

HISTORIA DEL TEATRO CUBANO

1. Los orígenes del teatro cubano⁷

La crítica está de acuerdo en situar los orígenes del teatro en Cuba en un tipo de espectáculo lúdico, de carácter parateatral, los denominados *areítos*, término derivado, al parecer, del arauco *aririn*, ‘ensayar’ o ‘recitar’⁸, en los que se mezclaba la danza, el canto, la música y la pantomima, bajo la dirección de una especie de maestro, el *tequina*, cuyos ejecutantes empleaban maquillaje además de plumas y flores, pero carecían de máscaras; tenían un fuerte valor simbólico y en él se relataban gestas de los señores y caciques locales e historias cotidianas de la vida aborígen, relacionadas tal vez con la fertilidad. Las representaciones tenían lugar en las plazas de los pueblos o en las propias casas.

A este respecto, Gonzalo Fernández de Oviedo nos dice en su *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra* (V, 50) que: “Tenían estas gentes é gentil manera de memorar las cosas pasadas é antiguas; y esto eran sus cantares é bailes, que ellos llamaban areytos”⁹.

Bartolomé de las Casas en su *Historia de las Indias* (III, 21) hace referencia a los cantos y danzas habituales entre los indígenas, como los que tenían lugar en la isla de Cuba, y a su habilidad para mantener el compás aun cuando eran muchos los participantes.

Sin embargo, todas estas manifestaciones “lúdicas” carecían de algo fundamental para alcanzar el nivel dramático, carecían de conflicto, aunque sí tenían representación, como dice Rine Leal¹⁰.

⁷ Sobre los orígenes del teatro cubano, cf. R. Leal, *Breve historia del teatro cubano*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 9-28; R. Leal, *La selva oscura*, tomo I, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1975; L. Rafael, “El nacimiento del teatro cubano”, en *Cubarte*, <<http://http://www.cubarte.cult.cu/index.php?mref=showentrevista&id=305&idhead=34>> [4-2-2009].

⁸ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 9.

⁹ Cf. G. Fernández de Córdoba, *Historia general y natural de las Indias*, ed. J. Pérez de Tudela Bueso, 5 vols., Atlas, Madrid, 1959.

¹⁰ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 10.

Como el *areíto* venía a ser la representación de la organización política y cultural de los antiguos pobladores indígenas de la isla, no es de extrañar que no sobreviviera a la irrupción de una cultura extraña, impuesta desde fuera, que se basaba en la destrucción de la sociedad indígena¹¹.

En 1512, recién comenzada la conquista, fueron prohibidos, aunque algunos años más tarde, una vez completada la ocupación de Cuba, se pensó permitir las danzas y los cantos corales, para estimular el trabajo de los esclavos. Aunque los cronistas son fuente obligada de información sobre esta manifestación de la cultura indígena, por lo general no la comprendieron y la consideraron pura superstición.

De este modo los *areítos*, la máxima expresión de la cultura aborígen cubana, manifestación artística tan diferente del teatro europeo, desaparecieron por completo en fecha muy temprana, igual que la población indígena que les servía de soporte.

A falta de un componente nativo, en Cuba el nacimiento del teatro se vincula, igual que en España y en Europa, a la festividad religiosa del Corpus Christi, destinada a celebrar la Eucaristía como forma de proclamar y aumentar la fe en Cristo, que se celebra el jueves siguiente al octavo domingo después del Domingo de Pascua (es decir, 60 días después de este Domingo). A partir del siglo XVI, pero sobre todo en el XVII, tras la Contrarreforma, fue cada vez más frecuente la representación de *autos* o *farsas documentales* de temática alegórica en honor de la Eucaristía.

En la isla, los orígenes de esta fiesta se remontan al siglo XVII, pues en 1646 se determinó su celebración que comenzó a realizarse al año siguiente. No obstante, ya en 1520 tenemos una referencia (la primera en Cuba y también en América) a un tal Pedro de Santiago que hizo una danza para la fiesta del Corpus en Santiago de Cuba¹².

Asimismo, según las más antiguas actas capitulares de La Habana, durante varios años se encargó la organización de la festividad del Corpus a un tal Pedro de Castilla, tarea ésta que implicaba también la puesta en escena de las piezas habituales en ese día. De él dice Rine Leal:

¹¹ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 12.

¹² Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 13.

[Pedro Castilla] es el primer nombre importante que hallamos en nuestra historia [teatral] y nada sabemos de su vida y andanzas. Se puede conjeturar que poseía buenos conocimientos de la fiesta del Corpus, pues se le encomiendan no sólo su organización sino también las “invenciones”, lo que demuestra que entendía por dentro los mecanismos escénicos, así como la construcción de carros, al mismo tiempo que dirigía danzas y regocijos¹³.

En base a esto, Leal se imagina al tal Pedro de Castilla como alguien fanático del teatro que en España no logró convertirse en autor de comedias. Frustrado, se embarcaría para las Indias para mejorar su fortuna, encontrando en la entonces pequeña ciudad colonial la oportunidad que ansiaba.

Por supuesto, a éste le siguieron otros personajes poco relevantes, encargados por las autoridades de organizar los festejos del Corpus, estableciendo así uno de los pilares sobre los que se levantaría el teatro en la isla. Entre ellos cabe citar a Juan Pérez de Bargas (en 1577), Francisco de Mojica (1588), Jorge Ortiz (1590) o Juan Bautista Siliceo (1599).

Gracias a estos y otros autores menores empezó a tomar forma el teatro en la isla, siguiendo en ello el mismo proceso que ya se había dado en España, lo cual confirma el carácter colonial de este primer teatro cubano¹⁴.

Junto a los precedentes indios y españoles es obligado citar la aportación negra a los orígenes del teatro en Cuba.

En efecto, con la introducción en la isla de los esclavos negros, que traían su folclore y su particular religión, se hizo habitual que en el día de Reyes, el 6 de enero, éstos representaran danzas y escenas dramáticas simples en las que, además de negros libres, participaban esclavos, mestizos y blancos.

En ese día, por un permiso especial de las autoridades, se permitía a los habitantes de La Habana que mostraran sus habilidades artísticas, por lo que los negros exhibían un buen número de personajes de su religión y cultura africanas en una suerte de festival carnavalesco. Este tipo de festejo se ha considerado a menudo como otro de los pilares del género dramático cubano.

Se conoce como “diablitos” a esta manifestación festiva de la cultura afrocubana, durante la cual creyentes disfrazados encarnaban a sus dioses u

¹³ Cf. R. Leal, *La selva oscura...*, p. 44.

¹⁴ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 14.

orishas, comportándose de acuerdo con su “camino”¹⁵, por tanto los vestidos y utensilios propios del dios, realizando sus gestos y movimientos característicos y estableciendo un diálogo con otros dioses o con los espectadores, todo ello acompañado de danza. Un análisis detenido de estas primeras manifestaciones del folclore y la cultura negras en la isla y su comparación con los supuestos orígenes de la tragedia griega y su relación con los rituales de la muerte y la resurrección de Dionisos, nos revelan notables similitudes¹⁶.

Junto a los “diablitos”, la población negra participaba en otras manifestaciones festivas de indudables connotaciones teatrales, como la ceremonia de la iniciación *abakuá*, un espectáculo que gira en torno al viejo mito de la Sikanekua con música, danza, cantos, vestuario y una estructura perfectamente definida; y el denominado teatro de las “relaciones”, término español de moda en el siglo XVII, que se refería a pequeños fragmentos y monólogos tomados de comedias famosas, y a veces originales, que ejecutaban los negros libres ante sus antiguos amos blancos¹⁷.

Sin embargo, estas primitivas manifestaciones de la cultura afrocubana ejercieron una influencia muy limitada en la formación del verdadero teatro cubano —quizás, pudieron determinar la creación de la imagen bufonesca del negro—, entre otras cosas porque, como los *areítos*, la cultura de los negros en la isla se marginó muy pronto y se asoció con la brujería y la santería¹⁸. Por eso se puede afirmar que los auténticos cimientos del teatro cubano se levantaron con las aportaciones de los colonizadores blancos.

Se ha discutido mucho sobre cuál fue la primera obra de la historia del teatro cubano, aunque todo parece apuntar a que ese honor queda reservado para la comedia titulada *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, editada entre 1730

¹⁵ Los ‘camino’ no son sino acciones dramáticas, como distintos estadios de la vida de los *Orishas* en su paso por este mundo: “Son historias, leyendas, llamadas *patakines*, que tienen un carácter oracular y funciones ligadas íntimamente a los sistemas adivinatorios de la santería: el coco, los caracoles, el *ekuelé* y el Tablero de Ifa” (cf. I. M. Martiatu Terry, “El Caribe. Teatro sagrado, teatro de dioses”, *El público*, 92 (1992), 96-115, p. 97).

¹⁶ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, pp. 24-26.

¹⁷ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, pp. 26-28.

¹⁸ Cf. L. Rafael, *loc. cit.*, p. 3.

y 1733 en Sevilla, cuya autoría fue motivo de encendida discusión, sobre todo, en el siglo XIX¹⁹.

En una edición de 1820, hecha en Valencia, la obra aparece firmada por un tal Santiago Pita, nombre que durante algún tiempo se consideró un mero seudónimo, hasta que estudios más profundos demostraron la existencia de un Santiago Pita, capitán habanero, cuyo nombre completo era Santiago Antonio Pita y Borroto, que llegó a ser Alcalde Ordinario de la Ciudad de San Cristóbal de La Habana. Se sabe que murió el 2 de febrero de 1755, ignorándose en cambio su fecha de nacimiento.

Si admitimos que Pita fue el autor de la pieza, debemos suponer que éste residió en España bastante tiempo, aunque naciera en La Habana. En la Península debió adquirir una cultura importante para la época: dramaturgia, latín, teología, historia antigua, leyendas griegas y romanas y literatura (debía ser buen conocedor del Quijote y de las piezas de Calderón y Lope de Vega). Incluso, debió escribir más de una obra de teatro, como parece deducirse de una lectura atenta de la comedia. En efecto, el tratamiento psicológico de los personajes, el manejo de ciertos elementos teatrales como las acotaciones y la mención a elementos escenográficos que los teatros de la Cuba de la época ni siquiera podían soñar tener, hacen pensar en un profesional de la escena, que desarrolló una parte importante de su carrera en suelo peninsular.

El autor, asimismo, demuestra tener un buen conocimiento del Quijote, pues hay versos que son copia literal de obras de los grandes autores del Siglo de Oro. Incluso, su estudioso, Juan José Arrom, habla de la notable influencia de *Il principe giardiniero* de Giacinto Andrea Cicognini (1606-1660), un italiano

¹⁹ R. Leal, *Breve historia...*, pp. 14-15 da varios títulos como candidatos a ser la primera obra teatral cubana, entre ellas, la que durante mucho tiempo se tuvo como primer título, *Los buenos en el cielo y los malos en el suelo*, representada el 24 de junio de 1598 en homenaje al gobernador Juan Maldonado. De mediados del XVII, parece que es la obra titulada *Competir con las estrellas*, de autor anónimo y representada en la iglesia de San Agustín y en un convento de monjas de la capital. También se menciona el entremés *El poeta*, de un tal José Sotomayor, escrito en La Habana a principios del XVIII, y de José Surí, autor de un entremés y una comedia, en torno a la mitad de ese mismo siglo. Pero la no conservación de ninguna de estas obras nos impide considerarlas como la primera obra teatral propiamente cubana. Sobre Pita, cf. J. J. Remos, *Proceso histórico de las letras cubanas*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1958, pp. 46 ss.

españolizado, de quien tomó el título, el tema y el argumento, una historia de galanteos caballerescos y lances de honor, protagonizada por el príncipe Fadrique (el fingido Cloridano) y la princesa Aurora (teniendo como secundarios a Lamparón y Flora) y ambientada en una mítica Tracia, sin una sola referencia al mundo cubano. Aunque las diferencias son también notables: la obra de Pita está compuesta en verso, mientras que la del italiano lo está en prosa; el personaje de Baccoco de Cicognini, torpe y falto de gracia, tiene como contrapartida en la obra de Pita a Lamparón, un personaje ingenioso que más que criado parece compañero de su amo; en la obra de Pita hay mayor complejidad dramática, su lenguaje es más depurado, cursi a veces, aunque con momentos de gran calidad poética.

Otros rasgos de la obra son el hecho de que no respeta las tres unidades clásicas, quizás por influencia de Lope de Vega. Estilísticamente coincide con las piezas de Calderón de la Barca. La comedia presenta también un acentuado sentido del humor al cual se ha atribuido el nacimiento del “choteo” en el teatro cubano, como si en la irreverencia del personaje Lamparón se sustentara la posterior evolución satírica del teatro cubano y del mejor bufo.

Admitido el carácter español de la pieza tanto temática como estilísticamente, ¿en qué podría basarse su supuesta cubanidad? Para L. Rafael²⁰, aparte de alusiones aisladas al Nuevo Mundo, algún americanismo y la presencia del seseo en la rima, no hay ninguna base para considerar a *El príncipe jardinero* como obra cubana salvo que su autor fuera de La Habana. Y es que la obra no fue escrita ni para el público ni para los escenarios cubanos.

De similar opinión es Rine Leal, aunque en su afán por buscar alguna marca de “cubanidad”, ve ésta en los criados Flora, Narcisa y Lamparón. En su opinión, “cuando se lee *El príncipe* a la luz de estos personajes, la comedia alcanza una «extrañeza» que es en realidad su carta de naturaleza”²¹.

Leal, asimismo, atribuye a esta pieza el nacimiento del ‘choteo’ en los escenarios cubanos, un anticipo del teatro popular, donde los personajes humildes, los graciosos y criados constituyen el auténtico motor de la acción²².

Estos primeros vagidos del teatro cubano van a coincidir con los primeros intentos de dotar a la ciudad de La Habana de un edificio teatral digno en vez

²⁰ Cf. L. Rafael, *loc. cit.*, pp. 5-6.

²¹ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 17.

²² Cf. R. Leal, *Breve historia...*, *ibid.*

de los corralones, casonas y escenarios improvisados en que debieron representarse muchas de las obras del teatro más popular.

El primero de ellos fue el Coliseo, inaugurado el 20 de enero de 1775, una iniciativa del Marqués de la Torre y los principales comerciantes de la ciudad. Sin embargo su vida fue efímera, pues trece años después estaba en estado ruinoso y hubo que esperar a 1803 a que, una vez reparado, volviera a abrir con el nombre de El Principal. Éste, que llegó a compararse con los mejores teatros europeos (algo exagerado), no sobrevivió al gran ciclón de 1846.

Paralelamente, a comienzos del XIX, por iniciativa del empresario Eustaquio de la Fuente, aprovechando los terrenos de un área de equitación, abrió sus puertas el teatro El Circo, aunque estuvo en funcionamiento poco tiempo por problemas en su construcción. Asimismo, por esta misma época abren otros teatros provisionales: el de Jesús María o Extramuros (1827) y El Horcón (1828), todos ellos pobres, incómodos y situados en la periferia de la ciudad. En 1829 el pintor francés Juan Bautista Vermay abrió el Diorama, que llegó a competir con El Principal.

Pero el gran teatro que una ciudad pujante como La Habana necesitaba no se inauguró hasta el 28 de febrero de 1838, el denominado Teatro Tacón, una iniciativa del negrero y especulador Pancho Marty, entonces al servicio del también empresario Tacón. Fue considerado uno de los tres mejores teatros del mundo y tenía un aforo de más de dos mil personas sentadas y setecientas cincuenta de pie.

Restaurado varias veces, en 1905 se convierte en Teatro Nacional. El 22 de abril de 1915 se reinaguró como Gran Teatro Nacional. En 1959 se le rebautizó como Teatro Estrada Palma y en 1961, tras la Revolución, es nacionalizado y denominado Teatro García Lorca²³.

2. El siglo XIX

A principios del siglo XIX ya sí podemos hablar de teatro cubano. Esto sucedió de la mano de Francisco Covarrubias (1775-1850), actor cómico y luego autor de sainetes, que fundó el teatro nacional y creó la figura del *negrito*, “el personaje negro representado por actores blancos, para público blanco,

²³ Sobre la historia de los intentos por dotar a La Habana de un escenario teatral digno, cf. R. Leal, *Breve historia...*, pp. 17-22.

actuando en español o en bozal (el idioma parodiado), y por supuesto, mostrando el punto de vista de cultura esclavista”²⁴.

Covarrubias, natural de La Habana y médico de profesión, debutó en 1800 como actor cómico, a pesar de su aversión inicial a este tipo de papeles. Alcanzó su apogeo en 1841 y su última presentación en público fue en 1850. Cuando su carrera como actor se eclipsó, se dedicó a escribir, aunque ninguno de sus sainetes ha llegado hasta nosotros, y sentó las bases del género vernáculo. Se conocen al menos veinticuatro títulos de sus obras, entre ellas, *Las tertulias de La Habana* (1814), *El tío Bartolo y la tía Catana* (1820) y *Los dos graciosos* (1841)²⁵.

Como dramaturgo, parece que adaptó los sainetes de Ramón de la Cruz, transformando sus personajes populares en sus correspondientes criollos e incorporando el habla popular y el choteo. Cuando creó la figura del *negrito* también lo situó en el ambiente humilde de los campesinos, le introdujo la música popular y el personaje del gracioso²⁶.

A pesar de ser el fundador del género vernáculo, Covarrubias transmite una imagen superficial de la sociedad de su tiempo, y en él lo popular deviene en populachero.

Totalmente diferente es el panorama con José María Heredia (1803-1839), que se exilió muy joven en Estados Unidos huyendo del absolutismo de Fernando VII y que vivió en la recién liberada república de México, donde desempeñó los trabajos más diversos.

Como dramaturgo, a pesar de su corta vida, escribió diez obras además de muchas notas y fragmentos para otras diez. La mayoría consistió en versiones y traducciones de Voltaire, Crébillon, Alfieri y Monti, entre otros. Por lo que se le puede adscribir al movimiento neoclásico. Entre sus obras originales se citan sólo dos, *Eduardo IV* o *El usurpador clemente* y *El campesino espantado*.

Uno de los principales méritos de Heredia es el haber sido el primero de los autores cubanos que se comprometió políticamente y que utilizó el teatro como arma contra el gobierno colonial. Asimismo, fue también el primer dramaturgo americano que intentó el cultivo de la tragedia y de los temas

²⁴ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 30.

²⁵ Sobre Covarrubias, cf. J. J. Remos, *op. cit.*, pp. 92-93.

²⁶ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, pp. 34-35.

épicos sacados de la lucha de los indígenas contra los conquistadores españoles, como en *Moctezuma* o *Los mexicanos* (1819)²⁷.

A partir de 1830 aproximadamente comienza una época de gran florecimiento teatral en La Habana, y muchas de las obras compuestas por entonces se inscriben en la modalidad de la comedia de costumbres, entre las que encontramos *Los portales del gobierno* de Miguel G. Orihuela, *Una volante* de Juan A. Cobo, o *Yo no me caso* de Francisco Gavito. Otras siguen la línea del sainete, pero esta línea tendrá su mayor desarrollo en las décadas posteriores. En esta época fue muy importante la rebelión romántica cubana, donde se ubican los tres mejores autores del periodo, Milanés, La Avellaneda y Luaces, que fueron los responsables de elevar la escena por encima de los sainetes de Covarrubias. En 1838 Jacinto Milanés estrena *El conde Alarcos*:

aunque su acción transcurre en París, evidencia su fuente romancesca por el tema del honor, tan largamente tratado en el teatro clásico español y luego en las derivaciones románticas de finales del XVIII y principios del XIX²⁸.

