



¿Subversivas o sumisas? El teatro de Isabel Fernández y Cuqui Ponce de León en la Cuba republicana*

José-Ramón López García
GEXEL-CEFID-Universitat Autònoma de Barcelona

Isabel Fernández (Soto del Barco, Asturias 1910-La Habana 1999) y Cuqui Ponce de León (La Habana, 1916-2009) desarrollaron durante los años de la República cubana una intensa actividad en la escena teatral de la isla. Sus dos comedias costumbristas, *El qué dirán* (1944) y *Lo que no se dice...* (1946), han sido interpretadas de manera dispar en tanto que propuestas que sancionan el sistema patriarcal o como representantes de un feminismo subversivo. Mediante el estudio de la recepción de cada uno de los estrenos de estas obras, de la dimensión renovadora de sus contenidos y de sus implicaciones ideológicas, se analizan las bases de esta ambivalencia y se reivindica la inscripción de esta dramaturgia en la genealogía del feminismo teatral cubano.

A Germán Amado-Blanco

En el año 2005, Patricia W. O'Connor sacó a la luz *Lo que no se dice...*, “comedia en tres actos” estrenada el 30 de mayo de 1946 en el Teatro Auditorium de La Habana y escrita por la exiliada republicana Isabel Fernández (1910-1999) y la cubana Cuqui Ponce de León (1916-2009). Precedida de un interesante estudio, la publicación de esta obra ha permitido conocer las trayectorias de estas dos dramaturgas, cuyo debut en los escenarios habaneros tuvo lugar el 22 de febrero de 1944 en el Teatro Auditorium con *El qué dirán*, “Comedia en un prólogo y dos actos, cada uno dividido en dos cuadros”, que permanece inédita.¹

Hasta 2005, esta producción ha sido ignorada o escasamente valorada en los estudios de referencia sobre el teatro cubano, hecho al que Isabel Fernández, a pesar del importante papel que muchos exiliados desempeñaron en la modernización de la escena de la isla (Domingo Cuadriello 2004), suma una invisibilidad añadida por su condición de exiliada. Así, González Freire las agrupa en el apartado de “comedia social” y señala su fusión de la crítica a los

convencionalismos burgueses del teatro de Benavente con “la comedia familiar norteamericana” (González Freire 1958: 93), o Montes Huidobro (2004: 534) las inscribe en el teatro burgués, superficial y de entretenimiento de dramaturgas como María Julia Casanova u Olga de Blanck. O’Connor (2005) contrapone a estos juicios la idea de que ambas comedias son portadoras de un subversivo mensaje feminista camuflado bajo una aparente ligereza. No obstante, estudios más recientes como el de Rosa Ileana Boudet cuestionan a su vez este análisis al considerarlas creadoras de “un espacio íntimo, frío y burgués” en el que “las mujeres ceden al código machista y la vida sigue su curso inalterable”, y discrepa del “feminismo adelantado” que O’Connor les atribuye, que en todo caso sería el comienzo de “una tendencia de subversión femenina” carente de desarrollo (Boudet 2010: 237-238).

La labor como escritoras, traductoras y adaptadoras, directoras y escenógrafas de Fernández y Ponce de León se desarrolló en buena medida en el seno del Patronato del Teatro (1942-1967), cuya actividad hasta 1954, mantenido básicamente con la cuota de sus socios de la alta burguesía habanera, se limitaba a una única representación mensual y mediante colaboradores de condición básicamente amateur. El repertorio abordado por ambas en el seno de esta institución objetiva sus particulares intereses del teatro español y estadounidense. Miembros de la comisión de montaje del Patronato desde 1943, co-dirigieron obras de autores norteamericanos como la comedia *Divórciate y verás* (1944), de Rachel Crothers, o el policíaco victoriano *Tío Enrique* (1945), de Thomas Job, así como las comedias *De la noche a la mañana* (1945), de José López Rubio y Eduardo Ugarte; *El loco del año* (1947), de Rafael Suárez Solís, y *La señorita de Trévez* (1947), de Carlos Arniches, momento en el que darían el salto en solitario a la dirección.

