850215.html (consultado 19/5/2017)

²¹ I. Leymarie, *La música cubana*, Barcelona, Océano, 2003, 7.

Estructuralmente se desarrollan en una alternancia compuesta por un tema interpretado para solista al que una letra corística responde. Los instrumentos que sonarían son la guitarra y el tres llevando un ritmo de corcheas con puntillo y semicorcheas en un característico dos por cuatro cubano.

En el desarrollo teatral, este género encabezará la coronación del personaje de La Reina en *Perla Marina*, que realmente se trata de un juego al que da pie Abilio Estévez con el replanteamiento de los conceptos que forman la patria por los mismos naufragos. Es un pasaje donde la ironía y la confusión se dan la mano mediante texto y música, ya que la guaracha se metamorfoseará para oírse el tango *Longina*, al que le seguirá un fragmento cantado por uno de los personajes del danzón *La Mora*: “Allá en la Siria hay una mora que tiene los ojos más lindos...”. Con la llegada del danzón y su variante, el danzonete, piezas originarias de Matanzas, se reivindica el mestizaje étnico y tradicional cubano que supone una riqueza única, pero también la represión que siempre ha salpicado a la cultura y lo artístico, pues los bailes que representaban a este tipo de música eran entendidos como una apología de la concupiscencia y algo indecente (22; 2003; Leymarie), sonoridad a la que siguen varias propuestas que conforman una escena cada vez más absurda, hasta que todo desemboca en el izado de la bandera mientras se oye la voz de Barbarito Díez con el bolero *Perla Marina*. Siguiendo con la misma pieza teatral, nos topamos a través del siguiente fragmento con “El Bárbaro del ritmo”:

TATO EL ALEGRE: ¡El Alí Bar! Allí cantaba Benny Moré. ¡Coño el Benny! ¡Tanta gente mala que sigue viva! El Benny con su sombrero alón y su saco grandísimo, dirigiendo la orquesta con los pies y el bastón. Cuando el Benny cantaba las mujeres temblaban en tus brazos.

(Un bolero cantado por Benny Moré. Bailan. La voz se va perdiendo. Continúan bailando en silencio. El baile se convierte en un movimiento extraño y triste. Quedan inmóviles. Pausa) (Estévez, 2004, 86).

Esta estrella del panorama cubano ya es atrayente desde el aspecto musical, como señala Ed Morales “Lo más irresistible del estilo de Moré era la mezcla que realizaba de la nostalgia folklórica de la música guajira cubana [...] con la refinada textura del bolero”²². Pero por supuesto, es impensable elidir la presencia del cantante y lo icónico que hay en él, como se aprecia en el fragmento traído, el pueblo, representado por Tato el alegre, quien lo siente como alguien querido y cercano que con sus canciones como saetas, predisponen al amor.

²² E. Morales, *Ritmo latino*, Barcelona, Ediciones Robinbooks, 2006,56.

Asimismo, esta forma de traer a un grande como Moré desde el deleite y el baile a una gradual desaparición en el silencio, podría compararse con el efecto que tienen otros temas presentes en otras obras como en *Los Adioses*, donde el bolero *Ausencia*, del compositor Sindo Garay que en las cuerdas vocales de Prats o de de Elvira Ríos, representa desde la emoción el dolor del olvido en el que acaba cayendo el exiliado y la necesaria nostalgia que suscita.

A través de los acordes del polifacético Ernesto Lecuona, Abilio nos enseña cómo “Una ciudad no es la suma de sus monumentos y repartos. Hay que caminar por las calles a medio día y sentir el olor de las cocinas; [...] No basta pasar por el Arco de Belén, es preciso sentir en el cuerpo la humedad de su sombra (*Pausa. Canta Devuélveme el corazón de Ernesto Lecuona*)” (Estévez, 2004, 42). Este fragmento junto con aquel donde aparece nuevamente la música del guanabacoense tras corear el nombre de La Habana *ad libitum* en *Perla Marina* nos presentan a un Lecuona que a pesar de que llevó una vida sumamente internacional por su talento es identificado como un retrato de lo que es vivir en La Habana y sentirla en la cotidianidad desde los ojos anhelantes de un habanero que sabe exprimir lo mejor de una vida pasada y dejar a un lado el calor y la desintegradora luminosidad de la isla.

