

# El dramaturgo en primera persona

Para esta entrevista se han seleccionado fragmentos de otras entrevistas realizadas a Abelardo Estorino, así como de intervenciones suyas en mesas redondas y encuestas. Las referencias son: **E.B.**: *Escribir en Cuba*, de Emilio Bejel, Edit. de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1991; **M.H.L.**: «Yo soy el Otro... y escribo teatro», de Maité Hernández-Lorenzo y Omar Valiño, *La Gaceta de Cuba*, nov.-dic.- 1997; **B.**: «Diálogo con Estorino», sin firma, *Bohemia*, oct. 30, 1964; **L.G.C.**: «El nuevo teatro cubano» (encuesta), *La Gaceta de Cuba*, junio 1963; **W.C.I.**: «En busca del tiempo vivido», Wilfredo Cancio Isla, *Revolución y Cultura*, mayo 1987, y entrevista inédita realizada en Miami en 1996; **B.R.**: «A los 70 años», de Bárbara Rivero, *ADE*, N° 45-46, julio 1995; **T.**: «El teatro cubano actual: intertextualidad, posmodernidad y creación» (mesa redonda), *Temas*, N° 14, abril-junio 1998; **C.N.A.E.**: entrevista publicada en la página web del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, 2000.

**M.H.L.** *¿Cómo vas de la estomatología al teatro, de Unión de Reyes a La Habana? ¿Cuál es tu primera imagen conscientemente teatral? ¿Cuándo supiste que ese gusto no habría de abandonarte?*

Todo eso parte del circo. Porque cuando yo era muchacho lo que veía era esos circos que tenían un circo-teatro, en que se hacía teatro vernáculo con el gallego, la mulata y el negrito, y después con mis vecinos jugaba a eso, jugaba al teatro. Después en Unión de Reyes se formó un grupo de aficionados en el cual estaba Eloísa Álvarez Guedes, y ellos montaban comedias españolas, melodramas de Echegaray, y así me fue interesando el teatro.

**E.B.** *Pero antes de la Revolución ya tú tenías interés en el teatro, ¿no? Dime, ¿con la llegada de la Revolución tu orientación artística se hace más social, más comprometida, empiezas a hacer un teatro social después de la Revolución o ya antes tenías esas inquietudes?*

Yo creo que siempre tuve esas inquietudes. La primera obra que escribí, que nunca se ha publicado ni estrenado, que se llama *Hay un muerto en la calle*, trata sobre el gangsterismo político en la época de Prío. Y cuando

escribo *El peine y el espejo*, hago una obra llena de problemas sociales y políticos. Y claro, luego *El robo del cochino*. Escribo eso porque veo la realidad así y es después cuando empiezo a teorizar sobre lo ya hecho, pero al principio no.

**E.B.** ¿Crees que tu teatro se ha hecho más realista o menos realista con el tiempo?

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

**M.H.L.** ¿Volverías a empezar con *El peine y el espejo* o aun por esa obra inicial de la cual reniegas?

No por esas, empezaría siempre así, tímidamente, con una obra pequeña, en un acto, probando fuerzas, a ver qué es lo que pasa. Con una gran ambición siempre, siempre he tenido una gran ambición de llegar a ser, eso es algo que le recomendaría a los jóvenes, ambicionar llegar a ser Sófocles, nunca llegar a ser un dramaturgo de menor categoría. Uno tiene que aspirar a lo grande.

**E.B.** ¿Tú estabas consciente de la cuestión del lenguaje cuando escribías *El robo del cochino*?

Yo creo que no. Creo que eso es una cosa un poco intuitiva, porque hay gente que dice que eso está influido por José Antonio Ramos, y yo no había leído a Ramos (...) No recuerdo que yo haya hecho un plan de trabajo. Es decir, yo debo haber hecho un plan, pero no como ahora, que antes de escribir paso tiempo preparando la estructura de una manera minuciosa. Que yo recuerde, aquella obra es del 61, y no tengo notas ni escribí diario de ella. Claro, yo había leído mucho teatro, había visto mucho teatro.