La hija de las flores o *Todos están locos* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la mejor representante del Romanticismo cubano²⁹, es una comedia sencilla que recuerda los bríos del género en el teatro clásico español e incluso contiene elementos surrealistas³⁰. Y *El becerro de oro* de Lorenzo Luaces que

²⁷ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, pp. 36-37.

²⁸ M. Rodríguez Alemán, "Tres clásicos cubanos", *Tablas*, 2 (1987), 19-27, p. 21.

²⁹ Sobre esta autora, cf. G. Bellini, *Nueva Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1997³, pp. 238-239. Escritora que, aunque vivió en España, donde publicó sus obras, siempre tuvo presente a la isla de Cuba, que le sirvió de inspiración para su poesía y sus novelas.

³⁰ Sobre la actividad teatral de la Avellaneda, cf. J. J. Remos, *op. cit.*, pp. 114 ss. Para este autor, el teatro fue una de las facetas más logradas de su carrera literaria, a pesar de los prejuicios que ello despertó entre los escritores varones. Su obra podía competir con los más destacados representantes del Romanticismo en España. Su fuerte era la creación de caracteres. Es relevante también su capacidad para crear diálogos que despertaran el interés, basar la trama en el conflicto de las pasiones y dar un desarrollo lógico a la acción.

es prácticamente la primera comedia escrita en Cuba, cuya acción transcurre en La Habana..., con personajes rellollamente cubanos que además hablan en criollo, aunque con versos rimados a la española y en estrofas bien compuestas³¹.

El sainete estaba representado sobre todo por la obra de José Agustín Millán, que escribe 20 piezas en un acto entre las que encontramos *El hombre de la culebra* (1841), *Los sustos del huracán* (1848) y una comedia larga titulada *Una aventura* (1842). Otro autor relacionado con esta corriente fue Creto Gangá, seudónimo de Bartolomé José Crespo y Borbón (1811-1871), a quien se debe la fijación de los códigos teatrales de la escena popular cubana. R. Leal define así su aportación:

A él corresponde el triste mérito de fijar, ya en la década de los 60, los presupuestos de nuestra escena “popular”; aunque vamos a ser rigurosos, debemos calificarla de “populachera”, pues la visión que la misma nos ofrece de las clases humildes y explotadas, es hiriente y descarnada, y responde a decididos conceptos clasistas y colonialistas. Así el negro será siempre visto (y ridiculizado) por ojos blancos.³²

Durante los 30 años de la “Guerra de Cuba” —denominación genérica que se usa para englobar los tres conflictos armados que van desde 1868 hasta 1878 y que enfrentaron a los independentistas con las tropas coloniales españolas—, el teatro buscó la forma de posicionarse y luchar contra sus opresores, surgiendo así el denominado *teatro mambí*, respecto al cual M. Gálvez Acero nos dice:

era un teatro de resistencia al colonizador; generalmente escrito en el exilio, contra el colonialismo español y más tarde contra el norteamericano, representado por Luís García Pérez y Francisco Valdés en la década de los 70³³.

³¹ M. Rodríguez Alemán, *loc. cit.*, pp. 19-20.

³² Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 46.

³³ Cf. M. Gálvez Acero, *El teatro hispanoamericano*, Taurus, Madrid, 1988, p. 82.

El teatro, por tanto, se hizo militante, épico y político. Ganó su propia identidad en la confrontación contra España y se desarrolló en el extranjero, pues es en el extranjero donde los artistas exiliados encontraban el apoyo necesario para dar a conocer sus obras y por ende su experiencia de la guerra.

De este modo se afianzó el teatro mambí, a pesar de que era imposible en la práctica la puesta en escena de estos textos en Cuba y de que sólo unos pocos de ellos fueron llevados a las tablas en el extranjero.

Se puede afirmar que el teatro mambí nació con *Abdala* de José Martí, obra de la que R. Leal dice:

Es significativo que Martí, en su primera obra, sitúe al africano como centro de su dramática y lo desplace del bufo a la epopeya, para darle el rango de héroe positivo. Con esta pequeña obra se ofrece un viraje radical en la concepción del negro, y se transforma la escena en un arma de la revolución³⁴.

El teatro de Martí está casi olvidado, a pesar de que comenzó en este género su carrera artística. Con sus obras superó la escena teatral cubana del momento y se convirtió en ideólogo, teórico y creador de una dimensión latinoamericana. El propio autor definió el teatro cubano como un producto vivo necesitado de independencia y voz propia para poder expresar lo auténtico de sí mismo: “nuestra alma libre en las formas que han tomado de afuera los que nos la agobian [...] Y así, con esa libertad de la naturaleza, puede nacer nuestro teatro épico”³⁵.

De otro lado, otra de las modalidades del teatro cubano del XIX más destacadas fue el llamado *teatro bufo*. Esta forma de teatro popular nació el 31 de mayo de 1868 con el estreno de los *Bufos Habaneros* en el Teatro de Villanueva, en un ámbito escénico dominado hasta entonces por la ópera italiana, la zarzuela española y el drama posromántico.

³⁴ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 69.

³⁵ J. Martí, citado por R. Leal, *Breve historia...*, p. 73.

Los *bufos*³⁶ son fruto en un primer momento de la herencia española, en concreto, de los Bufos Madrileños³⁷, compañía fundada por Francisco Arderius en 1866, llamados así por imitación del Teatro de “Les Bouffes Parisiens”, un teatro parisino inaugurado en julio de 1855 bajo la dirección de Offenbach con su opereta *Les Deux Aveugles*. El género bufo mezclaba las letras desenfadadas y maliciosas, la música ligera, el humor corrosivo y a menudo absurdo, una escenografía espléndida y unas atractivas coristas. En suma, un teatro frívolo, blanco de toda clase de ataques por parte de los moralistas. A este armazón original se agregó la aportación cubana consistente en añadir el negrito y los tipos vernáculos, los cuales, con el tiempo, se adueñaron de la escena sentando las bases del auténtico *Teatro Bufo*.

Se trata, por tanto, de un teatro inscrito en la vertiente costumbrista de la cultura cubana, donde se mezclan con acierto diálogos cotidianos aderezados con humor, picardía y ritmos populares.

Por lo general las obras consistían en piezas breves de uno o dos actos, con argumentos simples a partir de temas recurrentes de la vida cotidiana, sin pretensiones de trascendencia, que asumen múltiples formas genéricas con

³⁶ Sobre el teatro de los bufos, cf. R. Leal, *Teatro bufo, siglo XIX*, Ed. Artes y Literatura, La Habana, 1975, en particular, “La chancleta y el coturno”, que constituye el prólogo de Leal a esta antología del bufo cubano; M. Montes Huidobro, “Lenguaje y literatura en el teatro bufo cubano”, en H. López Morales & M. Vaquero (eds.), *Actas del I Congreso Internacional sobre el español de América*, Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, San Juan, Puerto Rico, 1987, pp. 1031-1041; I. Castellanos, “Lengua y sociedad en el teatro bufo cubano del siglo XIX”, *Turia. Revista Cultural*, 13 (1990) 34-47; A. Carpentier, “El teatro bufo cubano”, *Lunes de Revolución*, n° 87, 19 dic. , 1960.

³⁷ Sobre los Bufos Madrileños, cf. E. Huertas Vázquez, *El teatro de los bufos madrileños*, Instituto de Estudios Madrileños del CSIC, Madrid, 1993, p. 20: “La compañía de los Bufos Madrileños fue una compañía de Zarzuela formada para representar obras bufas francesas, traducidas y adaptadas, y obras españolas del mismo carácter. A los actores de esta compañía se les llamó y se llamaban ellos a sí mismos «bufos». El ejemplo más claro lo da el propio fundador de la Compañía, Francisco Arderius, excorista y uno de los característicos más notables que ha tenido la escena española, el cual, a la hora de dar a luz sus confidencias y experiencias teatrales, lo hace con una publicación que lleva por título, precisamente, *Historia de un Bufo...*”

evidente desenfado como son: la paródica, la campesina, la catedrática y la de costumbres.

Al colocar en escena a personajes y ambientes marginados en su contexto histórico-social, se convirtió en la forma de expresión subversiva del pueblo oprimido que podía así burlarse de sus colonizadores.

Asimismo, por el momento en que surgió, en años en los que los anhelos de independencia estaban muy vivos y por ello el debate sobre la esencia de lo cubano, el *bufo* tradujo el conflicto entre los que veían la cubanidad en la defensa del componente blanco y aquéllos que asumían que Cuba era por definición mestiza, más aún, mulata, siendo esta última óptica la que acabaría triunfando a pesar de todas las resistencias:

Ya el blanco criollo sabe que uno de los factores más importantes que identifican lo cubano viene de la influencia africana en los diversos aspectos de la vida material y espiritual. El reconocimiento de esta verdad, aunque no del todo consciente, está cargado de dolorosas y violentas contradicciones y de una tremenda ambivalencia. No le queda más remedio que acudir a ellos. En estos personajes se plasman las características del cubano curiosamente en un momento de reafirmación nacional con el comienzo de las luchas por la independencia. El cubano —lo cubano— se autodefine así y al mismo tiempo se autodesprecia desde el principio por ser negro o mestizo³⁸

Esther Suárez Durán en “El cierto encantado en la selva oscura del teatro cubano” nos resume así en qué consistió, en su opinión, la función elemental del bufo cubano:

Un ejercicio crítico que se potenciaba con sus burlas de la administración colonial, modas foráneas, costumbres y personajes sociales; contribuyó a la

³⁸ I. M. Martiatu Terry, “Bufo, raza y nación”, en *Hemispheric Institute* <http://www.hemisphericinstitute.org/eng/publications/emisferica/5.2/52_images/pdf/martiatu_terry_print.pdf> [18-02-2009].

construcción de la imagen propia en cuanto reafirmó, mediante el espacio tribunicio y público de la escena, toda una peculiar manera de sentir y manifestarse”³⁹.

Sin embargo, la mayor parte de la crítica pone el acento en su faceta lingüística. Así, en opinión de Montes Huidobro: “El teatro bufo descansa sobre una hipersensibilidad ante el lenguaje que lleva a la observación de factores gramaticales que terminan en una salida ingeniosa de eficacia teatral”⁴⁰.

Por supuesto, el *Bufo* nunca pasó de ser un género menor, ya que fue contrario a la estética oficial y rechazado por la buena sociedad colonial tanto por su forma como por su contenido.

No obstante, a nivel popular, gozó del favor del público gracias a sus complejas partituras musicales y sus espectaculares escenografías, pues lejos de ser un género literario al uso, el bufo es un tipo de teatro que se sustenta más en el arte del actor que en la habilidad del dramaturgo, pues “ya emergía con la base objetiva necesaria a tales fines: una agrupación de personas con determinadas capacidades artísticas y organizativas y con los medios requeridos para obtener un particular objetivo artístico”⁴¹.

A finales del XIX, los teatros cubanos asisten al triunfo del melodrama. En general, los dramaturgos que lo cultivan ignoran el *teatro bufo* y buscan sus temas en la historia de otros países, en particular, en España. De este modo, estas obras, desprovistas de cualquier identidad popular y nacional, se convirtieron en un producto colonialista al servicio de los intereses de una parte de la población extranjera. Como consecuencia de ello, muchas de estas obras que triunfaban en España sufrían estrepitosos fracasos en la isla.

Uno de los representantes más destacados de esta corriente estética fue el dramaturgo y crítico teatral José de Armas y Cárdenas (1866-1919), que en su

³⁹ Cf. E. Suárez Durán, *Cuba, una identidad in movimiento*, “El ciervo encantado en la selva oscura del teatro cubano”, <<http://www.archivocubano.org/ciervo.html>> [25-1-2009].

⁴⁰ Cf. M. Montes Huidobro, *loc. cit.*, p. 1032. Este autor en su trabajo se hace eco, asimismo, de la opinión expresada por Rine Leal en “La chancleta y el coturno”. Según Leal: “Los nuevos autores nada tienen en común con los anteriores en el uso y manejo del instrumental lingüístico, lo cual no significa, por supuesto, que nuestros dramaturgos anteriores al 68 escribieron en ‘español castizo’”.

⁴¹ Cf. E. Suárez Durán, “El ciervo encantado...”

obra *Los triunfadores* (1895) escribió sobre la corrupción social. La acción se sitúa en Madrid para así escapar de la férrea censura, aunque bien pudiera ambientarse en la mismísima ciudad de La Habana.

La agudización del conflicto con la metrópoli lleva a los intelectuales cubanos a una situación cada vez más desesperada, pues los más comprometidos se ven relegados al olvido y a no ver representadas sus obras, como es el caso de Ramón Meza (1861-1911), autor de la comedia *Una sesión de hipnotismo* (1891).

Asimismo, la guerra afecta duramente al teatro. Así, en el periódico *El Figaro* se dice: “No hay salones y carecemos de fiestas y los espectáculos están medio vacíos”⁴². Curiosamente, tras la firma de la paz por España el tipo de teatro que más público atraía era el ya comentado *teatro mambí*.

3. La dramaturgia cubana en la primera mitad del siglo XX⁴³

El siglo XX comenzó en la isla de Cuba con una esperanza largamente anhelada, la instauración de la República el 20 de mayo de 1902. Sin embargo, el periodo en sí supuso para la cultura y también para el teatro una época de crisis, que se manifestó en la falta de actividad creadora, algo que algunos críticos atribuyen al sentimiento general de frustración política, porque la nueva república no satisfizo las aspiraciones independentistas y revolucionarias de los cubanos que habían luchado contra el colonialismo español.

En lo que a la historia del teatro se refiere, en los primeros años de la república eran autores teatrales españoles los que fundamentalmente llenaban los escenarios, sobre todo Echegaray, Galdós, Dicenta, Benavente y los hermanos Álvarez Quintero.

⁴² *Le Figaro*, citado por R. Leal, *Breve historia...*, p. 98.

⁴³ Sobre La dramaturgia cubana de la primera mitad del siglo XX, R. Leal, *Breve historia del teatro cubano*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980; J. Cid Pérez, “El teatro en la Cuba republicana”, en *Teatro Cubano contemporáneo*, Selección y notas de Dolores Martí de Cid, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 13-39; C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, en C. Espinosa Domínguez, *Antología del Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 11-77.

De las corrientes y estilos teatrales del XIX sólo el *teatro bufo* tuvo una línea de continuidad en los espectáculos del Teatro Alhambra (1900-1935), a base de una estética populachera, un criollismo fácil y una sátira política superficial. No obstante eso, obras como *La casita criolla*, *La isla de las cotorras* o *Delirio del automóvil* consiguieron el favor de un público numeroso.

Estas obras cargadas de ambientes típicos y personajes estereotipados ocultaron la realidad del pueblo cubano y dieron de éste una imagen distorsionada. Según José Cid, “el teatro bufo del siglo XIX fue degenerando hasta convertirse en el teatro pornográfico de la Alhambra”⁴⁴.

Esta falta de calidad a la que se refieren las palabras de Cid se confirma por el hecho de que muchos de los librereros que se escribieron para el Alhambra han caído totalmente en el olvido, sin que en ello hayan influido mucho los intereses políticos y de clase, sino la referida mediocridad de este tipo de teatro.

Entre los autores de este tipo de teatro que ocultaba la realidad cubana destacamos a Gustavo Sánchez Galarraga (1882-1934)⁴⁵, próximo a Benavente en obras como *El mundo de las muñecas* y *El grillete* (1922), escribió un teatro bastante superficial y con un estilo que se caracterizaba por un romanticismo trasnochado. Su mejor obra es *Tierra virgen*, aunque también cabe destacar *La verdad de la vida*, que estrenó con éxito en 1912. Colaboró estrechamente con el pianista y compositor cubano Ernesto Lecuona, para el cual compuso las letras de numerosas canciones y que constituyó la base de su popularidad.

A partir de la segunda mitad de la década de los años veinte alcanzó verdadero auge la zarzuela. Compositores como Gonzalo Roig, Eliseo Grenet, Moisés Simons, Rodrigo Prats y Ernesto Lecuona se unieron a libretistas como el citado Sánchez Galarraga y crearon obras de gran calidad, como *Cecilia Valdés*, *La Habana que vuelve*, *Rosa la China*, *El cafetal*, *María la O*. También tuvo grandes intérpretes como Rita Montaner (1900-1958).

Paralelamente a estos movimientos teatrales surge en la isla la llamada “Primera generación republicana”, cuyo principal representante fue José Antonio Ramos (1885-1946), fundador de la Sociedad de Fomento del Teatro, siguiendo a Ibsen y Pirandello, se encargó de llevar a escena algunos de los males sociales de la nueva república. En sus textos sacó a la palestra algunos

⁴⁴ Cf. J. Cid Pérez, *loc. cit.*, p. 17.

⁴⁵ Sobre este autor, cf. G. Bellini, *op. cit.*, p. 646.

temas preocupantes de la realidad cubana del momento, como la necesidad de liberación de la mujer (*Liberta*), la confusión ideológica que frustró la revolución de 1933 (*La recurva*), las luchas obreras (*Alma rebelde*), los sucios manejos de los políticos criollos (*FU-3001*, *Flirt*), la oposición entre la civilización y el fanatismo religioso (*En las manos de Dios*), pero su mayor logro fue *Tembladera* (1918), “en la cual se denuncian los monopolios extranjeros asentados en la isla y la explotación sufrida por los campesinos pobres”⁴⁶, obra que fue premiada por la Academia de Artes y Letras en el concurso de literatura de 1916-1917. Se trata de una obra en tres actos, cuya trama gira en torno a los problemas de la economía cubana, que agoniza por la falta de previsión de los criollos y la ambición desmedida de los grandes propietarios extranjeros.

A principios de 1910 Ramos fundó junto con Bernardo G. Barros y Max Henríquez Ureña, entre otros, la Sociedad de Fomento del Teatro, y ese mismo año pone en escena en el teatro Tacón —hoy Nacional— obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de José Martí, ayudando así a revitalizar el teatro autóctono y de calidad.

Después de la caída en 1933 del dictador Gerardo Machado tras ocho años en el gobierno, Cuba trató de restablecer el sistema democrático, para lo cual se convocaron elecciones a la Presidencia de la República, se redactó y aprobó una nueva Constitución y se pidió la vuelta con honores de los exiliados. Estos acontecimientos, por supuesto, influyeron en la vida cultural del país. Así, la lucha antimachadiana había dejado en los intelectuales un regusto amargo que les llevó a refugiarse en el arte.