Fernández, quien había participado en la Barraca lorquiana y fue profesora de vestuario en la Academia de Artes Dramáticas de La Habana, dirigió dos montajes de Benavente, *La infanzona* (1947) y *Lo cursi* (1948), y el “apropósito mímico-musical” de Luis Amado Blanco *El sueño de Ana María* (1948), pero una grave enfermedad de su padre la alejó de la escena y tras la muerte de este en 1953, si bien retomó su implicación en actos culturales y literarios, no volvió a ejercer labores dramáticas como tal. Por su parte, desde los años cuarenta, Ponce de León aprovechó sus habituales viajes a Nueva York para acudir a múltiples estrenos en Broadway (o para asistir en 1952 a un curso impartido por Erwin Piscator) y desarrolló una labor

pionera en la dirección de programas dramatizados radiales y de adaptaciones teatrales televisivas. Su estreno en solitario como directora tuvo lugar en 1947 adaptando el relato *Lluvia*, de William Somerset Maugham, traducido por ella y Fernández, al que seguirían la comedia romántica *Vive como quieras*, de George F. Kaufman y Moss Hart (1948 y 1953); el monólogo sobre la frustración femenina *Mañana es una palabra* (1948), de Nora Badía, o la cáustica variación sobre el mito de Pigmalión de Garson Kanin *Acabada de nacer* (1949). En los años cincuenta, su repertorio mostró un sesgo feminista cada vez más marcado: *Infamia* (1955), adaptación de *The Children's Hour* (1934) en la que Lillian Hellman dramatizaba la acusación de lesbianismo sufrida por dos maestras; varias comedias costumbristas que giran alrededor de conflictos matrimoniales, como *Lecho Nupcial* (1956), de Jan de Hartog, o *Un cuarto lleno de rosas* (1956), de Edith Sommer; el drama de una viuda de mediana edad enamorada de su yerno recreado por Daphne du Maurier en *Marea de otoño* (1957), y, sobre todo, *Mujeres*, de Clare Boothe, dirigida junto con María Julia Casanova, una sátira mordaz de la alta sociedad y nuevo acercamiento a la infidelidad masculina que fue estrenada en diciembre 1958 y que se mantendría en cartel hasta febrero de 1960, superando las trescientas representaciones.

El qué dirán fue el resultado de una broma convertida en reto. Tras criticar una representación pésima del Patronato y afirmar que ellas serían capaces de hacer algo mucho mejor, el escritor Rafael Suárez Solís, español afincado en Cuba de declaradas simpatías republicanas, dio publicidad al hecho de forma irónica en su columna periodística.² Al cabo de unos tres meses y con la voluntad de lograr un reflejo costumbrista de sus vivencias sociales, *El qué dirán*, inicialmente titulada *Vida nueva*, estaba concluida (Sainz de la Peña 1943; Ortega 1944; O'Connor 2005). Dicha voluntad incide en los posibles niveles de subversión y sumisión de esta “comedia ligera... de ambiente social, sin pretensiones literarias ni filosóficas” (Sainz de la Peña 1943) con la que esperan “únicamente entretener” (Fernández de Amado y Ponce de León 1944c) y de cuya modestia estética son muy conscientes (Ortega 1944: 61).

El qué dirán se ambienta en 1944 y gira en torno a Lydia, una mujer de veintiocho años que trabaja en Europa como parte del cuerpo diplomático cubano y sin ningún interés en casarse con su prometido habanero. Para que Carlos Haller, un soldado centroeuropeo, pueda tramitar un pasaporte que le permita huir de la persecución de la Gestapo y salvar su vida, Lydia acepta llevar a cabo un matrimonio de

conveniencia. De regreso a La Habana, traumatizada por cuanto ha visto en Europa y consciente de que por la falta de sensibilidad hacia la tragedia bélica, su círculo familiar y social no entendería los motivos humanitarios de su decisión, guarda en secreto su enlace con Haller por el miedo a “el qué dirán”. La llegada de Haller a Cuba extremará un conflicto finalmente resuelto al reconocer que su matrimonio, en realidad, fue un acto de amor y no de compasión solidaria.³ De este modo, la posibilidad de entender su decisión como una aceptación responsable en el nivel político que reafirmase los componentes progresistas y feministas de su personalidad queda sensiblemente mermada.

La dirección de *El qué dirán* estuvo a cargo de Luis A. Baralt, director de prestigio con el que Isabel Fernández realizó en 1943 su debut como actriz en La Habana durante un celebrado montaje al aire libre de *El gran teatro del mundo*. En su comentario previo al estreno, Baralt, juez y parte como crítico, consideró a *El qué dirán* como una “sátira fina y amable” que sin rozar “la política” y “a través de su bien escrito diálogo”, proponía un espejo costumbrista de los “defectillos” y “pecadillos” de esa “alegría de vivir del cubano –un poco inconsciente en estos momentos de tragedia mundial–” con la que el “prólogo entre ruinas de guerra establece un saludable contraste”, concluyendo “que el público pasará un buen rato y aplaudirá mercedamente a Isabel y Cuqui”. (Baralt 1944) El paternalista juicio de Baralt, en la línea descrita por Plaza-Agudo (2012) en su análisis de los prologuistas a las poetisas españolas de preguerra, avanzaba el sesgo de no pocas de las valoraciones que se realizarían en la prensa habanera tanto de esta pieza como de la posterior *Lo que no se dice...*