**B.** ¿Qué relación tiene *La casa vieja* con el resto de su obra?

Si vamos a llamar *El robo del cochino* y *El peine y el espejo* al resto de mi teatro, la relación es tan evidente que podría considerarse una especie de trilogía titulada *Variaciones machistas sobre familias provincianas*. Eso implicaría tal vez una limitación, se pensaría que los problemas están circunscritos solamente a la mentalidad provinciana y que no tendrían nada que decirle, digamos, al público de La Habana. Pero sucede que yo he escogido ese ambiente de «pueblo chiquito» porque lo conozco perfectamente, viví en un pueblo así durante años y sigo manteniendo lazos muy estrechos con él; y al conocerlo tan bien, me doy cuenta que representa un material perfectamente utilizable en el teatro y me sirve para plantear una serie de problemas que se agudizan en un ambiente cerrado, conservador, de cambios lentos como son todos los pueblos de todos los países, pero que nuestras ciudades mayores confrontan en la misma forma.

**B.** *Técnicamente ¿hay un rompimiento con su teatro anterior o un enriquecimiento?*

La respuesta anterior serviría exactamente para esta pregunta, pero puedo ampliarla un poco. Los personajes de estas obras buscan la autenticidad, tratan de vivir eliminando la hipocresía, quieren contar sus problemas en público (aunque temen hacerlo), desean liberarse del lastre con que la mentira carga sus vidas. Juanelo puede ser el hermano menor de Esteban; Rosa podría ser la madre de Laura; Cristóbal, Diego e Higinio podrían pasar de una obra a otra y comenzar a hablar sin sentirse incómodos. Esto demuestra que todos están dentro de una problemática común. ¿Enriquecida?

**B.** *¿Podiera narrar en pocas palabras el tema de su obra?*

Esteban vuelve a su pueblo después de algunos años de ausencia; su padre está agonizando. Diego y Laura, sus hermanos, le ayudan a revivir el pasado, a inquirir de nuevo en sus vidas, a dilucidar toda una pequeña trama de rencores y afinidades que los unen o los separan. El pueblo ha cambiado, desde luego. La Revolución ha llegado y ha hecho que todas esas vidas se pongan en ebullición. La Revolución tiene el poder de hacer que todos esperen que de un momento a otro las ilusiones, las ambiciones, los deseos más secretos cobren vida y salgan a flote. Pero los deseos y ambiciones no son los mismos en todos ellos y se establece el choque. La acción surge por la presencia de la muerte que conmueve a la familia y un hecho que parece no tener relación directa con ellos (los prejuicios morales frente a las relaciones sexuales). No sé si estará claro, esto es a veces más difícil que escribir la obra.

**B.** *¿La casa vieja se basa en un hecho real o es fantasía?*

*La casa vieja*, como un hecho artístico, es toda imaginación. Tuve que bajarla casi durante un año creando los personajes, tratando de unir las anécdotas y hacerlas coincidir con el tema general. Pero para cada uno de los personajes, cada uno de los hechos, cada uno de los bocadillos, puedo poner varios ejemplos de casos que conozco, que no son exactamente como están en la obra, aunque tienen su equivalente.

**M.H.L.** *Ya en El robo del cochino y en La casa vieja se delimita una alquimia teatral muy tuya, con la cual prosigues un largo camino del teatro universal. Nos referimos a ese estilo donde se puede reconocer la vida, que a su vez ya es otra por su estilización artística. ¿Crees que es ésa la forma de la trascendencia para un dramaturgo?*

Esa es la fórmula de la trascendencia para mí. Yo nunca he sido profesor de dramaturgia, pero si alguna vez lo fuera —y ya queda muy poco tiempo, así que seguramente no lo voy a poder ser, y para eso hay que tener una experiencia pedagógica, cómo tratar a la gente joven...—, creo que nunca sería dogmático. La gente debe encontrar la forma en que puede