De otro lado, el hito más importante en la historia del teatro cubano contemporáneo fue, según la mayoría de los críticos, la fundación de La Cueva⁴⁷ en 1936, pues supuso el inicio de la modernización del teatro en la

⁴⁶ Cf. M. Gálvez Acero, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁷ C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 16. La Cueva se constituye en institución teatral bajo la dirección de Luis A. Baralt y como culminación de varios intentos anteriores, en concreto: Sociedad de Fomento del Teatro en 1910, Sociedad Pro-teatro Cubano en 1915, Institución Cubana Pro-arte y Compañía Cubana de Autores Nacionales, y las revistas *Teatro* y *Alma Cubana*, aunque ninguna de estas iniciativas llegaron a cuajar. También contribuyó al éxito de esta institución la llegada al país de varios artistas extranjeros como María Guerrero y Margarita Xirgu, que presentó obras de Bernard Shaw,

isla. Este hecho vino precedido en el año 1935 por el derrumbamiento del techo del pórtico y parte de la platea del teatro Alhambra. Esta circunstancia, el hundimiento del Alhambra y la construcción de La Cueva, fue considerada por Lezama Lima como un “azar recurrente”⁴⁸, pues se cerraba una etapa del teatro cubano y se abría otra.

La construcción de este edificio teatral coincidió con un cambio en la creación artística, pues se relegó la expresión costumbrista y naturalista y se sustituyó por un teatralismo más abstracto. Asimismo, la escritura teatral se colocó en un segundo plano buscando una concepción más espectacular de acuerdo con los cánones contemporáneos, donde luces, música, escenografía y, sobre todo, actuación componen un todo conjuntamente con lo textual.

Sin embargo esta reacción contra el costumbrismo y el naturalismo trajo consigo la desaparición del debate social. Sobre este hecho dice E. Suárez Durán, que cita a su vez a la investigadora Magaly Muguercia:

El apoliticismo y el cosmopolitismo serán ahora sus principales signos, salvo algunas excepciones. Tal vez, como agudamente ha señalado la investigadora cubana Magaly Muguercia, sea éste otro tipo de respuesta al clima de desencanto y escepticismo imperante, que lleva a los artistas a refugiarse en el ámbito *incontaminado* de la creación, encauzando sus energías en la indagación y la experimentación estética. Como consecuencia, excepto por los esfuerzos del Teatro Popular, liderado por Paco Alfonso, y el concurso de dramaturgia patrocinados por los grupos ADAD, Prometeo y Patronato del Teatro, la escritura dramática propia es relegada al olvido⁴⁹.

La Cueva alojó como su primer estreno la obra de Pirandello *Esta noche se improvisa la comedia*. La elección del autor, obviamente, obedecía a los intentos de dar a la escena contemporaneidad. La experiencia fue muy enriquecedora, pues sirvió para preparar al público cubano para una nueva forma de ver teatro teniendo presente los nuevos retos del teatro contemporáneo y se trató de un movimiento que había nacido en México y Argentina y al que se fue sumando el resto de países hispanoamericanos.

Hoffmanstahal, Lorca y Lenormand, autores hasta entonces desconocidos por el público cubano.

⁴⁸ Cf. C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 17.

⁴⁹ Cf. E. Suárez Durán, “El ciervo encantado...”

Sin embargo, esta importante institución que sentó las bases del nuevo teatro cubano tuvo una vida efímera, pues sólo duró ocho meses, durante los cuales se estrenaron cinco montajes, de los que sólo dos eran cubanos: *Adúltera* de José Martí y *La luna en el pantano* de Luis A. Baralt. No obstante, la semilla estaba plantada y su ejemplo sirvió de incentivo a muchos creadores con inquietudes, que se esforzaron por actualizar el repertorio teatral cubano, rompiendo con las técnicas caducas heredadas del teatro de los colonizadores españoles.

Como consecuencia de todo este trabajo de innovación, surgen unos quince grupos e instituciones⁵⁰ que, desde posturas estéticas e ideológicas diversas, intentan mantener el interés del espectador por el espectáculo dramático a pesar del poco apoyo institucional, escaso público y la competencia de la radio y la televisión, que gracias a los salarios más estables que ofrecían atrajeron a un buen número de profesionales del teatro (actores, directores y técnicos). Estos artistas conforman lo que en 1940 se dio en llamar “la generación de enterrerrevoluciones”, que, a juicio de R. Fernández Retamar⁵¹, fue “una de las más asfixiadas de la historia”, pues “se abre a la vida entre los rescoldos de la abortada revolución de 1933, cuyas frustraciones van a ser su aire cotidiano”. Pero a pesar de las circunstancias políticas adversas que no propiciaron las subvenciones estatales, con lo que apenas permitía la supervivencia económica, ésta fue una época muy fructífera, pues nunca se produjeron tantos estrenos y de tanta calidad.

De estos quince grupos, la mayoría tuvieron una vida muy corta, algunos apenas tres años, pero es interesante constatar que cinco de ellos, rebasaron

⁵⁰ Cf. M. Muguercia, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988, pp. 44-45. La autora hace una relación de los grupos que se gestaron en el periodo entre 1938 y 1950: Teatro Cubano de Selección (1938), Teatro-Biblioteca del Pueblo (1940), ADA-DEL (Academia de Artes Escénicas de la Escuela Libre de La Habana) (1940), Teatro Universitario (1941), Patronato del Teatro (1942), Teatro Popular (1943), Teatralia (1947), ADAD (1945), Academia Municipal de Artes Dramáticas (1947), Prometeo (1947), Farseros (1947), Compañía Dramática Cubana (1947), La Carreta (1948), Grupo Escénico Libre (1949) y Las Máscaras (1950).

⁵¹ R. Fernández Retamar, “Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba”, revista *Casa de las Américas*, 40 (1967), p. 6, citado por C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 17.

incluso la Revolución y fueron: Teatro Universitario, Patronato del Teatro, Academia Municipal de Artes Dramáticas, Prometeo y Las Máscaras.

Una de las figuras más relevantes del teatro del momento fue Paco Alfonso (1906-1989), actor, director y autor teatral. Sus comienzos en el teatro estuvieron ligados a actividades políticas organizadas por el que después sería el Partido Socialista Popular. A instancias de este partido y de la Confederación de Trabajadores de Cuba se creó Teatro Popular, de cual fue director entre 1943 y 1945, el primer intento serio en Cuba por acercar el teatro a los trabajadores. Así, su línea de trabajo más importante fue el teatro de agitación y, aunque Teatro Popular trabajó en escenarios profesionales, buscó también nuevos espacios de actuación en locales obreros, sindicatos, plazas y carpas para acercarse al pueblo.

Como autor, abordó con honestidad los problemas sociales de la época, aunque sin llegar a crear obras de gran calidad, pues no supo conciliar sus intereses políticos y sociales con el arte. Como apunta un investigador⁵², tanto en Paco Alfonso como en Baralt se da la triste paradoja de que dos de los hombres a los que más debe la escena cubana republicana fueron a la vez malos dramaturgos.

En 1941, bajo la dirección de Ludwig Schajowicz, nace el Teatro Universitario con la puesta en escena de *Antígona* de Sófocles. La labor fundamental de este colectivo se centró en la promoción cultural y la formación de actores, directores y técnicos en las modernas concepciones de actuación y puesta en escena, que tan bien conocía el director.

En 1946, este director deja la dirección del grupo debido a lo exiguo de su salario y lo sustituye en el puesto Luis Alejandro Baralt, que sigue montando clásicos al igual que su predecesor, de modo que durante los diez años primeros de su existencia sólo se montaron tres obras cubanas. En 1948, el Teatro Universitario crea su Teatro Experimental⁵³.

Ramón Antonio Crusella fundó el Patronato del Teatro, institución proveniente de la alta burguesía y, contra lo que pudiera ser lógico, no recibía

⁵² Cf. R. Leal, *En primera persona*, Instituto del Libro, La Habana, 1967, p. 57.

⁵³ Sobre el teatro experimental del Teatro Universitario, cf. M. Muguercía, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, p. 51, quien dice: “Especie de taller anexo, que a través de la escenificación de obras cortas —en locales más pequeños— permite intensificar la práctica del alumno y le da la oportunidad de ejercitarse en la dirección”.

asignación estatal; sin embargo, fue una de las pocas instituciones que, modestamente, remuneró el trabajo de los actores, directores y escenógrafos.

Como cuenta Magali Muguercia⁵⁴, el Patronato tenía como primer objetivo ofrecer obras de tipos y épocas diversas para satisfacer todos los gustos, y, aunque también primara la calidad, es evidente el eclecticismo de su repertorio y la peligrosa subordinación a un supuesto “gusto medio”, el de la iletrada burguesía, prefiguraba la más que dudosa calidad de sus producciones.

Prácticamente contrario al planteamiento del Patronato surgió la ADAD. Los impulsores de esta institución fueron los hermanos Centeno, una familia de la clase media que convirtieron su casa en un local de reuniones y taller escenográfico. Nunca cobraron por su trabajo teatral, de forma que se sustentaban de otros trabajos. En el escenario de ADAD tuvieron su primera puesta en escena algunas obras cumbre del teatro moderno, y también se encargaron de estrenar 17 obras de autores nacionales, como Carlos Felipe, Rolando Ferrer y Modesto Centeno. Junto con Teatro Popular, éste fue el grupo más comprometido con la dramaturgia cubana. Como afirma Mirta Aguirre⁵⁵, “son ellos los que están dando a La Habana el teatro más inquieto y más interesante; porque ponen en su labor un interés absoluto y una intachable limpieza artística”.

En octubre de 1947, sale a la calle el primer número de la revista *Prometeo*, dirigida por Francisco Morín los primeros años. Con motivo de recaudar fondos para sufragar los gastos ocasionados por la publicación, Morín junto con el grupo ADAD decide poner en escena *Ligados* de O'Neill. El éxito fue tal que decidieron seguir con la asociación Prometeo que llevaba a la par el teatro y la revista. El acta oficial de inscripción señalaba entre los objetivos “publicar las mejores obras teatrales cubanas y además dar funciones periódicas presentando las más destacadas piezas del teatro universal”⁵⁶.

El grupo Las Máscaras llevó a cabo un teatro de brillantez interpretativa y una voluntad enteramente volcada en la escena. Su director, Adolfo de Luis, mantuvo en la Sala Atelier una programación de gran calidad centrada en autores nacionales.

⁵⁴ Cf. M. Muguercia, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, p. 56.

⁵⁵ Mirta Aguirre, citada en M. Muguercia, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, p. 59.

⁵⁶ Cf. M. Muguercia, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, p. 66.

Frente al repertorio extranjero, el panorama de la isla era desalentador para la mayoría de los autores, pues de los muchos que se decidieron a escribir sólo algunos privilegiados lograron publicar y estrenar sus obras. De esta nómina de autores cabe destacar a Virgilio Piñera, Carlos Felipe y Rolando Ferrer.

Virgilio Piñera (1912-1979), que estudiaremos después con más amplitud, escribió su primera obra, *Electra Garrigó*, en 1941, una pieza magistral que logró romper con los moldes obsoletos y arraigados del teatro costumbrista. Aunque partía del modelo griego, los personajes pierden su sentido sagrado para convertirse en seres humanos, padres e hijos que se enfrentan en un conflicto doméstico. Esto lo expresa así Electra cuando se dirige a los dioses, “redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre”⁵⁷. Esta tendencia a banalizar hasta lo más sagrado, que es de origen criollo, es una de las características más importantes de este autor. Según afirma él mismo, ésta era la forma de resistir a su propia realidad hostil y asfixiante. De forma que emplea la banalidad y el humor para compensar la angustia.

La puesta en escena de la obra hubo de esperar siete años en los cuales el autor deambuló con su pieza de grupo en grupo hasta que finalmente Francisco Morín, director del grupo Prometeo, accedió a representarla en 1948, siendo un éxito clamoroso de público y crítica.

Sobre este montaje R. Leal afirma:

Electra Garrigó es una de las piezas más teatrales que nos entrega nuestro repertorio y como teatral entiendo la conjunción de elementos de diálogo, escénicos, espectaculares, imaginativos y de juego dramático, todo lo que en manos de un director capacitado puede convertirse en una delicia de montaje⁵⁸.

De este primer periodo del autor destacan también *Falsa alarma* de 1957, *Jesús* de 1959 y un malogrado intento con *La boda* de 1958.

⁵⁷ Cf. V. Piñera, *Electra Garrigó*, en C. Espinosa Domínguez, *Antología Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992, pp. 139-186, p.158.

⁵⁸ R. Leal, citado por N. Espinosa Mendoza, “Teatro de la Luna. Abriendo paso a la indivinidad”, *Tablas*, 1 (1998), 68-71, p. 68.

Por su parte, Carlos Felipe (1914-1975), autor autodidacta, que nació y creció en el barrio habanero de Atarés, zona donde proliferaban los prostíbulos, fue su asistencia a una representación de *Rigoletto* lo que actuó de detonante de su temprana vocación por el teatro.

Como buen conocedor de las capas más desfavorecidas de la isla, en sus obras plasma la esencia popular: la mulata, el guajiro y el lenguaje dicharachero, pero aporta sutileza y misterio e incorpora recursos modernos como el pirandelliano “teatro dentro del teatro”.

Felipe inició su carrera teatral con *Esta noche en el bosque*, obra que ganó el primer premio del concurso convocado por el Ministerio de Educación en 1939. Posteriores son *Tambores* de 1943, *El chino* de 1947, *Capricho en rojo* de 1948, *El travieso Jimmy* de 1949 y *Ladrillos de plata* de 1957. Pero a pesar de lo prolífico de su producción, sus obras fueron raramente representadas, debido quizás a la escasa teatralidad de sus textos, incapaces de superar la confrontación con el público.

No obstante esto, en *El chino* el autor dio un gran paso en su trayectoria artística, favoreciendo simultáneamente la dramaturgia nacional, al combinar la técnica de Pirandello con un mundo de ilusiones y frustraciones cotidianas: “Personajes pintorescos dan el ambiente de los muelles habaneros: las prostitutas Alameda y Caridad y el Chino, dueño de un prostíbulo”⁵⁹. El autor logra crear personajes bien definidos y desarrollar el conflicto con limpieza. Consigue también cuadros de una increíble magia escénica, pero, como todo su teatro y a tenor de la crítica, no logra desasirse de una cierta cursilería artificial en sus diálogos⁶⁰.

Valorando la figura de Carlos Felipe y el significado de su teatro en el momento histórico que le tocó vivir, Armando Correa dice:

Para Carlos Felipe hacer teatro significa romper con muchos de los valores oficiales que rigen la sociedad y formar una imagen de resistencia. Imagen que es además sinónimo de supervivencia en un medio hostil a todo lo que fuese arte y cultura. Es así como podemos apreciar su creación como reflejo de su momento. La

⁵⁹ Cf. N. González Freire, *Teatro Cubano*, Ministerio de Relaciones Exteriores, La Habana, 1961, p.115.

⁶⁰ C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 23.

frustración de sus personajes es la de una generación que no pudo alcanzar el “encuentro” hasta que, en 1959, la Revolución abrió nuevos caminos⁶¹.

De otro lado, dos puestas en escena del director Andrés Castro, en concreto, *La hija de Nacho* (1951) y *Lila, la mariposa* (1954), descubrieron al entonces joven dramaturgo Rolando Ferrer (1925-1976).

Ambos textos tienen en común varios aspectos formales y temáticos, como el hecho de que tratan con seriedad y profundidad la psicología femenina con tendencia freudiana, recrean los ambientes más populares, los entresijos de la familia cubana y, en cuestión de forma, inciden en un tratamiento poético y en una atmósfera trágica que envuelven sus piezas.

Sin duda, *Lila, la mariposa* será su obra más importante, con la cual, según R. Leal, el autor

consigue una pieza de corte moderno, pero con elementos muy nacionales y casi vernáculos. La caracterización de Lila y el tono de frustración y desgarramiento de la obra la sitúan como un aporte a la temática de la obra anterior a 1959⁶².

Estos tres dramaturgos conformarán, sin duda, lo mejor de la creación dramática desde la inauguración de *La Cueva* hasta el triunfo de la Revolución. El mundo teatral que reflejan es el de la pequeña burguesía, sus conflictos familiares y psicológicos, aunque no se implican ni se hacen eco en ningún momento de ninguna confrontación de luchas sociales o clasistas. Aún así, esta dramaturgia, con todas sus limitaciones, supuso un gran avance respecto a la línea melodramática predominante en autores anteriores, superando, por supuesto, en lenguaje y estructura la escena de corte vernáculo.

Al final de esta etapa la capital cubana contaba con unas diez salas de teatro que sumaban unas mil novecientas localidades y un auditorio que rondaba los diez mil espectadores. A pesar de estas cifras, que parecen alentadoras, la realidad es que no se llegaba al público. De hecho ofrecían sus

⁶¹ A. Correa, “Carlos Felipe: el encuentro con la imagen”, *Tablas*, 1 (1984), 13-23, p. 22.

⁶² Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 141.

funciones a teatro casi vacío. Y por otra parte este público “procedía de una pequeña burguesía acomodada y algunos sectores de la intelectualidad”⁶³

Asimismo, los creadores se encontraban con la disyuntiva de trabajar el teatro comprometido y artístico que les hubiese gustado hacer o dejarse llevar por las exigencias económicas que les hacían buscar los éxitos seguros de taquilla del teatro comercial.

Las obras que se representaban provenían de la vanguardia europea, del melodrama español, de la comedia sentimental y algunas obras cubanas de reconocida calidad. Sin embargo, son los dramaturgos ingleses y norteamericanos los que con más frecuencia ven sus textos representados, quizás por los grandes éxitos que de Broadway llegaban a la isla.

En cuanto a la producción nacional, asistimos a una preocupante disminución de los montajes con textos cubanos y ninguno de la calidad de *Electra Garrigó*, *Lila, la mariposa* o *El chino*, que N. González Freire atribuye a que los dramaturgos fueron “los que percibieron más hondamente que ningún otro elemento teatral la crisis, escondiéndose en un hermetismo que sólo la Revolución pudo sacudir en alguna medida”⁶⁴.

Sin embargo, en medio de este aparente marasmo, cabe citar algunos nombres nuevos, como el de Fermín Borges (1931-1987), quien estrenó en 1955 tres obras cortas en un estilo cercano al neorrealismo: *Gente desconocida*, que se ocupa de las vivencias de un matrimonio mal avenido que habita en un cuarto de inquilinos; *Pan viejo*, que trata de la espera de una pareja de ancianos que pretenden salir de la miseria gracias a la lotería, y *Doble juego*, que cuenta la historia de dos jóvenes a los que la pobreza lleva a la delincuencia. Esta forma de abordar pequeños conflictos de la vida cotidiana llamó la atención de los críticos del momento.

En 1957 se presentó en el Lyceum un programa de teatro del absurdo cubano compuesto por *Falsa alarma*, de Piñera, y *El caso de investiga*, del novel Antón Arrufat, una farsa sobre la justicia, con la que el autor inaugura una aventura teatral desconcertante, rica en preocupaciones filosóficas e intelectuales. En la obra hallamos definiciones sobre el tiempo y la muerte, así como una meditación sobre la dialéctica entre víctimas y verdugos.

⁶³ M. Muguercia, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, p. 233.

⁶⁴ Cf. N. González Freire, *op. cit.*, p. 130.

De esta misma época es Matías Montes Huidobro (1931), que escribió *El verano está cerca*, *Las caretas*, *Sobre las mismas rocas*; José A. Montoro Agüero, con *Desviadero 23* y *Tiempo y espacio*; y Gloria Parrado (1927-1987), con *El juicio de Aníbal*.