Por último, no es posible poner un broche a una mirada hacia las piezas musicales en el teatro de Abilio Estévez sin el bolero, la más cercana composición al amor, la sensibilidad y el alma como creía Gabriel García Márquez y dejó por escrito en *Memoria de mis putas tristes*. Quizá su más conseguido homenaje lo encontramos en la eterna pieza de *Santa Cecilia*, compuesta por Manuel Corona, descrita en cuerpo y alma por Abilio Estévez y encarnada por Vivian Acosta.

En este monólogo podemos advertir una importancia tan esencial de la música para el autor que incluso una canción, al igual que en *Perla Marina*, puede llegar a denominar a una de sus obras. Este dúo en miniatura en cuanto a los instrumentos necesarios para su interpretación pero enorme en cuanto a su mensaje, es traído en diferentes ocasiones a lo largo del monólogo en el que se nos va dando matices de un retrato decadente, pero ante todo último de la mujer habanera y de La Habana.

Dentro de la estética de la paradoja, supone un golpe de efecto además la inserción de esta pieza en el monólogo de *Santa Cecilia*, pues su compositor, como Santa Cecilia, es el retrato de lo bohemio y lo decadente frente a esta mujer idealizada de la que nos

habla la letra. Corona pudo ser un vecino del personaje teatral en sus actuaciones por la zona roja de la Habana, por la que se paseaban prostitutas y marginados varios de esta mítica ciudad. Y por si no fueran pocas las similitudes, como Santa Cecilia, el trovero “murió pobre y olvidado en 1950”²³.

Así pues, el personaje de Santa Cecilia en paralelo con las miserias y los inconvenientes de los artistas cubanos, aunque de una pertinaz dignidad, se muestra como la personificación de toda esta tradición musical, que con excelente gusto y atino escoge Abilio Estévez en sus obras, aludiendo a una ciudad con sus claros y sus oscuros, ya que como observa Cristina Bravo Rozas:

Santa Cecilia es la resurrección de un mito, hecho a imagen y semejanza de Cecilia Valdés, como la Venus que emerge del agua y se convierte en Santa porque funda el mito sagrado de la ciudad llenándonos de una alegría contagiosa al mencionar a sus habitantes, sus personajes literarios, sus bailes y ritmos, su calor humano y su luz, pero también conduciéndonos a la melancolía de un lugar a la deriva, aislado, alienado por la tiranía, que es La Habana de los años 90, del período especial²⁴.

4. Conclusiones

Placer. Sería la palabra que recoge tanto la elaboración de este trabajo como toda la obra literaria de Abilio Estévez y más en el teatro, una máscara si se permite, que es un reflejo de los recodos del camino que la humanidad va trazando. Si algo nos ha querido hacer llegar el autor, es esta máxima que se remonta a la antigüedad y acerca a un tiempo que cada vez lo es menos, donde nos vemos más desnaturalizados y perdidos en una era que llaman de la posverdad.

Puede en cierto sentido que este trabajo más allá de la faceta docente sea después de todo un mirlo blanco, pero sobre todo se revela como una necesidad de reivindicar la lectura de las obras de Abilio Estévez por la inspiración que transmiten y por lo universales que son, ya que el hecho de que se representen temas como el cuestionamiento de la religión y el mito, el poder, la libertad, la sexualidad, la patria o la familia hacen que sean fascinantes y a la vez raros. Pues el modo de escribir del autor además de ser potentemente dramático combina diversos registros y estilos que abarcan

²³ M. Linares, *La música y el pueblo*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1974, 90.

²⁴ C. Bravo, *El mito de Cecilia Valdés: de la literatura a la realidad*, “Cecilia Valdés a escena” Madrid, Verbum, 2014, 38-41.

desde el absurdo a la cubana con momentos metaliterarios, reflexivos, humorísticos o incluso grotescos a lo nostálgico con toques narrativos. Este mosaico estilístico, junto con la génesis de sus personajes, la estructuración dramática en el caso de que exista y la construcción de espacios hechos únicos, donde el transcurso del tiempo establecido salta por los aires, hacen de la dramaturgia abiliana una propuesta innovadora.