**L.G.C.** *¿Cuál es el principal defecto de su teatro? ¿Cuál es su mayor virtud?*

Mi mayor defecto: el provincianismo. Trato de liberarme de las formas convencionales, de los temas convencionales, del lenguaje convencional, de los temas convencionales y las ideas clichés. Mi mejor virtud: el provincianismo. El ambiente que conozco perfectamente y puedo hablar de él

como de mí mismo. Trato de encontrar allí problemas comunes a todos los hombres y convertir el «pueblo chiquito» en un universo.

**W.C.I.** *Como prueba de coherencia y continuidad expresivas se habla siempre —y usted mismo habla, sí, usted mismo— de El robo del cochino, La casa vieja, Milanés, Morir del cuento... Pero casi nunca se mencionan Hay un muerto en la calle (¿un pecado de juventud?), Los mangos de Caín, El tiempo de la plaga, la comedia musical Las vacas gordas. ¿Se arrepiente de haber escrito estas últimas? ¿Las ha engavetado en los confines del olvido?*

No me arrepiento de nada, porque, simplemente, escribí en cada momento la obra que podía escribir. *Hay un muerto en la calle* tiene los defectos de una primera pieza y algunos chispazos de cosas que trabajé después. Ya he decidido que puede publicarse. A *Los mangos de Caín*, que siempre dije que es *La casa vieja* escrita de otra manera, algunos le encuentran actualidad (la lucha contra el oportunismo) y ha aparecido en una antología de la Casa de las Américas. *El tiempo de la plaga* la he escrito tres veces, descontento por sus primeras versiones, y creo que el próximo año estará lista para editarse. Es una obra que se inscribe dentro de mis preocupaciones por un teatro político social, y en ella hay elementos formales (el juego con el tiempo) que he ido empleando después. *Las vacas gordas* fue el primer resultado de mi interés en el teatro musical. Lo que sucede es que éste nunca se escribe para engavetar o publicar, sino que se concibe como un proyecto de montaje, pensando en quién va a hacer la coreografía, en quién va a componer la música, en qué actriz es capaz de actuar, cantar y bailar. Es un trabajo agotador y muy costoso.

**M.H.L.** *En tu Milanés se descubre una indudable conexión con el drama del poeta y la tragedia de muchos de los intelectuales en los 70, cuando escribes la pieza. ¿Cómo te fue en esos jodidos años? ¿La creación fue tu refugio?*

En esos jodidos años escribí *Milanés*. Una vez viajamos a Matahambre a hacer unas funciones de *La discreta enamorada*. Allí nos encontramos con un director, yo no sé bien si era director de un grupo de aficionados, seguramente lo era, que había estado montando *La casa vieja*; de pronto un día recibió una comunicación en la cual había una lista de autores que él no podía montar. En esa lista junto a nombres como Ionesco y Pinter estaba el mío. Así que era algo que me llenó de alegría, estar en esa lista con nombres tan famosos, aunque de todas maneras durante algún tiempo no escribí ninguna obra. Pero salió *Milanés*, salió mi experiencia de todo y enriqueció mi vida.

**W.C.I.** *¿Cuál fue la motivación que te llevó a reescribir una obra como La dolorosa historia... y hacer Vagos rumores? ¿Fue una preocupación por las dificultades de montar esa obra o fueron otras las razones que te llevaron a esto?*

Yo creo que fue una razón práctica. *La dolorosa historia...* tiene cincuenta y tantos personajes, y una obra así es imposible montarla. Además, era un reto para mí mismo. Es decir, cómo podía yo rehacer esa obra de manera tal que con la menor cantidad de recursos, pudiera decir las mismas cosas. También influyó el problema de los actores: cuando tú tienes un reparto

tan grande nunca consigues un reparto homogéneo. De esta manera, bajarían un equipo pequeño con el que me sentiría más cómodo. Estoy muy contento de cómo ha sido recibida *Vagos rumores*, y alguna gente considera que es una obra con valores propios, independientemente de que sea una versión de la otra obra. A mí me parece también que esa síntesis es lo que hay que lograr en el teatro.