Asimismo, en 1958 entra en la escena cubana uno de los grupos más emblemáticos de la escena cubana, Teatro Estudio. Antes de su primer estreno lanza su primer Manifiesto, en el que expresa la voluntad del colectivo de ayudar al espectador a asumir una posición crítica frente a su propia realidad. La llegada a las tablas de este colectivo es, según Magaly Muguercia,

El resultado lógico, la síntesis mediante la cual llega a su plenitud la trayectoria de búsqueda y experimentación artística, y defensa de un arte teatral enraizado en la realidad nacional, realizada previamente por artistas de diversa procedencia que, nucleados a la figura de Vicente Revuelta, se reúnen para crear el primer espectáculo del nuevo grupo⁶⁵.

A pesar de estas honrosas excepciones, la falta de textos cubanos de calidad propició que algunos directores optaran por encargar o realizar ellos mismos adaptaciones de piezas extranjeras, aunque los últimos años de la dictadura de Batista no fueron muy propicios para la creación artística.

⁶⁵ Cf. M. Muguercia, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*, p. 213.

4. El teatro cubano después de la Revolución⁶⁶

4.1. El primer lustro tras la Revolución

Para la historia del teatro cubano, los años 60, que coinciden con el periodo posterior a la Revolución de 1959, representan el momento de mayor esplendor de la escritura dramática y la representación en el país.

Virgilio Piñera resumió así lo que la Revolución supuso para el teatro de la Isla:

De las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros; de las puestas en escena de una sola noche se fue a una profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor por esas ediciones; se hizo lo que jamás se había hecho: dar una cantidad de dinero al autor que estrenara una obra. Al mismo tiempo se crearon los grupos de teatro, formados por actores profesionales; nacieron las Brigadas Teatrales, la Escuela de Instructores de Arte y el Movimiento de Aficionados⁶⁷.

Es decir, era la primera vez que se dignificaba el trabajo del autor teatral, al pagarse por la escenificación de un texto, al establecerse una conexión entre las obras de autores cubanos y la escena y además, por primera vez, existía un público mayoritario para el teatro.

Sin embargo, a pesar de las poderosas razones que se han esgrimido, sería simplista afirmar que sólo éstas explican la cristalización de un proyecto de modernidad fraguado ya varias décadas atrás. Como afirma R. Carrió:

⁶⁶ Sobre el teatro cubano del periodo posterior a la Revolución, cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad: 30 años después”, *La Jiribilla*, <http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n21_septiembre/627_21.html> [25-1-2009]; C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, en C. Espinosa Domínguez (coord.), *Antología Teatro Cubano Contemporáneo*, Centro de Documentación teatral, Madrid, 1992, pp. 11-75; O. Valiño & P. Morales, “Perfiles de un nuevo rostro en el teatro cubano”, *Tablas*, 3-4 (1994), pp. 2-10.

⁶⁷ Cf. Virgilio Piñera, citado por Julio E. Miranda, *Nueva literatura cubana*, Madrid, 1971, p. 106.

Sin la labor fundacional de los años 40 y 50: la obra de autores como Piñera, Felipe, Ferrer o Paco Alfonso y el esfuerzo de colectivos desde La Cueva (1936) a Teatro Estudio (1958), pequeños reductos en que se entrenaba una voluntad de ser, la *eclosión de los 60* no hubiera sido lo que fue: la culminación de un largo proceso de búsquedas y experimentación para el hallazgo de un teatro propio, concebido con técnicas *modernas* pero enraizado en la historia y los rasgos culturales del país. En este sentido, es lógico entender que al crearse las condiciones necesarias para el estímulo y desarrollo de un teatro nacional (publicaciones, concursos, puestas en escena, movimiento de aficionados, escuelas y seminarios para la formación de actores, dramaturgos y técnicos) largas fuerzas e impulsos latentes alcanzaran una cristalización que señala el punto más alto de la producción teatral en Cuba⁶⁸.

Estimulados por la posibilidad de estrenar y gracias a la creación del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional en 1960, el número de dramaturgos creció considerablemente. Como muestra, en la década de los 60 llegaron a estrenarse cerca de cuatrocientos títulos cubanos.

En el primer lustro de esta nueva etapa, desde el punto de vista estilístico, pueden distinguirse dos grandes corrientes en la literatura dramática. Por un lado, están los autores que trabajan dentro de los cánones realistas: Estorino, Reguera Saumell, Brene, Quintero. Por otro, los que demuestran una preferencia por las formas experimentales, como Triana, Arrufat, Felipe y Dorr. Otros autores de interés, como Montes Huidobro, Borges y Ferreira, escribieron su producción en el exilio. Según R. Carrió, estos escritores “integran el corpus más significativo de la década justamente porque en ellas

⁶⁸ Cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad...”. Sobre el Teatro Estudio, A. Correa, “El teatro cubano de los 80: creación versus oficialidad, *Latin American Theatre Review* <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/922/897>>, pp. 67-77 [3-3-2009], p. 68 dice expresamente: “Teatro Estudio, el decano y más estable de los colectivos teatrales, fundado por los hermanos Revueltas en 1958, se convierte en el centro de formación y promoción de los creadores de la escena. Si bien su origen fue desde la perspectiva del taller o laboratorio, si protagonizaron la vanguardia teatral de los 50 e impulsaron el desarrollo de otros colectivos, su repertorio sufrió la involución de la academia y se concentró en un teatro de autor fundamentado en títulos clásicos y algunos contemporáneos”.

cristalizan las potencialidades expresivas fraguadas por el proyecto de vanguardia irrealizables en el contexto prerrevolucionario”⁶⁹.

Las piezas de esta etapa coinciden de manera recurrente en la denuncia y el ajuste de cuentas con el pasado inmediato, mientras que el presente apenas aparece en obras como *Santa Camila de La Habana Vieja*.

Es posible que este posicionamiento en el pasado se deba a un trauma sufrido por los artistas que no supieron liderar intelectualmente la vanguardia política, convirtiéndose en el mejor de los casos en fieles testigos de la transformación social del país. De ahí su comprensible postura de prudente tanteo intelectual ante un proceso que no podían asimilar en toda su radical intensidad⁷⁰. De hecho, como dice R. Carrió, “la mirada se distancia y los recursos expresivos logran plena integración en el tratamiento de los temas”⁷¹.

José Ramón Brene (1927-2002) fue uno de los jóvenes dramaturgos que se formaron en el Seminario del Teatro Nacional de Cuba. Su *Santa Camila de La Habana Vieja*, estrenada en 1962, fue el primer gran éxito de la escena de la década de los sesenta.

En esta pieza aparece por vez primera la Revolución, una Revolución donde se pone en evidencia la crisis del viejo sistema de valores, representado en esta ocasión por las creencias de raigambre popular y religioso que impiden la realización personal. El conflicto que Camila, santera de profesión, tiene con su religión está relacionado con su marido y con la forma de vida marginal que él quiere superar y que por fin supera gracias al trabajo y la nueva sociedad. Desgraciadamente, la calidad de esta primera obra no se repitió en las obras posteriores de Brene, quizás porque lo prolífico de su producción no le permitía dedicar tiempo a perfeccionarla.

En su pieza más conseguida, *Réquiem por Yarini*, Carlos Felipe se acerca al mundo clásico creando una tragedia a partir de la personalidad de un famoso proxeneta habanero. En ella mezcla hombres y dioses, política y sexo, elementos sagrados y crónica roja, condensados en un texto de gran fuerza y altura trágica, aunque siempre criticado por las dosis de cursilería que imprimía a su teatro.

⁶⁹ Cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad...”

⁷⁰ Sobre esto, cf. C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, pp. 29-30.

⁷¹ Cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad...”, p. 1.

Piñera, por su parte, reunió en un grueso volumen su *Teatro completo* (1960) y estrenó, entre otras obras, *El gordo y el flaco* (1959), *El filántropo* (1960), *Aire frío* (1962) y *La boda* (1958), texto considerado por los críticos como una obra menor pero defendida a ultranza por su director, Adolfo de Luis, quien afirma que “uno de los aspectos más desafiantes de *La boda* es que detrás de la historia, aparentemente insulsa, hay un sustento filosófico muy fuerte en cuanto a historia individual y la vida de los personajes”⁷².

En el aspecto temático, el teatro de Piñera es pesimista debido al contexto en el que se sitúa el escritor y este pesimismo producía cierto rechazo, tanto en la crítica como en el público.

En la década de los 60 aparece en escena uno de los más importantes dramaturgos cubanos, Antón Arrufat (1935). En 1959 publicó *El caso se investiga*, pero después estrena sus mejores piezas: *El vivo al pollo* en 1961, una farsa en la que el autor mezcla con acierto elementos de lo grotesco y del teatro bufo, cuyo tema es la búsqueda de la inmortalidad; *Los días llenos* en 1962; *La repetición* en 1963, en la que aborda la periódica repetición de la vida; *El último tren* en 1963, donde refleja el amor como una condena, y *Todos los domingos* en 1966.

Este autor, frío, inteligente, reflexivo y que maneja ideas profundas dichas de un modo que desconcierta al espectador⁷³, fue mal aceptado en un medio teatral donde primaban la banalidad, el costumbrismo y el diálogo intrascendente. En años posteriores escribirá su obra más trascendente, que analizaremos en este trabajo, *Los siete contra Tebas*.

⁷² Cf. B. E. Ribero, “La boda: una conversación a tres voces” *Tablas*, 3-4 (1994), pp. 27-33, p. 29.

⁷³A. Arrufat, “En el teatro cubano actual”, (mesa redonda), *Casa de las Americas*, 22-23 (1964), p. 96, definió de esta forma su postura teatral: “No me preocupa la vida normal en el escenario. Creo que la literatura crea un mundo imaginario, que partiendo de la realidad va transformando ese mundo hasta que el espectador reconoce la realidad, pero la reconoce de otra forma [...] Es por eso que no me preocupa mucho eso de que mis personajes hablen falsamente”.

En 1960, José Triana escribió *Medea en el espejo*, por el que fue reconocido hasta tal punto que con más de seis meses en cartelera “lo sitúa a la cabecera de los jóvenes dramaturgos cubanos”⁷⁴.

José Triana (1931) logró con *Medea en el espejo* atraer la atención de los críticos, al trasladar un mito griego al mundo cotidiano de un solar cubano con toques de teatro bufo y humor crítico.

Triana acude, como Piñera en *Electra Garrigó*, a la recreación de un mito griego. E. Suárez Durán aclara las intenciones del autor:

De acuerdo con sus declaraciones, se involucra en el teatro porque le apasiona la historia. Le divierte lo que describe como mitomanía del cubano, su deseo del mito, de la historia. Triana es, a su vez, un hombre fascinado por la liturgia, por el rito, que vive un momento teatral de privilegio⁷⁵.

Triana escribió varias obras de poco interés hasta que en 1965 aparece *La noche de los asesinos*, según los críticos, su mejor obra.

Con *El robo del cochino* (1961) Abelardo Estorino (1925) logra hacerse con el público y la crítica. Consiguió un buen equilibrio dramático a partir de una estructura ibseniana y un realismo exento de detalles costumbristas.

La favorable acogida del estreno de esta obra posibilitó que sacara a la luz una pieza en un acto escrita en 1965, *El peine y el espejo*, y que se publicaran y montasen *La casa vieja* (1964) y *Los mangos de Caín* (1966), un digno ejemplo de teatro satírico y crítico en el que incorpora, como ingredientes nuevos, el humor, la ironía y la caricatura. Se dedica también a realizar versiones de cuentos para niños y adaptó la novela de Miguel Carrión *Las impuras*, que se convirtió en uno de los mayores éxitos de público de aquella temporada. R. Leal está convencido que de la primera etapa posrevolucionaria Abelardo Estorino

es uno de los dramaturgos más capaces y su estructura dramática descansa en una técnica segura y apropiada. Tanto el *Robo* [...] como *La casa vieja* son dos títulos

⁷⁴ Cf. Prólogo a *El parque de la fraternidad*, Ed. Unión, La Habana, 1962, en E. Suárez Durán, “Las múltiples fulguraciones del caleidoscopio”, *Tablas*, 1 (1998), 61-66, p. 61.

⁷⁵ Cf. E. Suárez Durán, “Las múltiples fulguraciones...”, p. 61.

fundamentales de nuestro actual teatro, y en ambas la presencia de la Revolución es cada vez más determinante⁷⁶.

Digna de citar es también la obra de Manuel Reguera Saumell (1928), quien *Con Sara en el traspatio* (1960), *Propiedad particular* (1961), *El General Antonio estuvo aquí* (1961) y *La calma chicha* (1963) se convirtió en el cronista de la pequeña burguesía de provincias. Como denominador común, sus personajes son seres frustrados e insatisfechos, que se angustian con problemas psicológicos ante la imposibilidad de enfrentarse a los reales. Su mejor texto es *Recuerdos de Tulipa* (1962), patética historia de una bailarina de un circo, que lucha por hacer de su número de nudismo un hecho artístico⁷⁷.

Por su parte, Nicolás Dorr (1946) estrenó con quince años *Las pericas* (1961), una farsa de fantasía desbordante y de infantil frescura. Esta obra reveló el talento de este joven dramaturgo que

estaba más cerca de la visión esperpéntica de Valle Inclán y de las farsas de Federico García Lorca que del teatro del absurdo de Ionesco con quien quisieron compararle. “Era imposible, nos dice Dorr, desde una Cuba revolucionaria y con 14 años de edad ser teatrasta del absurdo”⁷⁸.

Seguidamente estrenó *El palacio de los cartones* y *La esquina de los concejales*. Su mundo infantil, hecho de crueldad y ternura, fue una de las revelaciones más importantes de aquellos años. Posteriormente escribió *La chacota*, de la que hizo tres versiones entre los años 1962 y 1974, *Un viaje entretenido* (1972), *El agitado pleito entre un autor y un ángel* (Premio UNEAC 1972), y *La puerta de tablitas* (1978). Su concepción escénica es cada vez más abierta y va dejando entrar sutilmente al mundo real en su mundo de fantasía.

Por entonces hizo también su aparición Héctor Quintero (1942), una de las figuras más importantes de la época y el más popular, ya que supo ganarse al gran público al abordar temas y conflictos actuales de la vida cotidiana

⁷⁶ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p.142.

⁷⁷ Cf. C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, pp. 29-30.

⁷⁸ Cf. E. Díaz, “Presencia de la Revolución en *Las Pericas* de Nicolas Dorr”, *Revista Cabildo*, 4 (1992), 32-33, p. 32.

desde una perspectiva trascendental. Sus personajes son pequeños héroes que luchan contra la adversidad sin perder la sonrisa, gracias a una mezcla de coraje y estoicismo⁷⁹. Maestro del humor y cultivador incansable del género musical, es autor de piezas como *Contigo pan y cebolla* (1964)⁸⁰, donde hace un análisis de un hogar cubano de los años 50, y *El premio flaco* (1966), pieza donde la tradición vernacular alcanza un nivel de estilización en la recreación del solar y los barrios marginales habaneros; así como de numerosas obras y versiones del teatro musical, las cuales él mismo llevó a escena.

Por tanto, analizando la aportación de estos autores cuya producción pertenece a los primeros años de la Revolución, diremos que su influencia principal proviene de la vanguardia europea, su mirada se centra en la busca de su identidad, la revitalización vernácula y los problemas cotidianos; asimismo, la música y el baile aparecen en numerosas ocasiones. De este modo se puede hablar ya de un teatro propiamente cubano, en el que sus creadores manejan con eficacia fórmulas dramáticas y crean un lenguaje teatral propio.

4.2. De 1965 a 1970

De manera general, el periodo comprendido entre 1965 y 1970 se caracteriza por la aparición de nuevas formas de expresión que fueron mal entendidas por la crítica del momento, que llegó a adoptar posturas incluso dogmáticas. Un ejemplo de ello lo tenemos en Magaly Muguercia, que define esta etapa como un periodo

⁷⁹ C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 35.

⁸⁰ Cf. al respecto L. Vázquez, “Un espacio para tres personajes solitarios”, *Tablas*, 3 (1989), 38-40. Como valoración general sobre Quiroga, “el comediógrafo por excelencia del teatro de la Revolución”, Vázquez, *loc. cit.*, p. 39 dice: “De una manera u otra, su teatro, que ciertamente ha tenido la comedia como fórmula dramática predominante ha mantenido la intención de penetrar la realidad en su inmediatez, para lo cual ha recurrido, en no pocas ocasiones, a otros marcos genéricos, desde el musical hasta los espectáculos de variedades. En cierto sentido, se ha convertido en un cronista popular que ataca puntos de análisis inminentes de nuestra actualidad”.

en el que se produce en nuestra escena el alarmante predominio del irrealismo, la neurosis, el individualismo morboso, las contorsiones histéricas, la remisión permanente al clima pequeñoburgués, con su sofocante atmósfera de vacilación, todo eso salpicado de criticismo banal, despolitización e inercia⁸¹.

Para ella la solución estaba en seguir el camino de la dramaturgia de los países socialistas, especialmente Rusia.

Sin embargo, y a pesar de las críticas, los autores de estos años experimentan desde varios campos, intentando la adaptación al contexto cubano de las técnicas del absurdo, la crueldad, los espectáculos rituales, la sustitución del texto por códigos no verbales y el uso de la improvisación.

Entre los títulos más representativos de este periodo encontramos obras como *Collage USA* y *Los juegos santos* de José Santos Marrero, *Imágenes de Macondo* y *Juegos para Actores* de Guido González del Valle, *En la parada llueve* de David Camps y *Otra vez, Jehová con el cuento de Sodoma*, *La toma de La Habana por los ingleses*, *Vade retro* y *La reina de Bachiche* de José Milián.

A veces estos autores sólo conseguían copiar los modelos occidentales, pero otras lograban integrar perfectamente las técnicas occidentales con sus formas y temas. Y para refutar la acusación de los críticos de que no tenían visión ideológica, están los textos de Milián y Camps, que incluyen elementos críticos y visiones de la realidad y la historia que, como era de esperar, no complacieron a las instituciones culturales⁸².

Este movimiento basado en la experimentación fue abortado por las instituciones públicas: pocos de estos autores fueron los que salieron al exterior y pocas las compañías extranjeras que llegaron a Cuba.

En lo que se refiere a las puestas en escena, Vicente Revuelta llevó a los escenarios *La noche de los asesinos* (1966) de Triana, pieza en la que su autor plasma el mundo de los sueños, las obsesiones y los espejismos de la pequeña burguesía, sus juegos prohibidos y, en cierta forma, su imposible cumplimiento.

A partir de una situación cotidiana y presumible, tres personajes se desdoblán, creando un ritual parricida en un ambiente de videncia y sorpresa.

⁸¹ M. Muguercia, *Teatro: en busca de una expresión socialista*, Ed. Letras cubanas, La Habana, 1960, p. 9.

⁸² Cf. C. Espinosa Domínguez, "Una dramaturgia escindida", p. 37.