Asimismo, la producción teatral del marianense ha estado en evolución desde una primera obra destacable como es *La verdadera Culpa de Juan Clemente Zenea* hasta el último de sus monólogos, en el que se incorporan aspectos temáticos como el exilio o el debate sobre la cubanidad a la par que se hace gala de un magistral uso de recursos como la luz o la música.

En otro orden de cosas, esta investigación ha supuesto un apasionante encuentro a lo largo de sus compases con las obras aquí mencionadas y con un paisaje literario de una isla donde la imaginación es un don y una necesidad. A su vez, ha sido una oportunidad para analizar teatro, lo que es más interesante si se hace en torno a un escritor exiliado y con una perspectiva tan diferente y propia de lo que es vivir como la de Abilio Estévez, cuya obra además de ser un bello artefacto significa un precioso estímulo que desmonta estereotipos, además de desbordar sensibilidad y encanto desde la primera acotación.

No obstante es cierto que hoy por hoy se han escrito muy pocos trabajos sobre el tema de estudio aquí planteado como se hace visible en la bibliografía del presente trabajo sobre algo tan esencial y talentoso como es la obra teatral de Abilio Estévez, por lo que supone un campo abierto para estudiosos de la literatura.

Algunas posibles líneas de investigación que se han abierto a lo largo de la elaboración del TFG podrían ser un estudio de *Perla Marina* como germen de la creación teatral, teniendo en cuenta que la obra dramática en conjunto tiene una evolución constante donde existen elementos comunes, no parece descabellada la posibilidad de trabajar en ello tras un análisis dirigido a dicha obra como esbozo en ciertos aspectos de *La Noche* y algunos monólogos si la leemos con detenimiento y observamos ciertos temas que se repiten en ambas y se perfilan y perfeccionan en la segunda.

Otro posible trabajo podría desarrollarse en torno a la musicalidad como recurso y como musa para la escritura dramática del autor ya que además de la notable sensibilidad que demuestran los pasajes acompañados por el recurso musical y la inteligencia con la que

son elegidos dependiendo del momento teatral, encontramos obras donde música y libreto teatral van de la mano tanto para la concepción de personajes como de espacios y parlamentos. Y es que, como en Cuba, a lo largo de las obras bien sean teatrales o narrativas encontramos una ubicuidad musical que se mueve del réquiem al chachachá con soltura.

Y cómo no, un trabajo imprescindible sería uno sobre vasos comunicantes en el entorno literario de nuestro autor donde especialmente se apreciase la influencia de Virgilio Piñera en su obra desde su narrativa, lirismo y por supuesto dramaturgia. No hay que olvidar que además de su amigo y maestro en el ocaso de su vida, fue quien le instó a que comenzase a escribir y por el que hoy tenemos la suerte de atesorar entre nuestras lecturas la obra de Abilio Estévez.

Bibliografía

ARISTÓTELES, *Poética*, Barcelona, Austral, 1948.

AAVV: Martín, E, *La Sagrada Biblia*, Madrid, San Pablo, 2012.

AZOR, I., <<“La Habana no existe. A veces pienso que la inventé”. Abilio Estévez, autor teatral>>, La Habana, 2010.

www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/download/229329/327868

BETTENITI, G, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

BRAVO ROZAS, C, MEJÍAS ALONSO, A, *El mito de Cecilia Valdés: de la literatura a la realidad. “Cecilia Valdés a escena”* Madrid, Verbum, 2014.

ESPINOSA MENDOZA, N, “Abilio Estévez: regresar a La Habana.” *La Habana elegante* 2009

http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Estevez_Espinosa.html

ESPINOSA, C, “El hombre que robaba lunas” *Cuba Encuentro* 2016
<http://www.cubaencuentro.com/txt/cultura/articulos/el-hombre-que-robaba-lunas-324986>

ESTÉVEZ, A., *Ceremonias para actores desesperados*, Barcelona, Tusquets Ediciones, 2004.