**W.C.I.** *¿Cómo reacciona usted cuando le dicen, así, esquemáticamente, que El robo del cochino es su obra más exitosa y recordada; La casa vieja, la más valiente; Milanés, la más difícil; y Morir del cuento, la más lograda? ¿Se puede aceptar todo así?*

Reacciono como voy a hacerlo ahora: *El robo del cochino* fue la obra que me dio a conocer y es la que más se ha puesto; no sé si es la más exitosa y recordada por la falta de información sobre las restantes y, sobre todo, porque hace tiempo se incluyó en una antología de teatro latinoamericano contemporáneo. *La casa vieja* no es la más valiente, sino la más vigente. Su vigencia está en que revela las mentiras y «las otras caras» con las que la gente vive, y hace meditar a muchos todavía. *Milanés* no sé si será la más difícil, pero es la que más quiero. Allí está mi amor por Matanzas, el recuerdo de esa ciudad dormida, la sombra de los zaguanes y la poesía que el poeta halló en el mango; con ella descubro mecanismos teatrales que no he abandonado luego. El conocimiento del autor sobre el material que va a emplear en su obra me sugirió un paralelo con una persona muerta que revive y pasa cuentas acerca de lo que ocurrió en su vida. A partir de *Milanés* ha crecido mi lucha por hacer cristalino y expresivo el mismo proceso de creación. *Morir del cuento* sí, estoy de acuerdo, es la más lograda.

**B.R.** *Hay una obra de la que pudiera afirmarse que sentó un precedente en cuanto a la escritura del monólogo, y que recoge de una manera muy sabia todo un período del movimiento teatral cubano después de la Revolución. ¿Qué significa para usted Las penas saben nadar?*

Tiene el reto de haber escrito esa historia en forma de monólogo. Creo que alguien hubiese escrito una obra con muchos personajes. Mira, ahora que hemos hablado de Virgilio Piñera, recuerdo que él era un hombre que se sentía retado por los demás, y creo que a mí me pasó eso. Cuando se celebró el Primer Festival del Monólogo y alcanzó tanto éxito, comprendí que era importante, entonces me propuse escribir un monólogo y lo logré. No sólo escribirlo sino encontrar una actriz como Adria Santana que lo interpretara bajo mi dirección. Escribir un monólogo es una tarea difícil, uno tiene que encontrar primero a quien hablarle y que teatralmente funcione para que el personaje hable.

**W.C.I.** *¿Qué puede contarnos de Que el diablo te acompañe? ¿Acaso un divertimento de madurez?*

Yo empecé a pensar en esa obra lo más seriamente posible. Quería «comérmela». Me leí todo lo que encontré sobre Don Juan. Leí a Tirso, Molière, Zorrilla, Pushkin, Marañón y Bernard Shaw. Tomé notas, hice

una estructura que me sirviera para contar muy bien la anécdota como una comedia de enredos, pero pensando siempre en llevar el tema hasta sus últimas consecuencias y burlarme del personaje; el público debería reírse conmigo de la gente así. Un poco que no quise hacerlo esquemático y le busqué contradicciones. Escogí rasgos de algunos amigos, seleccioné elementos dentro de mí que le sirvieran. Todo el proyecto es tan ambicioso que me he quedado defraudado cuando, al leer la obra, la gente responde con una tibieza preocupante. Para defenderme digo que no la han comprendido, que cuando la vean en escena se darán cuenta de su fuerza. Traté de hacer malabarismo con el lenguaje, usar una fraseología muy vulgar y darle una gran calidad literaria. Me quedé a medio camino. Tal vez siga probando ese método o tal vez sea que eso no puede quedarse así.