Como premisa básica, el dramaturgo parte del “juego de personalidades” para continuar sus indagaciones en torno al carácter cubano, y para plasmarlo eligió el entorno de la familia. En este pequeño espacio se concreta y reduce la exploración del ser humano que le interesa a Triana. De hecho, el mismo Triana expresó así el propósito por él asumido en esta pieza: “destruir los elementos anacrónicos y convulsivos de las relaciones padres e hijos.”⁸³

Para Vicente Revuelta, el director de la pieza,

El texto de Triana se relacionaba con *Viaje de un largo día hacia la noche* de Eugene O'Neill. [...] Como rasgos comunes estaban la atmósfera cerrada de ambas piezas y la relación ambivalente entre hijos y padres, donde los últimos son, a la vez, culpables e inocentes⁸⁴.

Este montaje recibió El Gallo de La Habana en el VI Festival de Teatro Latinoamericano y emprendió una gira por Europa. Desde entonces ha tenido una gran difusión internacional.

En 1968, Piñera ganó el premio Casa de las Américas con *Dos viejos pánicos*, que se estrenó en varios países, aunque en Cuba no lo hizo hasta 1990. Su argumento es la lucha que mantienen dos ancianos entre sí para ahuyentar el miedo que les invade. En realidad, no se trata de un argumento al uso, sino de un ciclo que se repite y a través del cual el autor expone sus ideas sobre el tiempo y la vejez. Como comentó Hiber Conteris⁸⁵, Piñera critica una generación que no encuentra la forma de recuperar el sentido de lo histórico.

La inflexible e injusta marginación que sufrió hasta su muerte impidió que se conocieran los textos que escribió en años posteriores.

Eugenio Hernández Espinosa, uno de los autores más importantes de la escena cubana, que ha destacado en la indagación de la cultura de raíz africana y su plasmación en un lenguaje escénico contemporáneo, escribe *María Antonia*. Según Raquel Carrió, la obra es en sí

⁸³ Cf. J. Triana, “Destruir los fantasmas, los mitos de las relaciones familiares”, entrevista a José Triana y Vicente Revuelta, *Conjunto*, 4 (1969), 6-14, en E. Suárez Durán, “Las múltiples fulguraciones...”, p. 62.

⁸⁴ E. Suárez Durán, “Las múltiples fulguraciones...”, p. 62.

⁸⁵ Cf. C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 39.

una metáfora de extraordinaria belleza sobre la marginalidad negra, la figura trágica de una mujer que es el signo de su raza y su cultura. [...] La mirada se *historiza* y la metáfora funciona como síntesis, sacralización, ritualización de la memoria y el espacio escénico⁸⁶.

En esta obra el mundo de la santería es asumido como un componente legítimo de la propia sociedad cubana, sin el matiz crítico y reprobatorio con que aparecía en *Santa Camila de La Habana Vieja*. El autor usa un esquema trágico, aunque sin acudir a los modelos griegos sino a los ritos y mitos de la cultura afrocubana:

El modelo utilizado por el dramaturgo es aquí el elemento de la cultura popular, la santería y el güemilere como forma dramática con inclusión de cantos y bailes. Aspectos conceptuales profundos de la santería como son el sentido de la muerte como resurrección iniciática [...] están presentes en ella⁸⁷.

La obra fue estrenada bajo la dirección de Roberto Blanco en 1965. Aún anclada en el pasado, esta obra cierra una etapa, en la que el proyecto de modernidad se había resuelto dignamente.

De otro lado, hasta este momento la dramaturgia cubana se había mantenido fiel a unas constantes como eran el marco familiar, la imagen crítica del pasado más inmediato y la perspectiva individual. Era necesario y urgente tratar los problemas de la realidad inmediata.

El primero en tomar la iniciativa en este sentido fue Jesús Díaz (1941), quien a partir de tres de sus cuentos escribió *Unos hombres y otros* en 1965, donde la Revolución arrasa con fuerza. Su propio título adelanta el asunto: el enfrentamiento entre dos ideologías, dos morales y dos actitudes ante la vida, en el marco de la lucha contra las bandas contrarrevolucionarias que operaban en la zona del Escambray. Aquí lo importante ya no es la familia o el pasado, es más, las relaciones entre personajes se definen en términos de luchas colectivas, no individuales. Asimismo, en esta obra no intervienen personajes

⁸⁶ R. Carrió, "Teatro y modernidad...".

⁸⁷ Cf. I. M. Martiatu Terry, "El Caribe. Teatro...", p. 106.

femeninos, cuando éstos estaban omnipresentes en la mayoría de las obras anteriores. Como afirma Rine Leal, “con esta pieza entramos de lleno en los duros años revolucionarios, y la familia deja su paso a problemas de clases sociales y enfrentamientos sangrientos”⁸⁸.

En 1970, Héctor Quintero escribe por primera vez sobre temas actuales en *Mambrú se fue a la guerra*, donde en tono de comedia refleja cómo aún sobreviven los retazos del pasado. A pesar de ser un éxito de público, la calidad de su obra no está a la altura de las obras anteriores, pues se aferra a personajes y situaciones de un costumbrismo superficial, y por ello sus piezas pierden universalidad⁸⁹.

Por otra parte, a finales de 1967, más de mil mujeres y hombres de teatro se reunieron en el Primer Seminario de Teatro, con la finalidad inmediata y urgente de salir de la situación de crisis en que se encontraba el teatro. Un sector de los participantes se hallaba insatisfecho con el teatro que se estaba haciendo, puesto que iba a la zaga de los cambios sociales. La declaración final del Seminario decía:

El teatro es hoy parte de la realidad misma, es centro de gravedad, está dentro de la sociedad. El teatro es ahora una forma dialéctica y viva de comunicación que trata de establecer la responsabilidad histórica del individuo dentro de la sociedad⁹⁰.

Mientras, otro sector defendía el rescate de “una imagen integral del hombre que no se agote en el plano de lo psicológico o lo intelectual, sino que incorpore esferas tales como los mitos, los instintos y el inconsciente”⁹¹.

Al final de este lustro los artistas centraron su atención en el campo de las ideas. Las obras que surgieron de ahí fueron repudiadas por los dirigentes de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), pues según ellos se enfrentaban a los fines de la Revolución.

⁸⁸ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 149.

⁸⁹ Cf. C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 41.

⁹⁰ Declaración del Primer Seminario Nacional de teatro, citado por Rine Leal, *Breve historia...*, p.152

⁹¹ Declaración del Primer Seminario Nacional de teatro, citado por C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 42.

En la cuarta edición del Concurso Literario de la UNEAC, cuyo jurado estaba integrado en parte por intelectuales extranjeros, resultaron premiadas en las categorías de teatro y poesía dos originales con elementos conflictivos de orden político: *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat y el poemario *Fuera de juego* de Heberto Padilla (1932)⁹².

Los siete contra Tebas, basada en la pieza homónima de Esquilo y las *Fenicias* de Eurípides, conserva el tema de las guerras fratricidas por el dominio de la ciudad de Tebas. La inclusión de un coro que duda puso en guardia a los censores del régimen castrista, que llegó a acusarle de tesis contrarrevolucionarias.

La polémica que suscitó el hecho de que estas obras fueran premiadas la resolvió la UNEAC publicando estos textos con una nota adjunta, donde expresaron su discrepancia⁹³.

4.3. Los años setenta

La polémica suscitada por los premios de la UNEAC llevó a que el I Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971 aprobara, como reacción, resoluciones muy perjudiciales para las libertades y, por tanto, para la cultura.

Los temas de discusión versaban sobre aspectos tales como la familia, la función del profesor, los valores que debía tener la juventud, las modas, la

⁹² Sobre las consecuencias que para Padilla tuvo la obtención de dicho premio, cf. G. Bellini, *op. cit.*, p. 436.

⁹³ Sobre la polémica censura de la UNEAC, Norge Espinosa se pronuncia en “Las máscaras de la grisura: Teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los 70”, *Revista Criterios*, <<http://www.criterios.es/pdf/10espinosamascarasgrisura.pdf>>, p. 19 [31-05-09]: “La Declaración de la UNEAC que sirve de deshonroso prólogo a las ediciones de esos dos libros, merecedores de los premios de la institución en aquel 1968, es sin duda alguna un documento sin precedentes. Fue aquel un año de intensidad también insólita, en el que pesaba la sombra de Ernesto Guevara, asesinado en Bolivia en 1967, mezclado a los conflictos de mayo en París, y la intervención rusa en Checoslovaquia, que el gobierno cubano respaldó. La soviétización emprende un camino más certero entre nosotros, y los fantasmas del realismo socialista y el pensamiento dictado desde Moscú dejarán huella reductora en nuestro ámbito, más allá incluso de lo artístico”.

religión, los medios de comunicación, el arte y la literatura y la educación sexual.

Desde la distancia Eliseo Alberto hace un balance personalísimo y sentido de lo que significó este congreso en la vida artística de la nación, que él llamó patíbulo de la cultura nacional”:

Verdugos a sueldo de incapaces y tenientes alcoholizados por los licores de la envidia se atrevieron a humillar a prestigiosos intelectuales y artistas, sin distinción de origen ni de nacionalidad, y convirtieron nuestros teatros, galerías y editoriales en letrinas donde ellos, y sólo ellos, nadaba a gusto como renacuajos en un mar de babas. Por viles negaron a José Lezama Lima, y por viles acorralaron a Virgilio Piñera, que no estaban *fuera del juego* sino en el centro mismo de la literatura universal. Por impotentes, herniados de intolerancia, persiguieron a los escritores que habían tenido la valentía crítica, y por tanto amorosa, de publicar libros de pelo en pecho sobre el combate de Playa Girón o la lucha contra bandidos en el Escambray. Por débiles de espíritu acosaron a los homosexuales (que se negaron a ser sus amantes porque eran mucho más hombres y mujeres que ellos), los dejaron sin trabajo y los desdeñaron ante sus vecinos. Todavía en 1990 varios de esos funcionarios-gusarapos andaban coleando por oficinas de la administración pública, venidos a menos, requisados a medias, pero pavoneándose de sus canalladas de antaño, y no faltó alguna que otra cucaracha que los aplaudiera⁹⁴.

Asimismo, se disolvieron algunos colectivos, mientras que se crearon otros más afines a la política del gobierno, como Teatro Popular Latinoamericano, Teatro Cubano y Teatro Político Bertold Brecht, siendo tomado este último como referente de la nueva política teatral, en la que el repertorio se nutrió sobre todo de coproducciones con la Unión Soviética. Se llegaron a crear incluso una especie de campos de concentración, los llamados UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), donde el trabajo adquiriría una finalidad didáctica y reformadora⁹⁵

⁹⁴ Eliseo Alberto, “Los años grises”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, verano 1996, <<http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/1-verano-de-1996/los-anos-grises-20459>>, pp. 33-41, en p. 36 [3-3-2009].

⁹⁵ Cf. A. Correa, “El teatro cubano de los 80”, p. 68.

Quizás como resultado de todas esas intromisiones políticas, la dramaturgia nacional de la época era de una exasperante mediocridad por su dogmatismo⁹⁶. Por ello, pocos textos de entonces merecen la pena destacarse, aunque sí hay algunas notables excepciones, como *Si llueve te mojas como los demás* de Héctor Quintero, estrenada en 1971, una ingeniosa comedia sobre la dificultad de integración en la nueva sociedad de un joven cuyos padres marcharon a Estados Unidos.

Ese mismo año se publicaron dos obras magníficas, *Llévame a la pelota* de Ignacio Gutiérrez, inspirada en la manifestación de un grupo de estudiantes contra Batista en 1955, y *Adriana en otros tiempos* de Freddy Artilles, donde el ámbito familiar aparece de nuevo.

Mención especial merece el Teatro Escambray, puesto que se convirtió en el fenómeno más importante de la década en el ámbito de la dramaturgia. En noviembre de 1968, doce profesionales decidieron dejar la capital para iniciar una experiencia novedosa. Este grupo teatral, al igual que otros intelectuales, estaban desmoralizados por la ruina teatral del país, de modo que en el Seminario Nacional de Teatro de 1967 llegaron a afirmar que el repertorio actual “raras veces incidía sobre las instancias esenciales de la transformación del país”⁹⁷. Por su parte, R. Ileana Boudet dice respecto a este grupo que

lo significativo, sin embargo, es cómo las formas de la cultura tradicional campesina [...] toman primer plano y se convierten en el *vehículo expresivo* de una zona de vanguardia teatral formada en el mismo teatro de sala [...] De ahí que sean obras surgidas de la investigación histórica o sociocultural que privilegian la realización escénica (el *texto espectacular*) sobre la escritura literaria y que en la mayoría de los casos significan un rescate del juego, la música, la danza, la pantomima, o formas de

⁹⁶ C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 44, da varios títulos por sí solos representativos de lo que fue la dramaturgia de este periodo: *Girón: historia verdadera de la brigada 2506* de Raúl Macías; *Ernesto* de Gerardo Fernández, obra que se centra en la labor de la contrainteligencia cubana; *En Chiva Muerta no hay bandidos* de Reinaldo Hernández Savio, sobre la lucha de las fuerzas armadas contra las bandas del Escambray.

⁹⁷ Cf. C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 46.

representación como la narración oral, la controversia, la fiesta campesina, el carnaval, el baile de comparsas o las llamadas *relaciones*.⁹⁸

Los integrantes del grupo Escambray comenzaron a trabajar en una zona montañosa central de la Isla con un primer repertorio compuesto por *Topes*, un programa de farsas adaptadas y dirigidas por Gilda Hernández; *Unos hombres y otros*, espectáculo basado en farsas francesas dirigidas por Corrieri; *Escambray mambí*, el primer texto salido directamente del grupo, dirigido por Herminia Sánchez, y un programa de pantomimas. Inmediatamente después realizaron su primera gira con cincuenta y ocho representaciones y lleno de público. Con estas obras establecieron contacto con un nuevo tipo de público, se integraron en el pueblo, conociendo así de primera mano la zona y sus habitantes.

Dos años más tarde, Albio Paz (1937), uno de los componentes y también de los autores más interesantes de esta época, asumió la responsabilidad de escribir un texto, *La vitrina*, cuyo material procedía de una investigación de campo donde fueron entrevistados 27 campesinos, cuyas tierras habían sido requisadas por el Estado para su colectivización. En esta pieza el autor nos descubre unos seres en la encrucijada de tener que luchar por la Revolución y al mismo tiempo por un trozo de tierra. Usa el absurdo, el humor negro y la farsa, y presenta personajes que se “mueren y desmueren”, todo dentro de una pieza casi perfecta. Sobre su puesta en escena, R. Ileana Boudet afirma que la puesta en escena de esta obra por el teatro Escambray demostró que los públicos populares “no tienen dificultades en aceptar incongruencias de inflexión o vestimenta, o en precipitarse en el mismo diálogo del realismo a la sugestión”⁹⁹.

Asimismo, se estrenaron nuevos trabajos que buscaban una relación más estrecha entre la escena y el público, entre el teatro y la vida cotidiana, con una mirada crítica a la realidad nacional, alterada en aquellos días por los conflictos generados en el campo cubano por la reforma agraria puesta en marcha por la Revolución. En todos los casos, se incluía el debate como parte de la

⁹⁸ Cf. R. Ileana Boudet. *Teatro Nuevo: una respuesta*, citada por R. Carrió, “Teatro y modernidad...”, p. 1.

⁹⁹ Cf. R. Ileana Boudet, “El teatro de la comunidad, ¿otra utopía compartida?”, *Tablas*, 1-2 (1994), 2-7, p. 3.

estructura dramática, la ausencia de soluciones a los conflictos externos y el rescate y reelaboración de las tradiciones y la cultura campesina.

Entre estos trabajos cabe destacar *El juicio* de Gilda Hernández, definido por la autora “como un evento de participación”. La pieza exige la participación activa del espectador, que la reescribe en cada función. La obra ayuda a racionalizar el impulso del odio a los explotadores.

Del núcleo original del Escambray salieron también Herminia Sánchez y Manolo Terraza, que fundaron en La Habana el Teatro de Participación Popular. En él aplicaron el método Escambray a actores no profesionales, correspondiendo a Herminia Sánchez las puestas en escena. Estrenaron muchas obras entre las que podemos citar *Cacha Basilia de Cabarnao* en 1971, *Me alegro* en 1975 (representada por trabajadores, estudiantes y amas de casa) y *Amante y Penol* en 1972 (esta vez con obreros portuarios), que es sin duda la más significativa del grupo y cuya característica principal es la estructura de escenas individualizadas, episódicas, que se ofrecen abiertas al espectador.

También Flora Lauten se separó del colectivo y se trasladó a la comunidad de La Yaya, donde creó un grupo de teatro con algunos campesinos sin experiencia teatral previa. De partida tuvo que asumir la falta de memoria, inhibición y poca imaginación de su nuevo electo de actores.

La Yaya supuso un paso adelante en el trabajo del Escambray, puesto que eran los propios campesinos los que actuaban, partiendo de su realidad, con intención de cambiarla.

De esta directora quedaron una serie de obras que trataban cuestiones sociales de actividad, entre ellas, *¿Dónde está Marta?*, sobre la incorporación de la mujer al trabajo; *El secreto de la mano*, sobre los peligros del curanderismo; *¡Que se apaguen las chismosas!*, sobre los malos hábitos de algunas familias, que más tarde dieron paso a proyectos más ambiciosos como *Este sisonte tiene dueño*, *Los hermanos* y *De cómo algunos hombres perdieron el paraíso*, donde en el seno de una asamblea se discute la decisión de los testigos de Jehová de no sembrar tabaco y en qué medida esto afectaba a la Revolución.

También hay que destacar la trayectoria del Conjunto Dramático de Oriente fundado en 1961 bajo el nombre de Teatro Santiaguero, integrado por estudiantes universitarios y trabajadores dirigidos por el dramaturgo argentino Jaime Swentiskky. Sobre la razón última del cambio de nombre:

El Teatro Santiaguero había fraguado y su primera puesta en escena se llevó a distintas regiones de la antigua provincia de Oriente. Sin embargo a pesar de estas giras, ellos necesitaban extenderse con el objetivo de cubrir la actividad teatral de toda la zona oriental. Esta fue la causa fundamental del cambio de nombre.¹⁰⁰

La primera etapa de la historia de este grupo teatral duró diez años, hasta 1971, y se caracterizó por conformar un variado repertorio inspirado en modelos dramáticos contemporáneos, incluyendo autores cubanos como Nicolás Dorr y santiagueros como José Soler y Esteban Estevanell. Pero a mediados de 1971 y movidos por un sentimiento general de insatisfacción apuestan por la búsqueda de nuevos planteamientos y, en este proceso, redescubren las “relaciones”¹⁰¹, síntesis de elementos hispanos y africanos. El éxito de esta nueva fórmula se debió a

Que al tratar de recoger algunos de los resortes válidos del Bufo se logró configurar un espectáculo que recreaba todo lo que atraía a los sectores más humildes de la población: el teatro de carpa que recorría los montes y ciudades de provincia, el relajo, el choteo, la atmósfera de cubana...¹⁰²

De esta época destacó *El 23 se rompe el corajo* que, en palabras de Rogelio Meneses, “tiene una línea conductora en todos los hechos escogidos, que es la

¹⁰⁰ T. García, “Del conjunto dramático de Oriente al Cabildo Teatral de Santiago”, *Revista Cabildo*, n° 4, (Agosto 1992), 1-11 [revista mecanografiada y regalada por Pascual Díaz].