Caracterizadas en general por una orientación claramente sexista y estereotipada, estas estimaciones antepondrán la belleza de las autoras (denominadas no pocas veces por su nombre de pila) como estrategia que mina la posible relevancia de otros niveles propiamente artísticos e ideológicos del texto. Así lo indica la destacable presencia de valoraciones androcéntricas de los roles de género, que minusvaloran las posibilidades subversivas de su crítica social y a los valores patriarcales que rigen las relaciones sentimentales en tanto que soluciones femeninas propias de imágenes convencionales del amor sumiso, la maternidad o la belleza. En este sentido, el cuestionamiento de los contenidos más políticos de esta dramaturgia, cuya presencia es un síntoma claro del nuevo papel de la mujer en su conquista de la Esfera pública, halla una especie de compensación inconsciente en el

reconocimiento de los méritos del trabajo de las autoras con el lenguaje, considerado su mayor novedad frente a los diálogos al uso del teatro comercial. En contradicción, por otra parte, con la denuncia de su falta de experiencia y pericia literarias, dichos juicios se presentan como un nivel vaciado de contenido en el que, sin excepción, se elude el nivel ideológico que implica esta formalización lingüística de los personajes.

La recepción de la obra fue unánime al reconocer la buena dirección escénica y la calidad de sus decorados y usos escenográficos. No ocurre lo mismo con los valores propiamente teatrales del texto: “el contenido literario es infinitamente inferior al continente teatral”, apuntaba Gonzalo de Palacio al tiempo que señalaba graves fallos compositivos de una obra cuya única virtud era ser “una promesa” (Palacio 1944). Francisco Ichaso (1944), satisfecho por un tratamiento irónico y sutil del humor que alejaba a las autoras del “campo de lo bufo” cubano, destacó la incapacidad para trascender una construcción tipificada de los personajes. En este sentido, varios comentaristas subrayaron la inoportunidad del prólogo ambientado en un aeropuerto centroeuropeo, reproche que más allá de una deficiente formalización escénica (Anónimo 1944a; Anónimo 1944b; Sch. 1944), incide en el nivel más claramente ideológico de *El qué dirán*: la despolitización y desinterés de la clase alta habanera ante la II Guerra Mundial, vista como algo lejano y que apenas les incumbe. Las alusiones a este tema fueron juzgadas como “algo falso” (Anónimo 1944b), “de baja calidad” y propias del “cliché” (Palacio 1944), innecesarias “y completamente fuera de lugar” (Kohly 1944). Bien distinta fue la opinión del Marqués de Corti, quien alabó que se trasladase esta problemática “a nuestro medio social, irresponsable y frívolo” (Corti 1944: 27); de Suárez Solís (1944a), para quien no acababa ocupando el papel determinante que debería, o de Valdés Rodríguez (1944), que la consideraba, frente a la aparente anécdota sentimental, el verdadero mensaje de una función que denunció la “inconsciencia ejemplar” de las clases altas.

Con su profesionalización en el mundo laboral de la Esfera pública acotado tradicionalmente a la masculinidad, que implica igual circunstancia en el nivel formativo y educativo, y con su cuestionamiento de los estereotipos que pautan las relaciones sentimentales en torno a la institución matrimonial, Lydia se inscribe en el imaginario de la ‘mujer moderna’ que rompe con el ideal del ‘ángel del hogar’. No obstante, la imagen de la mujer que traslada François Baguer define una condición inmanente de los sexos según la

cual, el amor es una pasión egoísta en el hombre y llena de “nobles desprendimientos” en la mujer que acaban enturbiándole su “visión de la realidad”. (Baguer 1944) Así, un conflicto que “arranca de los campos de la ensangrentada Europa” se resuelve “blandamente, como tocado por la gracia de suaves manos femeninas, bajo el claro cielo criollo” (Baguer 1944), conclusión similar a la de Eduardo H. Alonso, para quien este “curioso enlace matrimonial” finaliza en un ámbito “agradable” en tanto que “solución muy femenina”. (Alonso 1944) También Ichaso mostró una visión estereotipada en la que el amor es raíz y condición de toda vivencia femenina, en este caso tomando “la forma suprema de la piedad. [...] En todo amor de mujer hay siempre algo de esa obra de caridad que es ‘dar posada al peregrino’, al peregrino que es todo hombre”. (Ichaso 1944)