**B.R.** *Ha dicho usted que es un creador formado en la década del 50 y que sus gustos tienen esas referencias. Sin embargo, Parece blanca es una obra que, aunque inscrita dentro de esa tradición, representa un salto que la ubica en una nueva perspectiva de texto más atenta a la actualidad.*

Te dije que yo quería darme jabón y cepillo en el cerebro para admitir nuevas ideas, pero sin olvidar la tradición. No es que sea un nacionalista a ultranza, nada de eso, estoy abierto a todas las ideas, y me encantan las ideas de vanguardia. Para mí, por ejemplo, haber visto las obras de Tadeusz Kantor fue una experiencia muy enriquecedora, pero yo no puedo vivir pensando en lo que se está haciendo en Europa, o en la tradición europea. Yo creo que parto de Milanés, de la Avellaneda, de José Antonio Ramos, de Virgilio Piñera, quien transforma todo el teatro cubano y le da una modernidad de la cual tenemos que estar muy orgullosos. Continuamente trato de renovarme, eso es cierto, pero dentro de la tradición (...) Todos hemos leído *El teatro y su doble*, todos sabemos que el teatro de la crueldad es importante, ahora, tú no puedes vivir todo el tiempo pensando en eso. Es decir, tú tienes que pensar que Virgilio Piñera también es importante, y que Carlos Felipe nos legó obras que son básicas en la dramaturgia cubana, y que con ellas se puede trabajar.

**B.R.** *Sobre Parece blanca, ¿por qué esa nueva mirada a Cecilia Valdés?*

Antes de empezar a escribir la obra, pensando sobre lo que podía escribir, me di cuenta que esa novela encierra motivaciones muy importantes. Ahí está la formación de la nacionalidad, están todos los conflictos del siglo XIX, y está algo muy importante en Cuba, que es el mito del mulato, en este caso de la mulata. Sabemos que somos un pueblo mestizo y eso está ahí, como también están las contradicciones que esto implica. Muchos de los prejuicios de la época de Cirilo Villaverde continúan existiendo, porque los prejuicios raciales no se eliminan con leyes, es un problema de conciencia y en muchas conciencias se mantienen todavía. Por eso me pareció importante tratar ese problema.

**W.C.I.** *Cuando leí Parece blanca, y la he leído ya varias veces, me recuerda desde el punto de vista de la estructura a Morir del cuento. ¿Tú crees, como opinan*

*algunos, que esa obra se ha convertido en una especie de foco de atención crítica y que es un poco una obra de consagración que definió buena parte de tu producción posterior?*

Es posible. A mí me cuesta mucho trabajo juzgar mi trabajo desde un punto de vista tan analítico. Puedo, desde un punto de vista afectivo, decir qué es lo que más me gusta. Yo no sé si *Morir del cuento* es una obra de madurez. Es una obra en la que conseguí darle una dimensión mayor tal vez a elementos que ya venía trabajando en obras como *Ni un sí ni un no*, como el del teatro dentro del teatro. Pero no sé si tiene algo que ver con *Parece blanca*. Seguramente sí, yo había hecho esa relación. En *Parece blanca* yo traté de no ocultar en ningún momento que es una versión de la novela de Cirilo Villaverde. Es decir, parto de la materia que tengo y trato de hacer evidente lo que quiero hacer. No hacer trucos para engañar al público. Yo creo que si estoy haciendo la versión de una novela debe quedar claro que es la versión de una novela. Por eso he usado el recurso del teatro dentro del teatro, para evitar la ilusión.

**C.N.A.E.** *¿Podiera referirse a El baile, que es, de momento, su última obra?*

Con *El baile* me propuse una estructura muy abierta, que no había trabajado nunca, utilizando largos monólogos, lo cual me provocaba un terror tremendo, pensar en cómo montar esos monólogos y mezclar en una obra elementos político-sociales con una historia sentimental y romántica. Aunque yo creo que eso estuvo siempre en la génesis de mi teatro, porque si uno piensa en *El robo del cochino*, es una especie de melodrama, asentado sobre una base de reflexión político-social. El montaje lo hice con buenos actores, con los que por suerte siempre cuento.