¹⁰¹ Las “relaciones”, que ya han sido citadas en el epígrafe primero “Los orígenes del teatro cubano” de este capítulo, según el crítico José Antonio Portuondo, “son ciertos dramas y comedias en un acto que se suelen representar durante los mamarrachos, es decir, los días 24, 25 y 26 de julio, Santa Cristina, Santiago y Santa Ana respectivamente en Santiago de Cuba. Pequeños grupos de actores que improvisan, negros y mulatos con muy escasa presencia de blancos.” Cf. Anónimo, “Sobre el Cabildo Teatral de Santiago”, 30 Aniversario, Consejo Provincial de las Artes Escénicas, Departamento de Promoción de las Artes Escénicas, Santiago de Cuba, enero, 1991, p. 2 (Texto donado por Pascual Díaz, codirector del Cabildo Teatral de Santiago).

¹⁰² Cf. Anónimo, “Sobre el Cabildo Teatral...”, p. 2. (Texto donado por Pascual Díaz, codirector del Cabildo Teatral de Santiago).

tradición de lucha de nuestro pueblo, desde los pobladores precolombinos”¹⁰³; y *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*, de Raúl Pomares, el cual resultó un espectáculo atractivo y brillante desde el punto de vista escénico:

La pieza [...] está estructurada sobre la base de una *relación* tradicional, con un prólogo cantado y un epílogo también cantado, donde se incide en la solución política del conflicto y su significación contextual. Tiempo y espacio se mezclan caprichosamente, y la historia de Santiago como símbolo de la ciudad se desarrolla en múltiples planos con la alegría y colorido de un carnaval callejero¹⁰⁴.

El grupo, que adoptó años después el nombre de Cabildo Teatral de Santiago, estrenó también varias obras de baja calidad, hasta que en 1990 Rogelio Meneses dirige una versión libre de *Réquiem por Yarini* llamada *Baroco*, que supuso el punto de partida de un teatro que ha evolucionado desde las “relaciones” hasta lo ritual sin renunciar a la historicidad. Sobre esta versión, Martiatu Terry afirma:

En ella se refleja el influjo de la santería y la sociedad secreta Abakúa moviendo sus hilos dentro de la política, el juego y la prostitución pero también ofreciendo un trasfondo de misterio a sus personajes, semidioses envueltos en la fatalidad de la tragedia¹⁰⁵.

De una escisión del grupo santiaguero surgió en 1974 la Teatrova, integrada por una actriz, un trovador y un director. No se trataba de un texto musicalizado o de una unión yuxtapuesta del canto y la palabra, sino de una interrelación que determina su nivel superior de expresión. Ellos mismos definían su estética como la búsqueda de “una palabra hablada-cantada que satisficiera las necesidades expresivas del actor, en una dirección diferente a la del teatro lírico”¹⁰⁶.

¹⁰³ Cf. R. Meneses, en Anónimo, “Sobre el Cabildo Teatral...”, p. 3.

¹⁰⁴ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 168.

¹⁰⁵ Cf. I. M. Martiatu Terry, “El Caribe. Teatro...”, p. 113.

¹⁰⁶ Grupo La Teatrova, en C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 48.

Todas estas interesantes experiencias dramatúrgicas, en opinión de R. Carrió

surgen como respuestas estéticas a demandas de comunicación en el contexto de las transformaciones sociales sufridas por áreas específicas del país tras la Revolución¹⁰⁷.

A los grupos hasta ahora mencionados se suman cuatro más: Cubana de Acero, que se ocuparía de la temática obrera y que dirigió Albio Paz; Teatro Juvenil de Pinos Nuevos, dirigido por Iván Pérez Carrión, que investigó los problemas de la juventud; el colectivo teatral Gramma, bajo la responsabilidad de Miguel Lucero, que reflejaría las tradiciones históricas y culturales de la región bayamesa; y, en fin, el Cabildo Teatro Guantánamo, dirigido por Pomares.

A partir de un encuentro organizado en 1977 por la Dirección de Teatro y Danza y ante esta nueva nómina de grupos y de aquéllos que se conformaron a partir de la creación del teatro Escambray, algunos funcionarios destacaron la existencia de un movimiento al que llamaron Teatro Nuevo, teatro cuya renovación lleva implícita unas constantes sobre todo en lo referente a la relación del actor y el espectador y que, según Rine Leal, son: “la participación del público es activa, creadora y su presencia necesaria para la nueva escritura escénica. Es un teatro que se aleja de la literatura y se acerca al actor”¹⁰⁸.

4.4. Los años ochenta

Desde que en 1971 se gestó el I Congreso Nacional de Educación y Cultura, que significó, como ya se ha indicado, una vuelta atrás en la libertad de expresión sobre todo en el mundo cultural, se vio la necesidad de crear un marco institucional donde los artistas encontraran una vía de escape para sus reivindicaciones.

Así, en 1977 se creó el Ministerio de Cultura Artística y Literaria, con leyes menos dogmáticas que las emanadas del Congreso de 1971. De esta forma en

¹⁰⁷ Cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad...”, p. 2.

¹⁰⁸ Cf. R. Leal, *Breve historia...*, p. 173.

la Isla se empieza a recuperar cierta normalidad, gracias a la cual algunos creadores recuperaron sus antiguos puestos, aunque para algunos fue demasiado tarde: Piñera había muerto y Triana y Ariza habían optado por el exilio.

Ante estos hechos, podemos adelantar que los años ochenta ofrecen un panorama en el que coexisten tendencias diversas, sin ofrecer los resultados artísticos que cabría esperar después ya de tantos años de Revolución.

Entre los aspectos positivos del periodo, quizás merezca destacar la toma de conciencia de la situación y de que era preciso conformar una dramaturgia netamente nacional. Esta inquietud artística nace gracias a una nueva promoción de profesionales teatrales, salidos casi todos del Instituto Superior de Arte, que hallaron en la revista *Tablas*¹⁰⁹ su principal vehículo de expresión.

No deja de ser revelador que el texto elegido para representar por parte de la primera graduación del ISA fuera *La emboscada* de Roberto Orihuela, obra producida por el Teatro Escambray, cuyo tema principal eran los enfrentamientos ideológicos en la primera etapa revolucionaria. La versión de Flora Lauten actualiza el conflicto (el enfrentamiento entre hermanos en el seno de la familia) y lo hace extensivo a las problemáticas del comienzo de esta década. De nuevo el procedimiento es la apertura del texto a otras significaciones. Si en *La emboscada* del Escambray se historizaba el enfrentamiento de ideas en los primeros años revolucionarios, en la puesta en escena de Lauten¹¹⁰ la ruptura como continuidad se convierte en puente entre una y otra década. En el proceso de trabajo y en las imágenes mismas de *La emboscada* se subrayaba el conflicto ético, individual de los personajes.

De otro lado, frente a décadas anteriores, en este periodo son muchos los montajes realizados de autores cubanos, con una característica común, su vinculación con la propia realidad desde una perspectiva crítica y exenta de autocomplacencia. Entre las piezas representadas cabe citar: *Rampa arriba, rampa debajo* de Yulky Cary y *Aquí en el barrio* de Carlos Torrens, centrada en el tema de la desorientación social de los jóvenes; *Andoba* de Abraham Rodríguez Alea, que pone sobre el tapete el problema de la supervivencia de los códigos éticos del marginalismo; *La primera vez* de Jorge Ibarra, sobre los problemas de

¹⁰⁹ Esta revista, creada por Rosa Ilena Boudet en 1982, fue un enorme incentivador de un proyecto generacional para el teatro cubano. Cf. O. Valiño & P. Morales, *loc. cit.*, p. 4

¹¹⁰ Cf. O. Valiño & P. Morales, *loc. cit.*, p. 4.

la mujer trabajadora cuando es madre; *Los novios* de Roberto Orihuela, que saca a la luz los obstáculos que habrá que superar para que surja una nueva moral.

En algunas de estas piezas se recuperaron elementos del teatro vernáculo, en lo que se ha dado en llamar “sainete de nuevo tipo”, como en el caso de *Caliente, caliente, que te quemas* de Lázaro Rodríguez y *Chivo que rompe tambó* o *El entierro de Ambrosio* del dramaturgo Ángel Valdés, aunque el auge de esta dramaturgia pronto se vino abajo, pues empezaron a banalizarse los temas y a instaurarse el popularismo de mal gusto. No obstante, de esta corriente quedaron algunos títulos representativos como *Molinos de viento*, escrita por Rafael González y representada por Teatro Escambray en 1984.

La puesta en escena de esta pieza supuso el mayor acontecimiento teatral de la época, si pensamos en términos de público. El autor se centra en las ideas éticas que progenitores y profesores tratan de inculcar a sus hijos y la realidad indigna en la que sobreviven, “aunque no se trataba exactamente de un acto creativo asumido por jóvenes, el punto de vista crítico de la obra y el papel del arte en este sentido cobraron relevancia para quienes se formaron en las escuelas de arte y en los grupos existentes”¹¹¹.

Otras obras de esta etapa son *El esquema* de Freddy Artiles (1946), una farsa que ataca el absurdo de la burocracia; *Ni un sí ni un no* de Estorino trata cuestiones como el machismo y la intromisión de los padres en la vida afectiva de los hijos; *Andoba* de Abraham Rodríguez cuenta la historia de un delincuente que quiere reinsertarse en la sociedad, aunque el mejor texto que refleja esta problemática es *Calixta Comité* de Hernández Espinosa, quien con un lenguaje poético bien elaborado supo trascender la mera copia naturalista del problema. A pesar de la gran calidad de la pieza, ésta fue prohibida tras su primera representación por los funcionarios de la Dirección de Teatro y Danza.

Frente a este interés por tratar problemas del presente, algunos autores prefieren urgir en el pasado, como es el caso de Gerardo Fullea, quien ya desde sus primeros textos demostró una clara vocación histórica en obras como *Los profanadores* (1975), *Azogue* (1979), *La querida de Enramada* (1983) y *Plácido* (1986). También le ha interesado el tema mitológico, como ha demostrado sobre todo en su obra clave *Chago de Guisa*, publicada en 1991,

¹¹¹ Cf. O. Valiño y P. Morales, *loc. cit.*, p. 4.

una obra maestra donde aparece el tema de la mitología yoruba. Para Martiatu Terry, se trata de

la plasmación más plena de todas las implicaciones inherentes a esas tradiciones orales que en las obras anteriores se habían circunscrito, en su mayoría al plano anecdótico, dejando sin expresar la diversidad de funciones que cumplen en la cultura caribeña¹¹².

También Abelardo Estorino con *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* pretende hacer entender el siglo XIX en Cuba a través del célebre poeta; o Abilio Estévez, que escribió *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, obra en la que el autor acude al pasado para desentrañar el origen de los sufrimientos de un personaje de vida atormentada.

Respecto a Yulky Cary, también decidió situar su trabajo dentro de una perspectiva histórica a pesar de que se nutre de fuentes mitológicas yorubas. Es lo que hizo en *Agüe*, *El pavo real* y *Las guineas reinas*, sobre todo en esta última obra, que, aunque está basada en la mitología yoruba, trata de modo encubierto determinados conflictos sociales propios de la isla.

En esta focalización del interés de los dramaturgos de entonces en la historia cubana, junto al tratamiento serio, cabe otro más irreverente y desenfadado, como el que hace Tussy Caveda en *La divertida y verídica relación de Cristóbal Colón*, donde con afán satírico se presenta un supuesto intento de santificación del descubridor. Sobre la puesta en escena de esta obra por el Cabildo Teatral de Santiago dice O. Cano:

La puesta en escena de Pedro de Castro y Ramiro Herrero tiende a la desacralización del legendario marino y sus coetáneos, incluyendo reinas y prelados. El desenfado excesivo con que se analizan los altos personajes se justifica en cierta medida por el cariz particular de este modo de hacer y por estar encaminado a lograr un efecto distanciador¹¹³.

¹¹² Cf. I. M. Martiatu Terry, "Tradición y oralidad en Chago de Guisa", *Revolución y Cultura*, nº 2-3 (1999), 82-84, p. 82.

¹¹³ Cf. O. Cano, "Colón y Matías: el reto de la aventura", *Tablas*, 4 (1987), 53-59, p. 57.

En la misma línea satírica y farsesca se sitúa Norberto Reyes con su *El ingenioso criollo Don Matías Pérez y gravísimos rumores en el cielo*, sobre los peligros de la carrera armamentística a partir de un personaje que en 1856 partió en globo, sin que nunca más se volviera a saber de él.

El aperturismo de esta década fue aprovechado para recuperar muchos textos hasta entonces censurados y prohibidos. Así se estrenaron *Juana de Belciel* de José Milián, donde confluyen elementos del teatro del absurdo y de la crueldad, *El milanés* de Estorino y *Dos viejos pánicos* de Piñera.

También Eugenio Hernández Espinosa, que inició su brillante carrera como dramaturgo en los 60 y sufrió la censura en la década posterior, volvió a la escena cubana con los estrenos de *Odebí, el cazador* en 1982, *Oba y Shangó* en 1983, ambas dirigidas por él mismo. Sobre éstas dice Martiatu Terry:

Odebí, el cazador es la historia de Ochosi, orisha de la cacería que vive en el bosque, un idealista que apunta siempre con sus flechas al imposible... En *Oba y Shangó* nos cuenta la historia de amor y fidelidad de Oba, la esposa legítima del dios del trueno¹¹⁴.

Destacable fue también la puesta en escena de *Mi socio Manolo* en 1988, aunque fue escrita en 1971¹¹⁵. Se trata de una lúcida visión del marginalismo a través de la confrontación de dos amigos que se encuentran, Manolo y Cheo: Manolo es una persona llena de contradicciones, que comprende la importancia de dar según sus posibilidades y que es capaz de cuestionar la caduca escala de valores de su amigo; Cheo, intransigente, inconformista y dominado por una vieja envidia, le opone una visión frustrante, superficial y pequeño burguesa. La Revolución, que este personaje no ha entendido, lo margina y en un acto de impotencia mata en Manolo las posibilidades que hubieran podido ser suyas. Manolo supo construir su propia historia; Cheo sólo la autodestrucción.

Hernández Espinosa tiene un gran peso en la dramaturgia cubana, pues reivindica el mestizaje de la isla como una de sus señas de identidad, recreando

¹¹⁴ Cf. I. M. Martiatu Terry, "El Caribe. Teatro...", p. 107.

¹¹⁵ Sobre esta obra, cf. I. M. Martiatu Terry, "Notas anticipadas a mi socio Manolo", *Tablas*, 3 (1988), 24-28, en pp. 26-27.

las tradiciones afrocubanas desde la contemporaneidad, pero sin caer en lo pintoresco. Según Martiatu Terry:

En su teatro pueden distinguirse dos vertientes principales: una basada en elementos de nuestra cultura popular tradicional, específicamente de origen yoruba, los mitos de esta etnia de África Occidental que perviven en nuestro pueblo. El interesante ciclo de los patakines Oba y Shango, Odebí el cazador y otros. Y un teatro popular con personajes propios de nuestro medio: *María Antonia*, *Calixta Comité* y *Mi socio Manolo*. [...] La influencia de música popular, desde las comparsas y las giras bailables de La Polar y la Tropical, hasta las rumbas y los toques de santo están presentes; allí se encuentran inmersos los personajes del autor. Ellos se debaten contra la violencia y la interiorización, contra la negación de sus valores ancestrales¹¹⁶.

Al igual que su coetáneo Hernández Espinosa, Tomás González, tras una dura marginación, tuvo que esperar hasta 1985 para montar *Juegos de la trastienda*, obra en que dos jóvenes combatientes que luchan en la clandestinidad esperan el aviso para realizar una acción, y en la espera inician un juego de desdoblamiento y de teatro dentro del teatro que los devuelve a la infancia.

Este polifacético autor hizo una incursión en el drama histórico con sus *Delirios y visiones de José Jacinto Milanés* y en piezas de un realismo lúcido y contemporáneo como *El camino de en medio* y *El bello arte de ser*. Con su obra *Sanghó Bangoshé* se introduce en el mundo de la mitología tomando varios patakines del orisha Shangó.

También por estas fechas los autores empiezan a reivindicar en sus obras al individuo, que queda desdibujado en una sociedad colectivizada. En esta línea el Escambray estrenó dos textos: *Accidente* de Roberto Orihuela, reflexión sobre el precio que el hombre ha de pagar en una sociedad cuya meta es el colectivismo; y *Calle Cuba 80 bajo la lluvia* de Rafael González, sobre los problemas que conllevan las crisis de pareja.

Semejantes inquietudes se perciben en piezas como *A tiempo de escapar* de Yulky Cary, cuya trama se centra en las relaciones humanas y en la búsqueda del amor y la felicidad, y *Aquiles y la tortuga* de Reinaldo Montero, donde

¹¹⁶ Cf. I. M. Martiatu Terry, “Notas anticipadas...”, p. 24.

se habla del amor y de las relaciones de pareja en los tiempos que corren. Una separación puede provocar circunstancias diversas, máxime cuando —por ausencia de condiciones— debe mantenerse un domicilio común y la incomunicación se presenta como un hecho palpable¹¹⁷.

Como sucediera en otros periodos, también en este tiempo se hizo patente una pérdida de calidad de muchas piezas, que llegan a ser muy previsibles y no aportan nada nuevo a la escena cubana.

Al final de la década de los ochenta se estrenó *Los gatos* de Víctor Varela, que el propio autor llevó a escena en espacios cotidianos. La obra contaba de modo desenfadado el encuentro de dos jóvenes una noche en la que se ven, hacen el amor, charlan y se despiden.

La continuidad de Flora Lauten como maestra del Instituto Superior de Arte desembocó en la creación del Teatro Buendía, con la quinta promoción de ese colectivo. En 1989 pone en escena *Las perlas de tu boca*, un extraño ceremonial que indaga en la memoria del cubano con máscaras elaboradas por los propios actores y que cuenta la historia de una familia desde 1910 hasta el suicidio del joven protagonista en 1986, rompiendo para ello las estructuras espacio-temporales.

Con el espectáculo *La cuarta pared* de Víctor Varela¹¹⁸ en 1988 y el Teatro del Obstáculo, formado por jóvenes no profesionales que retoman las experimentaciones de Grotowski, Kantor y el propio Vicente Revuelta en los 60 para lograr un discurso absolutamente transgresor se produjo el cisma definitivo. La polémica llegó incluso a los grises periódicos del país: “un grupo de jóvenes patentizaba, por encima de las conquistas estéticas, su decisión de

¹¹⁷ Cf. A. Fleites, “Apuntes sobre Aquiles, Montero y la Tortuga”, *Tablas*, 3 (1988), 34-36, p. 34.

¹¹⁸ A. Correa, “El teatro cubano de los 80...”, pp. 75-76 dedica una atención especial a lo que supuso *La cuarta pared* como experiencia de teatro alternativo, una experiencia que removió los cimientos del ambiente cultural de entonces y que levantó agrias polémicas entre partidarios y detractores y “circuló bajo la aureola de lo prohibido”. El trabajo de Varela rompió las convenciones que definen el teatro convencional, marcado por la palabra y el espacio, al construir una historia centrada en lenguajes no verbales, que emplea mucho el movimiento y “un fuerte basamento plástico”.

hacer teatro a toda cosa, sin aprobación oficial, sin base técnica, algunos sin escuela previa”¹¹⁹.