- ESTÉVEZ, A., *Teatro selecto*, Madrid, Editorial Verbum, 2015.
- ESTÉVEZ, A., “¿Por qué escribo?” Diario de Cuba, 2014
http://www.diariodecuba.com/de-leer/1391561334_7002.html
- ESTÉVEZ, A, “A Virgilio Piñera.” El País semanal. Febrero de 2017
<http://elpaissemanal.elpais.com/columna/abilio-estevez/>
- ESTÉVEZ, A, “El escritor: la libertad y la patria” El País, Marzo de 1998
http://elpais.com/diario/1998/03/30/internacional/891208814_850215.html
- ESTÉVEZ, A, “Un lugar común llamado Cuba” El País, Junio de 1998.
http://elpais.com/diario/1998/06/29/opinion/899071203_850215.html
- ESTÉVEZ, A, *Inventario secreto de La Habana*, Barcelona, Tusquets Ediciones, Colección Andanzas, 2004.
- FOUCAULT, M, "La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad" Revista Concordia 6 (1984) 96-116.
- JAMBRINA, J., “Sujetos *queer* en la literatura cubana: hacia una (posible) genealogía homoerótica”, Asociación Hermanos Saíz (ahs), febr. 2000.
<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Jambrina.PDF>
- LEYMARIE, I., *La música cubana*, Barcelona, Océano, 2003.
- LINARES, M, *La música y el pueblo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974.
- LLEDÓ, E; GARCÍA GUAL, C; HADOT P, *Filosofía para la felicidad*. Epicuro, Madrid, Errata naturae, 2013
- PÉREZ, M, “Abilio Estévez: la isla en la memoria” artículo leído en el Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos de 1998 *La isla posible*.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-isla-posible--0/html/>
- PIÑERA, V, *Cuentos fríos; El que vino a Salvarme*, Edición de CERVERA, V. y SERNA, M, Madrid, Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 2008.

MORALES, E, *Ritmo latino*, Barcelona, Ediciones Robinbooks, 2006.



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/conversatorios-en-casa-de-america/conversatorios-casa-america-abilio-estevez/3370833/>

Enlace al video de la entrevista citada en la página 8.

Anexos



Primer plano de la actriz Vivian Acosta tomado en el estreno absoluto de Santa Cecilia en La Habana. Fotografía tomada por Lessy Montes de Oca y Orlando L. Pardo. Extraída de la galería de imágenes “Abilio Teatral” de la revista online *La Habana Elegante*. Segunda época. Enlace Web: http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Estevez_Teatral.html

EL FIGARO
REVISTA UNIVERSAL ILUSTRADA

OMEGA RELOJ de PRECISION
SWISS MADE
CON FIBRO

POLVOS DE TALCO DEBILITADO DE MIEHLEN
TALCO

VINO de BUGEAUD
TONI-NUTRITIVO
CON QUINA y CACAO

LA FLEBITIS

LA CARIDAD
FARMACIA DE
FARMACIA DE
FARMACIA DE

JOSE MARIA MON
Ortopedista
y Braquero. 
CON 45 AÑOS DE PRACTICA
En la casa de los de la independencia se compra y cobra de los
MILS DE CUBA Y TERCEROS 1081
Independencia 35. Matanzas.

SANTA CECILIA
Doña Vivian Acosta y Don José González, de la compañía teatral Galiano 108, de la Ilustre Villa de San Cristóbal de La Habana, tienen el honor de invitarlo al estreno mundial de **SANTA CECILIA**, ceremonia para una actriz desesperada, escrita por Don Abilio Estévez. Dicha celebración tendrá lugar en la prestigiosa sala Hubert de Blanck, de la barriada de El Vedado, a las tres días del mes de septiembre del Año del Señor de 1994, a las cinco en punto de la tarde. Necesitamos de su graciosa presencia.

INVITACION

Invitación al estreno absoluto de Santa Cecilia que dice así:

Doña Vivian Acosta y Don José González, de la compañía teatral Galiano 108, de la Ilustre Villa de San Cristóbal de La Habana, tienen el honor de invitarlo al estreno mundial de Santa Cecilia, ceremonia para una actriz desesperada, escrita por Don Abilio Estévez. Dicha celebración tendrá lugar en la prestigiosa sala Hubert de Blanck, de La barriada El Vedado, a los tres días del mes de septiembre de Año del Señor de 1994, a las cinco en punto de la tarde. Necesitamos de su graciosa presencia.

Imagen tomada del siguiente enlace:

<https://rosale.blogspot.com.es/2010/11/vivian-acosta-estrena-santa-cecilia-en.html>