**T.** *El recurso de la intertextualidad en sus obras es un esfuerzo que se nos muestra, a menudo, como algo consciente. Basándose en su experiencia personal, ¿no podría dar su opinión?*

Yo creo que la intertextualidad en mí no ha sido una voluntad exactamente así. Parte de la decepción conmigo mismo, con las obras terminadas. En el año 61 escribí una obra que se llamó *El robo del cochino* y aparece en algunas antologías de literatura hispanoamericana como si yo no hubiera escrito nada más. Y parece que fue una obra perfecta, perfecta como «la pieza bien hecha». Eso me creó un desencanto total y más tarde escribí otra igual: *La casa vieja* (...) Después que terminé *La casa vieja*, se me ocurrió que una historia en que dos hermanos se enfrentaban estaba dentro de los mitos y estaba en la Biblia (como los dos primeros hermanos que se enfrentaron el uno al otro), y escribí *Los mangos de Caín*, que está llena de textos bíblicos, porque yo de niño era presbiteriano. Y aunque la escribí en el 64, y en ese momento ni se sospechaba que el Papa nos visitaría alguna vez, ese tema resultaba interesante para mí (...) Después, es *Milanés* la que me lleva a usar otros textos. Es nuevamente la necesidad de algo que decir. *Milanés* me interesó cuando leo el libro de Lola María, sus memorias. Allí aparece la descripción del entierro del poeta. Y alguien que dirigía un programa para radio sobre teatro me pide que escriba sobre un

autor. Yo leo eso y busco más datos sobre Milanés. Descubro algo que necesito decir y tiene que ver con el momento que estoy viviendo: la relación entre el intelectual y la política. Ese deseo me lleva a Milanés y a usar sus textos y los de Domingo del Monte y los de Cirilo Villaverde y los de Ramón de Palma, para crear la atmósfera del siglo XIX. Entonces no es buscar la intertextualidad por la intertextualidad, sino que eso tiene un sentido para lo que estoy escribiendo.

**W.C.I.** *Se dice que la labor del dramaturgo y la del director escénico son difíciles de conciliar; otros cuestionan a aquél la posibilidad de dirigir sus propias obras, porque no sería capaz nunca de «distanciarse creativamente». Usted parece pensar lo contrario.*

No, yo pienso exactamente lo mismo. Dirigir el autor su propia obra es un empobrecimiento, «llover sobre mojado», no encontrar una mirada nueva que descubra posibilidades. Ahora, el hecho de que en Cuba haya pocos directores y de que otros estén interesados en obras no cubanas, me ha obligado a dirigir mis piezas, lo que verdaderamente lamento. Aunque no esté de acuerdo con la mirada de un director, la experiencia de poner mi obra en sus manos siempre me parece enriquecedora. Yo no quisiera dirigir mis textos, porque lo interesante es que los asuma otro con el deseo de entenderlos. Uno mismo se niega a cortar escenas o parlamentos que sobran. Pero los dramaturgos cubanos necesitamos también de ese respeto que lleva a un director al entendimiento de Gorki, Ibsen o Chejov, y a leer y releer un bocadillo hasta descubrir exactamente lo que el autor quiso decir, con algo que al principio parecía un disparate. (...) A fuerza de dirigir mis obras ya prácticamente he llegado a sentirme satisfecho de cómo lo hago. Empecé a dirigir por ganarme la vida y ya creo que lo he asimilado, que me siento bien en esa otra profesión.

**B.R.** *¿Hay alguna obra de las tuyas a la que le concede un valor especial?*

No sé exactamente, tal vez las obras en las que he logrado romper con una estructura completamente ibseniana y convencional tengan un significado especial, porque me han dado una libertad de creación que yo valoro mucho. Puedo mencionarte *Ni un sí ni un no*, *Morir del cuento*, *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, que yo siempre he valorado mucho, pero cuando hice *Vagos rumores*, me pareció que en *La dolorosa historia...* había escrito demasiado. Éstas son las obras que a mí más me interesan, en las que realmente me he dedicado a encontrar las cosas que quiero decir, con la mayor libertad posible.