En el espectáculo no hay texto, sino que está basado únicamente en trabajo físico y orgánico de los actores: gestos, movimientos y sonidos guturales. No se transmite ningún mensaje que pueda ser descifrable y transportado al lenguaje hablado, sólo violencia e incomunicación.

A partir de ese espectáculo se sucederían los acontecimientos definitivos: el espectáculo *Eppure si muove* del Ballet Teatro de La Habana, el surgimiento de varios grupos, la extensión de focos teatrales a toda la isla y el nacimiento de nuevos espacios de confrontación como el Festival del Monólogo en La Habana, surgido en 1988, donde confluyen hombres de teatro de la generación intermedia con los talentos jóvenes.

Los nuevos espectáculos de danza-teatro están representados sobre todo por el Ballet-Teatro de La Habana, grupo que proviene del mundo de la danza¹²⁰. Bailarines y actores se dan la mano aparentemente en paridad de condiciones, pero la trayectoria de los primeros y su experiencia pesa mucho a la hora de concebir los espectáculos. Ello es obvio en el repertorio: *Hallazgos*, composición de Caridad Martínez, fue su primera pieza y significó la ruptura. A ésta siguieron *Freud* de Víctor Cuéllar, pasando por el excelente *Solo* de Caridad Martínez y *Hablas como si me conocieras*, con textos del poeta y escritor Osvaldo Sánchez.

Aquí era evidente la vocación de cambio en el proyecto pero también la insuficiente fusión de los componentes escénicos. Que esto último no se lograra en esta primera época del grupo no significó necesariamente un salto al vacío. Pues si existe una dialéctica nítida en los presupuestos del Ballet Teatro de La Habana es la que se presenta en el par ruptura-continuidad. Sin embargo, *Eppure si muove* señala un ascenso en la senda de este grupo. Según Pedro de la Hoz, se trata de una obra que desarrolla uno de los presupuestos esenciales del colectivo, la experimentación a partir de su perfil gestual¹²¹. Pero

¹¹⁹ Cf. O. Valiño y P. Morales, *loc. cit.*, p. 5.

¹²⁰ Sobre lo que supuso en su momento este grupo teatral, cf. Miguel Ángel Sirgado, “Ballet Teatro de La Habana: Posmodernidad en la Cuba de los 80”, en <<http://www.cubaencuentro.com/revista/content/download/31423/263546/version/3/file/37mas151.pdf>> [27-02-2009].

¹²¹ Cf. P. de la Hoz, “*Eppure si muove*: de la gesticulación al gesto”, *Tablas*, 2 (1989), 44-47, p. 45.

a diferencia de *Hallazgos* y *Hablas como si me conocieras*, se aprecia una voluntad mucho más visible de trasponer el ejercicio exploratorio en aras una de una expresión mucho más visceral, “donde la ironía y la caricatura provocaban lecturas delirantes del contexto inmediato enmascaradas por el juego y un lenguaje que opera por extensión, por analogía y adulteraciones continuas de los referentes”¹²².

Por su parte, el Festival del Monólogo surge como alternativa a la rigidez de las compañías profesionales, que no dejaban margen a la creatividad y que sólo buscaban el éxito de taquilla. Asimismo, se convierte en un espacio para grupos noveles y aficionados siempre que presenten trabajos de suficiente calidad. A este respecto afirma Gabriel Blanco:

Es errado que el Festival sólo le dé oportunidad a los actores profesionales; si los trabajos que proponen los aficionados son merecedores de participar por sus valores artísticos no debe haber temor a presentarlos. Más de una vez se ha demostrado que profesional no es todo aquel que ha pasado por una escuela de arte o perciba un salario como tal¹²³.

Algunos dramaturgos aprovecharon el escenario del Café Teatro Brecht, sede fija del Festival, para mostrar en público sus textos, como es el caso de Abelardo Estorino, uno de los autores más analizados y, al mismo tiempo, uno de los menos entendidos:

Ha tenido que convivir desde hace muchos años con una clasificación bastante esquemática, que lo caracteriza como el estudioso por antonomasia del fenómeno del machismo y sus consecuencias en el marco de la familia. Sin embargo, su obra, si bien alude a esta problemática, parte de la vocación de perfilar posiciones éticas mucho más profundas, a partir de la defensa de un sistema de pensamiento que exige una sociedad en constante transformación. A esto hay que añadir su interés por buscar soluciones escénicas y de construcción dramática, que convierten su trabajo en una búsqueda desenfadada y enjuiciadora hasta de su propia creación anterior.¹²⁴

¹²² Cf. R. Carrió, “Teatro y modernidad...”, p. 5.

¹²³ G. Blanco, “A favor del monólogo”, *Tablas*, 3 (1989), 28-31, p. 28.

¹²⁴ Cf. L. Vázquez, *loc. cit.*, p. 38.

La obra presentada fue *Las penas saben nadar*, donde el autor usa una serie de referencias vivenciales del movimiento teatral cubano, asimiladas desde la óptica de una actriz solitaria, mediocre y frustrada.

Hernández Espinosa, por su parte, escribe *Emelina Cundiamor*, donde el autor muestra a través de la historia de la protagonista, el conflicto de identidad que surge en un individuo cuando trata de asimilar como propios patrones ajenos¹²⁵.

Asimismo, Héctor Quintero escribió *Declaración de principios*, monólogo que sirvió de clausura a la segunda edición del Festival del Monólogo. En este texto, según L. Vázquez,

Quintero aborda el fenómeno del desarraigo, desde la perspectiva generacional de un hombre que ha sabido elegir. El autor estructura la acción sobre motivaciones individuales que explican por sí solas los nexos de identidad que se defienden, más allá de consignas o frases hechas, y por tanto más auténticas¹²⁶.

Al poner en escena la relación entre un joven y una grabadora, el diálogo es imposible. Esta relación, despojada de todo calor humano, es tanto más imposible por el enfrentamiento ideológico y ético que por la distancia física marcada por la máquina.

Otros monólogos importantes fueron *Las penas que a mí me matan* de Albio Paz y *Monólogo para un café teatro* de Carlos Franco.

Todas estas iniciativas son claros indicios de la presencia de una nueva generación de creadores que, de manera innovadora y honesta, se acercan a los problemas del pueblo buscando nuevos lenguajes escénicos. Esta oleada de aire fresco fue posible gracias a los cambios introducidos por el Ministerio de Cultura en 1989, cuando se adoptó una nueva dinámica de proyectos basada en la flexibilidad para que los profesionales se unieran en función de sus intereses artísticos. Aunque ya en 1987 se funda en la Facultad de Artes Escénicas el Festival Elsinor, que se convirtió en el espacio de legitimación de la nueva generación teatral.

¹²⁵ Cf. L. Vázquez, *loc. cit.*, p. 41.

¹²⁶ Cf. L. Vázquez, *loc. cit.*, p. 40.

Los jóvenes creadores asumen establecer un puente con las búsquedas experimentales de finales de los sesenta. Se revalorizan así experiencias como la de Los Doce, se vuelve a Artaud y Grotowski, se descubre el minimalismo, la danza-teatro y el teatro antropológico de Eugenio Barba¹²⁷.

Los nombres aludidos de los nuevos creadores fueron considerados nocivos por los dirigentes culturales del partido. Y es que, paradójicamente, cuando se habla de vanguardia y experimentación, las revoluciones se anquilosan y se paralizan y la Revolución cubana no fue una excepción¹²⁸.

A pesar de que por esta época se estrenaron trabajos en los que el texto verbal era desplazado por el gestual y el sonoro, e incluso hubo puestas en escena en las que convivían códigos verbales y no verbales y que proliferaron los espectáculos de danza-teatro, la dramaturgia cubana siguió siendo textual, aunque ofreciendo una visión nada complaciente ni triunfalista de la realidad.

Uno de los títulos donde mejor cristaliza las investigaciones de esta novedosa dramaturgia cubana es *Timeball o el juego de perder el tiempo* de Joel Cano (1966), según los críticos, uno de los textos más transgresores y audaces ya que en él no hay ni rastro de argumento o personajes, y cuya estructura no es lineal, todo ello características regulares y básicas de lo que hasta ahora había sido la dramaturgia, no sólo en Cuba sino en todo el mundo. A falta de todo esto el autor crea nuevos símbolos al tiempo que procura una nueva percepción de los signos convencionales, jugando con lo conceptual, corriente estética y artística que aún hoy se mantiene dentro de la modernidad más absoluta.

Otro buen ejemplo de las nuevas tendencias dramáticas en *Tema para Verónica* de Alberto Pedro, que trata con honestidad los nuevos conflictos

¹²⁷ La práctica teatral de Barba enmarcada en su llamado teatro antropológico constituye una ideología política en sí misma. Se dedica al teatro como forma de vida para explorar continuamente los límites creativos y sociales del teatro. A pesar de su fama y de las múltiples oportunidades que ha tenido, Barba nunca dejó de hacer teatro grupal por las luces encandilantes y las recompensas económicas del teatro comercial. Y siempre ha respaldado abiertamente a los marginados del quehacer teatral que se oponen a la represión cultural y a los regímenes totalitarios. Cf. I. Watson, "La conexión latinoamericana", *Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del siglo XX*, Universidad de Pensilvania, Editorial Galerna/ Lemcke Verlag, *Crítica de Teatro Latinoamericano* 1, 1989, pp. 61-70, p. 61.

¹²⁸ Cf. C. Espinosa Domínguez, "Una dramaturgia escindida", p. 61.

estudiantiles. El autor se mueve entre dos ambientes que aparecen a menudo en el teatro cubano de la Revolución: el ambiente juvenil y la marginación. Este mismo autor con *Weekend en Bahía* abandona el marginalismo y la educación y se implica en temáticas tan actuales como son la división de la familia, el exilio, el recuerdo de los que se fueron y regresan.

En concreto, la obra nos presenta a Mayra, una mujer que abandona Cuba después de terminar sus estudios universitarios para irse a Nueva York. Allí siente los prejuicios de la sociedad norteamericana hacia los latinos y, a causa de su enorme soledad, decide regresar a su Cuba natal para buscar a su amor de juventud, Estebita, un hombre que decidió seguir en el país luchando por la igualdad y la justicia social, aunque la suya ha sido una lucha infructuosa que, además, le ha llevado a perder su trabajo, su esposa y su hija.

Weekend en Bahía es una obra llena de dramatismo, nostalgia, con algunos atisbos de humor, que gracias al buen trabajo actoral y a la intimidad de la sala en la que se representó permitió que los espectadores se conmovieran con la historia y se identificaran rápidamente con los personajes. Esta obra fue estrenada en 1987 por el Teatro Mío cuya directora era Miriam Lezcano. Sobre la puesta en escena de esta obra Abelardo Estorino dice:

La economía de medios es encomiable: una sola escenografía (“una habitación de microbrigada pintada de blanco. En las paredes fotos de los Beatles”) y dos personajes: Esteban (“32 años, economista graduado y residente en Cuba”) y Mayra (“32 años, periodista graduada y residente en New York”). Esta reducción del espacio escénico y el número de personajes le hace concentrar el conflicto y le confiere a la acción un dinamismo y teatralidad que mantiene durante cuarenta cuartillas el interés del lector¹²⁹.

Pero si fue interesante esta pieza, tampoco desmerece *Desamparado*, escrita en 1988 y estrenada en 1991 en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba por Miriam Lezcano, puesto que fue clave para el movimiento teatral cubano. En ella se habla de muros que se derrumban, de presidentes fusilados, asociaciones y separaciones impredecibles en el mundo de la política, de inviernos fríos y despensas vacías, como preludio de la incertidumbre del

¹²⁹ Cf. A. Estorino, “Weekend en Bahía. Dos mundos incompatibles”, *Tablas*, 2 (1987), pp. 33-38, p. 34.

futuro más inmediato. Posteriormente Alberto Pedro compuso *Pasión Malinche* en 1989, donde el autor recurre “al juego del teatro dentro del teatro para, desde la referencia del personaje histórico de la Malinche y sus relaciones con los conquistadores, indagar en la traición, el oportunismo y la falsa moral”¹³⁰

El público, en fin, estuvo a la altura de las circunstancias y desempeñó el papel que de él se esperaba: se hizo cómplice y seguía con curiosidad la nueva escena. Se vivían entonces momentos de inusitada libertad que pronto fueron reprimidos, pues ya el Festival de Teatro de 1991 tuvo ausencias muy significativas.

4.5. La década de los 90

La década de los 90 trajo a Cuba un proceso de apertura del régimen, desconocido hasta la fecha, que se refleja en los discursos políticos y en la flexibilización de las relaciones comerciales. Comenzó entonces un fenómeno nuevo, el turismo y el incremento de la inversión extranjera, que, aunque mejoraron las posibilidades económicas del país, según algunos críticos, también influenciaron negativamente la vida espiritual y artística de la sociedad cubana. Pero, paradójicamente, en un momento de cambio de los esquemas tradicionales, de incertidumbre universal, donde hasta la noción de país entró en crisis, la cultura se convirtió en pilar de cohesión nacional¹³¹.

Recién declarado el periodo especial, que comenzó en 1991 tras el colapso de la Unión Soviética y, por extensión, del COMECON y fue especialmente severo a comienzos y mediados de la década de los 90, el crítico Omar Valiño nos muestra cómo

teatro y sociedad incentivaban su diálogo. A pesar de la aguda crisis económica y sus reflejos sociales, ideológicos, políticos y cotidianos, el público, sobre todo en La Habana, entraba en ese diálogo con la isla a través de la escena. Comenzaba a acentuarse un perfil de ese intercambio permanente en la historia escénica del país, entre teatro y nación, recirculando con singularidad por la modernidad y la

¹³⁰ Cf. A. Correa, “El teatro cubano de los 80...”, p. 70.

¹³¹ Cf. O. Valiño & P. Morales, *loc. cit.*, p. 2.

vanguardia. Ahora el teatro pugnaba por tomar el pulso a todo, el completo peso de la isla¹³²

Son dignos de reseñar en los cuatro primeros años de la década una serie de espectáculos que evidencian la madurez alcanzada por los grupos en sus respectivos proyectos escénicos: *Safó*, *Eréndira* y *Las ruinas circulares*, puestas en escena por el Teatro Buendía creado por Flora Lauten; *Rara avis* por Teatro a Cuestas; *Niñita querida* por Teatro el Público; *La ópera ciega* y *Segismundo exmarqués* por Teatro del Obstáculo dirigido por Víctor Varela; *El lance de David* e *Historia de un viaje* por Estudio Teatral de Santa Clara. Se trata de grupos que nacieron en los últimos años de la década anterior partiendo de un ejercicio de libre asociación en virtud de intereses artísticos.

Pero las circunstancias de 1994 han tenido otros matices que han exigido nuevas respuestas, han hecho especialmente difícil la estabilidad de los proyectos y arrojado dudas sobre la calidad de los resultados. Un ejemplo de ello es el Premio de la Crítica a las mejores puestas en escena, otorgado conjuntamente por la UNEAC, la UPEC y *Tablas*, ofrecen en sus ediciones de 1993 y 1994 una muestra clarísima del cambio. Si en 1993 se premiaron nueve puestas en escena, al año siguiente sólo lo fueron tres.

El espacio que en la época anterior habían protagonizado los festivales de teatro pierde gradualmente su rumbo y las ediciones del Festival de Teatro de La Habana de 1991, 1993, 1995, 1997 y 1999 acusaron una baja calidad debido sobre todo al poco criterio artístico con que fueron seleccionados los espectáculos y a significativas ausencias. Las subvenciones y ayudas estatales descienden y la programación se reduce. Ante tales circunstancias algunos artistas responden con la huida, mientras que otros resisten en la isla, dando muestras así de una impresionante energía en defensa de los valores esenciales en los que creían.

Reflejo de esta última posición es la audaz reescritura que hace Abelardo Estorino de su pieza *La dolorosa historia de amor secreto de José Jacinto Milanés*, que a juicio de Vivian Martínez Tabares se trata de una “reflexión ética a partir de los condicionamientos del contexto sobre la responsabilidad social del artista,

¹³² O. Valiño, “Trazados en el agua. Para una geografía ideológica del teatro cubano de los 80-90”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31 (2002) 83-115, p. 92.

con la que experimenta desdoblamiento espacio-temporales, juega con referencias intertextuales y da otra lección de maestría y consecuencia”¹³³.

Abilio Estévez alcanzó la madurez artística con sus obras de los primeros años noventa. Así, en 1991 estrenó *Un sueño feliz* y en 1994 *La noche* ganó el premio español Tirso de Molina. Ambas obras estuvieron dirigidas por Roberto Blanco. Estévez, tras estos textos, abandonó el teatro para centrarse en la narrativa, llegando a exiliarse más tarde a Barcelona.

Por su parte, Alberto Pedro y Míriam Lezcano crearon Teatro Mío y ponen en escena *Desamparado* en 1991, obra que Pedro escribió a partir del texto *El maestro y Margarita*, de Bulgakov.

En 1992 Teatro Mío puso en escena *El camino del árbol* o *Los pecados de Inés Hinojosa*, otra pieza de Alberto Pedro, que éste estructura a partir de un texto, esta vez, del colombiano Próspero Morales Pradilla, donde se encuentra “la oscura maravilla del mestizaje como dimensión teórico-cultural-existencial del suceso de la Conquista y Colonización en América”¹³⁴.

En 1993 escribe *Manteca*, una triste reflexión sobre el peligro de perder las utopías, y en 1994 *Delirio Habanero* supone el éxito de público definitivo de este binomio Pedro-Lezcano. Los personajes de esta pieza viven atrapados en un espacio aparentemente sin salida y donde su actividad se reduce a dar vueltas de manera obsesiva a una ilusión, metáfora del cubano condenado a permanecer en la isla, un reducto sellado ya desde hace décadas. A lo largo de la pieza, los tres protagonistas revelan sus angustias, deseos, grandezas y miserias, que son básicamente las de todos los habitantes de la isla.

Tras estos textos de principios de los 90, Abilio Estévez abandona el teatro para centrarse en la narrativa y más tarde se exilia en Barcelona, y Alberto Pedro cae en una especie de crisis de creatividad, pues *Caballo negro* (1995), *Madonna* y *Víctor Hugo* (1999) carecen de nuevas ideas: posiblemente, por causa de la inestabilidad de los elencos de Teatro Mío a raíz del éxodo de 1994, no encuentra el diálogo creativo de sus primeros textos.

Uno de los más importantes logros de este momento fue *El bosque* de Teatro a Cuestas (1994), que fue el fruto de un mes de intenso trabajo, pues su verdadera significación deriva de todo un proceso de investigación-creación

¹³³ V. Martínez Tabares, “Mirar atrás desde el XXI”, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/jiribilla/D/2001/n21_septiembre/629_21.html> pp. 1-20, p. 11 [1-3-2009].

¹³⁴ R. Pérez León, “Un espectáculo y sus creadores”, *Tablas*, 3 (1992), 17-20, p. 17.

previo. Por otra parte, esta puesta en escena tampoco se entiende si no tenemos en cuenta cómo incidieron en el espectáculo las propias circunstancias del grupo. Durante el proceso de creación hubo un desgajamiento dentro del grupo y, debido a ello, hubo que volver al principio e integrar a un nuevo componente. El sentir del grupo ante esta circunstancia condicionó de forma sustancial la puesta en escena.

En fin, en los últimos años, salvo los trabajos coherentes y brillantes de Raúl Alfonso y Norge Espinosa, falta continuidad en el ámbito de la escritura dramática. El relevo lo han tomado los directores que deciden personalizar sus puestas en escena, por lo que la dramaturgia espectacular se convierte en la vanguardia teatral del momento.

Los grupos que surgen en este momento muestran todas unas características comunes. Así, con respecto a la actitud ante la profesión se vislumbra la necesidad de reivindicar el teatro no sólo como espacio de trabajo sino como espacio de vida.

No se expresa tanto una preocupación por el éxito de público y reconocimiento social, como el deseo del actor de preservar la distancia justa de cualquier trabajador que cumple su jornada laboral y vuelve a su vida cotidiana: “Al subvertir este esquema de relación, que tanto hemos visto y aún vemos en el teatro, el grupo se convierte en verdadero protagonista que centra, canaliza y expresa intereses grupales e individuales, artísticos y personales, generacionales”¹³⁵.

El principal motor de estos grupos fue la investigación, que consistía en buscar un autoconocimiento a fondo, individual y grupal, como base para poder generar procesos de creación particulares que no son sino investigaciones en sí, además de fases de creación que no están exentas de mutaciones, avances y retrocesos.

Aunque es cierto que algunos de los colectivos que surgieron como portadores de inquietudes renovadoras se desarticularon por múltiples factores y no siempre por inconsistencia de sus proyectos artísticos, no obstante la gran mayoría de esos colectivos continúan aún hoy día su actividad.

El autor teatral Hernández Espinosa funda el grupo Teatro Caribeño y logra con *El león y la joya* (1991) de Wole Soyinka integrar en un trabajo

¹³⁵ Cf. O. Valiño & P. Morales, *loc. cit.*, p. 6.

multidisciplinar una obra memorable en el mundo teatral cubano. Asimismo, con *Lagarto Pisabonito* (1997) consigue crear un discurso altamente teatral jugando con los elementos verbales propios del pueblo cubano.

Por otra parte, el Grupo Buendía, liderado por Flora Lauten,

prosigue su proceso de montajes articulados con un laboratorio de formación de actores, basados en una peculiar apropiación de un legado de analogías, fonologías, fuentes antropológicas y exploración en las raíces culturales cubanas, para producir imágenes de fuerte impacto y reescrituras teatrales¹³⁶.

La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada fue su pieza más representativa, una adaptación del conocido texto homónimo de García Márquez, representada en 1992.

El espectáculo participó en el Festival de Caracas, donde tuvo una buena acogida de público y crítica. Fundamentalmente destacaba en ella su magnífica interpretación, su eficaz dramaturgia y una estudiada y crítica metáfora cuyos referentes históricos, sociales y culturales se podían extrapolar a cualquier país latinoamericano.

Sin embargo, como afirma Raquel Carrió, el espectáculo en sí es mucho más:

En Eréndira ... —su mayor desafío— todo está codificado de antemano. De allí su síntesis, su condición sincrética, su engranaje de signos inmersos como un rito ejecutado desde la lejanía, desde la otredad, desde un lugar de descreimiento, el despojo, la ironía y la nostalgia donde los temas de la insularidad, la asfixia, la agonía del “ser” y la imposibilidad se relacionan o grafican la pérdida progresiva (en los personajes) de un centro gravitacional, una “identidad” que se pervierte y reelabora sus señales. Una extraña “levedad”, un estado “límite” de la sensibilidad, una precariedad o vulnerabilidad del “ser” que, sin embargo, es de raíz sacrificial y en esa medida funciona como “potens”, como posibilidad creativa. En cierto sentido, el espectáculo opera como una “restauración del equilibrio”, función catártica, propiciatoria, “libera” al actor (y espectador) de un acto cuya naturaleza no se verifica

¹³⁶ V. Martínez Tabares, “Mirar atrás desde el XXI”, p. 13.

en lo real, sino en la misma zona en que el crimen o la perplejidad exorcizaban los terrores, impulsos y necesidades de los hombres antiguos¹³⁷.

No tuvieron la misma suerte *Otra tempestad* (1997), “versión a partir de textos shakespearianos y fuentes de las culturas yoruba y arará de procedencia africana en el Caribe”¹³⁸, y la *Vida en Rosa* (1999), pues el grupo, al proyectarse hacia el exterior, bajó el nivel de riesgo notablemente y con ello la propia esencia de su trabajo.

Una generación de magníficos directores jóvenes tomó el relevo de los maestros, que de una forma u otra se han formado con éstos, como Víctor Valera, Carlos Díaz, Julio César Ramírez, Rosario Cárdenas y otros.

Sin embargo, la crisis económica y, como consecuencia, el éxodo al exterior buscando mejores condiciones de vida, nunca satisfechas a nivel profesional, mermó la labor de muchos grupos teatrales que en su día estaban bastante consolidados, como Ballet Teatro de La Habana, Teatro a Cuestas, Teatro Obstáculo y otros grupos significativos, afectando incluso a Teatro Irrumpe, grupo liderado por el maestro de la dirección Roberto Blanco.

Al final de los 90, el teatro de grupo, tan consolidado en los 80, sufrió una crisis debido en parte a las necesidades económicas de los artistas, que cambian la perspectiva buscando el éxito de público. De este modo se menoscabaron las interesantes experiencias que los colectivos crearon a partir de sus inquietudes artísticas y sociales.

Sin embargo, hay notables excepciones que cierran la década y abren el siglo XXI. Uno de los eventos clave que sirvió de motivación a los creadores fue la recuperación de un espacio social para la cultura como fueron los debates del IV Congreso de la UNEAC en 1998 y el reconocimiento de la vanguardia artística. También para cerrar el siglo se mira de nuevo al teatro de Bertolt Brecht, y no por celebraciones oficiales ni lamentables reposiciones de propaganda comunista, sino porque se trata de un autor que, por su método teatral, se sumerge en los problemas que el ciudadano vive. Un ejemplo de ello es *El alma buena de Se-Chuán* (1999) de Carlos Cedrán y Argos Teatro, que

¹³⁷ R. Carrió, “Máscaras y rituales” *Tablas*, n° 3 (1992), 25-33, p. 29.

¹³⁸ R. Carrió, “Teatro y modernidad...”, p. 4.

centran sus piezas en la universalidad de los valores esenciales desde la óptica de un mundo que está dividido entre poderosos y oprimidos.

Por otra parte, Nelda Castillo y su grupo el Ciervo Encantado¹³⁹ han llevado a escena *De donde son los cantantes*, un espectáculo de cabaret, que, como comenta Jaime Gómez Triana,

es un espectáculo de afirmación cultural que reconstruye, a partir de la obra toda de Severo Sarduy, un universo hipertélico y desmesurado. La ciudad P. M. y el cabaret —Tropicana de Cuba— prefiguran un espacio ritual, un sitio de integración y síntesis en el que se asume la totalidad de nuestra cultura¹⁴⁰.

Asimismo, para despedir el siglo en el Buendía, una nueva generación de actores ensayó la dirección, aunque sólo destacó Antonia Hernández con el montaje de *Historia de un caballo*, un sentido homenaje al director Vicente Revuelta, quien ya la estrenó en los 80. Nuevos temas surgen de este trabajo que insta a pensar en lo esencial del ser humano, la generosidad y la ecología.

¹³⁹ Sobre el grupo de teatro El Ciervo Encantado, Cf. J. Gómez Triana, “El Ciervo Encantado: teatro e identidad”, <<http://www.teatrociervo.com/art-jr-17-09-08.asp>> [3-3-2009]: Fundado el 20 de octubre de 1996 —Día de la Cultura Cubana— el grupo teatral El Ciervo Encantado, surge a partir de una intensa y sui géneris experiencia pedagógica desarrollada por la actriz y directora Nelda Castillo en el Instituto Superior de Arte de Cuba. Preocupados por esclarecer los móviles que a lo largo de su historia han articulado el proceder social del cubano, los jóvenes actores abrazaron la idea de una investigación que les devolviera la imagen —génesis y devenir— de la Isla desde una vivencia personal. Así, a partir de la constante indagación en las potencialidades psicofísicas del actor, el grupo ha intentado desvelar las zonas oscuras del alma cubana; lo cual desde el punto de vista de lo teatral ha permitido la conformación de un lenguaje propio, caracterizado por el marcado interés en el dominio del entrenamiento actoral.

¹⁴⁰ J. Gómez Triana, “Algunas opiniones aparecidas en la prensa sobre los espectáculos de esta compañía” *La Gaceta de Cuba*, 2 (abril 2000), <http://www.cniae.cult.cu/Ciervo Encantado_opiniones_prensa.htm> [3-3-2009].

5. La Cuba del exilio¹⁴¹

Como complemento a lo que hemos dicho sobre la producción dramática cubana en las décadas de los 60 a los 90, ya dentro del periodo postrevolucionario, es preciso dar un vistazo, aunque se rápido, a la producción de los dramaturgos cubanos que eligieron o se vieron obligados a exiliarse de la isla.

En este sentido, ha sido Norteamérica, uno de los lugares de destino predilectos del exilio cubano, donde más se ha desarrollado el teatro escrito por exiliados, aunque en unas condiciones muy particulares. La cultura anglosajona dominante trata a las minorías hispanas con una especie de paternalismo, que obliga a sus autores a seguir una serie de pautas, entre ellas la de tener que escribir sobre temas “étnicos”, para poder acceder a subvenciones.

En este medio tan hostil los creadores cubanos también han sabido moverse con una notable mezcla de generaciones, estilos y posturas ideológicas diferentes, aunque compartiendo siempre un elemento común, el empeño por conservar la propia identidad en un contexto cultural y lingüístico diferente.

La dramaturgia del exilio se inició en la década de los sesenta, pero el único nombre importante fue el de María Irene Fornés. Su teatro parte de moldes realistas, pero incorpora un lenguaje nuevo que lo mismo se amolda a un musical o a un vodevil que a montajes muy sutiles.

Paralelamente, surgieron los primeros grupos que se ocuparon de montar textos cubanos: Spanish Dumé Theatre (1969-1978), Centro Cultural Cubano (1972-1979), Prometeo (1976-1981), INTAR, dirigido por María Irene Fornés, y Repertorio Español, que incluyó textos de dramaturgos cubanos, a pesar de que su perfil era inicialmente otro. Posteriormente se creó en Miami el Teatro Avante, que desde 1986 organiza el Festival de Teatro Hispánico.

¹⁴¹ Sobre la Cuba del exilio, cf. A. González Pérez, “Introducción”, en A. González-Pérez, *Presencia Negra: Teatro cubano de la diáspora*, Editorial Betania, Madrid, 1999; R. Leal, *Breve historia del teatro cubano*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980; O. Valiño & P. Morales, *loc. cit.*

En el campo editorial, Matías Montes Huidobro y Yara González-Montes, con la publicación del boletín *Dramaturgos* de la colección *Persona*, suplieron la marginación con la que Norteamérica los trataba.

Buena parte de la dramaturgia del exilio sigue vinculada con el recuerdo del pasado. Así, José Martí es el protagonista de *Abdala-Martí* de Iván Acosta, y Omar Torres lo es de *Un hombre al amanecer* de Raúl de Cárdenas. A Eduardo Machado pertenece el ciclo *Obras de las Islas Flotantes*, un proyecto que cubre un amplio periodo de la historia cubana contemporánea: los años veinte y treinta, en la obra *Las damas modernas de Guanabacoa*; los cincuenta y sesenta, en *Fabiola*; la etapa revolucionaria de las nacionalizaciones, en *In the Eye of the Hurricane*; el destierro provocado por el castrismo, en *Revoltillo*.

También el proceso revolucionario se convirtió en el tema de muchas obras, como *La época del mamey* de Andrés Nóbregas, aunque el apasionamiento y el odio no permitieron obtener un resultado artísticamente satisfactorio.

Con el inicio de los primeros contactos entre las autoridades cubanas y algunos sectores del exilio, la dramaturgia dio cabida al tema del reencuentro, como *Alguna cosita que alivie el sufrir* de René R. Alomá y *Siempre tuvimos miedo* de Leopoldo Hernández, donde el reencuentro da pie al conflicto.

Aquí ya se pueden advertir temas recurrentes y similares a los que se tratan en la isla. El microcosmos familiar y el peso del pasado en el presente. Uno de los méritos del teatro cubano del exilio es el empeño por mantener la identidad en un contexto adverso, la voluntad de llevar la patria con ellos y de defender su integración sin perder su idiosincrasia.

Pero la gran mayoría de los autores cubanos del exilio se inclinaron por abordar los temas de adaptación y desarraigo que sufrían los exiliados. Acosta presenta en *El súper* la vida de una familia en Nueva York. En tono tragicómico, la pieza muestra con verosimilitud y sencillez la dura existencia de los exiliados y el descubrimiento del auténtico sueño americano, que por supuesto no es tal.

Hay en el teatro cubano del exilio, donde lo afrocubano es casi un acto de identidad nacional, un grupo de escritores que apoyan su obra en la mitología yoruba con su rico repertorio de cantos, bailes, rezos, pantomimas y diálogos. Las piezas de estos escritores ofrecen diferentes temáticas, que se presentan “sin miedo a ninguna represalia, al enfocar temas tan controvertidos como la homofobia, el sida, el incesto, las drogas, el racismo y, desde luego, la crítica al

discurso revolucionario que en Cuba sería arriesgado abordar y mucho menos llevar a las tablas”¹⁴².

Dentro de este grupo de autores podemos destacar a José Corrales, cuya principal preocupación fue la realidad interna y psicológica de la vida moderna, como la incomunicación en *Un vals de Chopin* y las relaciones familiares en *Honilight*.

Otra figura relevante es Manuel Pereiras, coautor con Corrales de obras como *Las betáiras habaneras* (versión paradójica de *Las troyanas* de Eurípides) y un escritor provocador, que maneja un registro que va desde las piezas de temática homosexual, como en *The Two Caballeros of Central Park West*, a piezas enmarcadas en la historia más reciente, como *Guajira de salón*, ruptura de las fronteras entre arte y vida, o la actual en *Still*, o la recreación de mitos clásicos en *Oriana*.

Matías Montes Huidobro, en sus obras *La madre y la guillotina* y *La sal de los muertos*, logra textos brillantes cuando no hace referencias explícitas y expresa sus ideas mediante la frustración y la desilusión de los personajes. En 1982 publicó *La navaja de Olofé*, donde

el autor enfoca desde un principio la problemática amorosa/sexual de los protagonistas. La aparente sencillez temática se complica cuando se introduce mediante el elemento mágico de la santería el escabroso tema del incesto¹⁴³.

Dolores Prida se ocupa del dilema del bilingüismo y la dualidad cultural en *Coser y cantar*, de 1980, cuyo contenido la autora resume así: “cómo ser mujer bilingüe y bicultural en Manhattan, sin enloquecer”¹⁴⁴. La acción transcurre en un apartamento de Nueva York y su protagonista es una cubana perdida en el espacio de la emigración. La representan dos actrices que reflejan dos facetas de la misma mujer, una se expresa en inglés y otra en español¹⁴⁵.

¹⁴² Cf. A. González-Pérez, *loc. cit.*, p. 20.

¹⁴³ Cf. A. González-Pérez, *loc. cit.*, p. 21.

¹⁴⁴ D. Prida, en C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, p. 70.

¹⁴⁵ Cf. Bárbara Ozieblo Rajkowska, “Traumas de identidad y pluralidad en *Coser y cantar* de Dolores Prida, dramaturga cubano-norteamericana”, en J. C. González Boixo *et al.* (coord.),

En 1991 estrenó *Botánica*, un sainete en el que recrea el ambiente de los puertorriqueños que viven en el barrio, mientras que en *Beautiful Señoritas* se ocupó de los prejuicios machistas sobre la mujer latina.

Monje Rafuls, por su parte, dejará constancia en sus piezas de la actitud irracional y egoísta del hombre. Así, por ejemplo, en *Nadie se va del todo* (1991) el autor trata el tema del diálogo entre los cubanos de la isla y del exilio, y en *Solidarios* narra la historia de un grupo de inmigrantes hispanos ilegales que se unen para luchar contra el sistema.

Asimismo, Raúl Cárdenas se ocupó del proceso revolucionario en su obra *Recuerdos de familia*; en *Así en Miami como en el cielo* se centra en el tema del encuentro de un padre y un hijo; y en *Los hijos de Ochún*, inspirada en *Los persas* de Esquilo y en las leyendas yorubas, el autor enfoca el tema político desde su óptica de exiliado y, por tanto, de vencido.

Manuel Martín Jr. presenta una producción abundante, entre la que destaca *Rita and Bessie*, sobre el tema de la discriminación. A través del imaginario encuentro entre Rita Montaner y Bessie Smith, realiza un penetrante análisis de la hipocresía racial y sus consecuencias en la vida de estos dos artistas. De estos dos personajes el retrato que se hace de Bessie Smith es especialmente relevante: “Bessie se caracteriza por el constante uso de un lenguaje vernáculo que nos revela matices importantes de su personalidad”¹⁴⁶. Pues su pobre educación se debe a la cruel marginación que sufrió tanto en su vida en la isla como en Norteamérica.

En el ámbito del exilio cubano en Norteamérica, las dos ciudades que concentran la mayor parte de la actividad teatral de los cubanos son Miami y Nueva York, aunque cada ciudad con características muy definidas. Algunos investigadores como José Escarpanter y Joanne Pottlitzer¹⁴⁷ han constatado que, mientras en Nueva York el teatro se orientó más a la consolidación de grupos e instituciones, en Miami se ha explotado más la vía comercial, proliferando así un teatro frívolo, que se mueve entre la revista y el sainete vernáculo.

Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas 1898-1998, Universidad de León, 2000, vol. I, pp. 143-152, p. 147.

¹⁴⁶ A González-Pérez, *loc. cit.*, p. 29.

¹⁴⁷ Cf. J. Escarpanter & J. Pottlitzer, en C. Espinosa Domínguez, “Una dramaturgia escindida”, pp. 71-72.

Pero no se debe olvidar que fuera de estos dos grandes núcleos también hubo una cierta actividad teatral. En Estados Unidos, René Ariza, que se ha dedicado a los trabajos unipersonales y piezas para niños, murió en California en 1994; Elías Muñoz, de quien Duo Theatre montó en 1990 *The L. A. Scene*, un musical que trata de los conflictos de identidad cultural de una estrella de rock, el cubano Julián Toledo, residió en Los Ángeles.

Fuera de los Estados Unidos, Triana, desde su salida de la isla en 1980, reside en París, donde retomó textos inéditos que traía de Cuba y escribió el monólogo *Cruzando el punete*. Por su parte, Manuel Reguera Saumell, por su parte, reside en Barcelona, aunque su producción en el exilio se reduce a un solo título, *Otra historia de las revoluciones celestes según Copérnico* (1971).