**W.C.I.** *¿Cuáles son sus manías de escritor? ¿Cómo trabaja y cómo no puede trabajar?*

Me siento a la máquina de escribir aterrorizado, pensando que nada va a salir, que no tengo nada que decir y que toda mi vida ha sido un fraude, que me falta imaginación y lo que hago podría hacerlo cualquiera, que estoy seco, definitivamente seco. Pero sé que me engaño, que se me ocurren muchas más cosas que a otros y que ese terror que produce el comienzo debe ser el mismo de un deportista antes de empezar un evento o de un cirujano ante una operación. Me gusta trabajar por las mañanas



porque pienso en Virgilio Piñera y en Hemingway, que también laboraban a horas tempranas. Una vez que consumo unas cuantas horas al día, no puedo seguir. Soy vago. Siento que ya he cumplido con mi obligación y me dedico a leer, lo que me hace pensar continuamente en la obra que estoy escribiendo. Escribo notas insistentemente en pedazos de papel que tengo dentro de mis libros. Cualquier cosa que lea me sugiere una idea y todo me lleva al tema que estoy tratando en la obra, aunque sea lo más alejado de él. No puedo trabajar con ruidos, ni con música, ni con gente dando vueltas alrededor. Ni hacer dos cosas a la vez, ni pensar que tengo una reunión importante o un ensayo de una obra, aunque sea una reposición. Sólo puedo realizar una cosa. Sé que es una limitación o una excusa para no trabajar.

**L.G.C.** *¿Podría explicar qué cosa es lo cubano en el teatro?*

Yo soy cubano, no creo que tenga nada que explicar. Si escribo una obra sobre mosquitos serán mosquitos cubanos, si escribo sobre un hombre que está tratando de salir de un laberinto no se llamará Stephen ni cargará con una educación jesuita, sino con problemas que son los míos, los que yo conozco, los que me duelen, y serán a la vez los problemas de los que nacieron en mi pueblo, los que fueron a mi escuela, los que trabajaban en los lugares donde he trabajado y se enamoraron de sus compañeras de trabajo y tuvieron hijos y crecieron y... si logro decir todo eso, no será sólo cubano.

**L.G.C.** *¿Cree que el dramaturgo cubano debe buscar sus elementos en lo vernáculo o en lo universal?*

Picasso decía que él no busca, sino encuentra. Hay quienes dicen que la criada de *El robo del cochino* es un personaje del teatro vernáculo. Yo la copié de una negra que lavaba ropa y tenía un buen humor a prueba de harina. Me gustan la música y el baile, y el teatro vernáculo los utiliza. No sé, tal vez. Uno nunca sabe, después vienen y dicen que uno siempre ha estado metido en un bembé o ha montado en guagua o le gusta más una bodega de esquina que un restaurante con aire acondicionado. Ya todo esto es mío, no hay quien me lo quite porque lo he vivido (...) Estas definiciones son un gran lío, lo mejor es trabajar y que los críticos definan.

**M.H.L.** *Estorino, ¿sigues entonces creyendo «en lo que está vivo y cambia»?*

Hombre, si no creyera en eso no podría vivir. Yo no estudié marxismo profundamente. En los años 60 todo el mundo andaba con un manual, yo también. Y de ahí aprendí algo. Y aprendí a mirar la vida y saber que es verdad que nada permanece estático. Yo mismo soy otro completamente distinto, y veo como va cambiando la gente que me rodea, algunos para bien, otros para mal. Creo que es necesario perfeccionar la vida, perfeccionarse uno, alcanzar cimas muy altas, soñar con la utopía. Si se logra, seremos un mundo perfecto.