No obstante, para Ichaso la obra se cierra con una posibilidad de transformación, pues los protagonistas intentan una “vida nueva” que renuncia a la placidez habanera por los riesgos de una Europa en guerra, si bien la mayoría de este público tan ajeno a la contienda debió entender esta vida nueva solo en la clave sentimental de un final feliz que, en verdad, señalaba un retorno a Europa “para colaborar de alguna manera en la resistencia a las fuerzas fascistas”. (O’Connor 2005: 13) Sin embargo, no es menos cierto que la obra clausura las posibilidades emancipadoras que ha abierto o insinuado. En primer término, porque “el qué dirán” social queda convertido en algo irrelevante: el conflicto de Lydia no es, como sintetiza Carlos en la escena final, las maledicencias de la alta sociedad sino su miedo al amor. En segundo lugar, el desenlace revela un nivel de entrega no recíproco y concluye en sumisión, por mucho que Lydia dé el paso de romper con su entorno para acompañar a Carlos a Europa e iniciar una nueva vida. Así queda explícitamente reconocido en el último diálogo entre los amantes. Mientras Carlos deja claros los límites de su sacrificio: “¿Significa esto que lo dejaría todo para volver conmigo? Porque, mi deber es ir...”, Lydia cumple con ese papel de “entrega” del amor auténtico: “Y el mío... seguirte. CARLOS. ¿Por deber? LYDIA. No Carlos, porque te quiero...”. (Fernández de Amado y Ponce de León 1944a)

Lydia acepta su destino en una entrega amorosa sin lugar para el deber con su persona y con la historia. Como ese libro que el Tío Tomás, figura patriarcal que hasta entonces ha presidido la función amparado en su silencio, arroja en la última escena, sancionando con su gesto y sus primeras y únicas palabras la decisión de su sobrina: “¡¡La Historia!! ¡¡”El qué dirán”!! (*Tira el libro por encima de la*

barandilla.) AÑO NUEVO. VIDA NUEVA”. (Fernández de Amado y Ponce de León 1944a) La vida nueva de Lydia, al cierre, ha olvidado sus palabras iniciales. Sus movimientos físicos, profesionales y amorosos ya no se deben a un problema de conciencia por los males que asolan el mundo sino que, en última instancia, ha claudicado ante los mismos códigos amorosos que caracterizan a su íntima amiga Clara.

Ambientada en 1943, *Lo que no se dice...* desarrolla la historia de Cristina, una treintañera burguesa que sufre “lo que no se dice”, la infidelidad reiterada de su esposo Gustavo. Cristina tendrá la ocasión de reencontrarse con un antiguo amor de juventud, Dick, ahora militar en el ejército puertorriqueño y que morirá en el frente de batalla. Inicialmente, esta tragedia no le hace renunciar a su intención de divorciarse de su esposo, pero ante un amago de arrepentimiento de Gustavo, no romperá su matrimonio y aceptará con resignado fatalismo la vacuidad de su vida.

Estrenada con ocasión del cuarto aniversario del Patronato del Teatro y dirigida por las propias autoras, la comedia contó con la presencia destacada de Raquel Revuelta y una celebrada escenografía de la lujosa casa del matrimonio obra del exiliado Luis Márquez. Las declaraciones de intenciones de las autoras fueron muy similares al caso de *El qué dirán*: defensa de un “enfoque costumbrista” que traslade la realidad cubana contemporánea al escenario (Anónimo 1946: 13), pero un costumbrismo no moralista que abre un significativo margen de ambigüedad en la recepción por parte del espectador: “El teatro es espejo de costumbres, y así, como espejo, y sin soluciones dadas y moralejas preconcebidas, queremos dar nuestro teatro. Cada cual puede sacar sus propias conclusiones, y elegir dentro del tema el sendero que mejor le plazca”. (Fernández de Amado y Ponce de León 1946)

En líneas generales, la crítica reconoció los méritos de la dirección y coincidió en la progresión que la obra suponía respecto a *El qué dirán*. De hecho, las dramaturgas ya habían dado su salto a la dirección en junio de 1944 con *Divórciate y verás*, traducción de *Let us be gay*, de Rachel Crothers, obra de suavizado contenido feminista y modelo evidente de su literatura dramática. En Crothers hallan esa combinación de ligereza y diversión que, al mismo tiempo, vehicula “un alegato de los derechos de la mujer”, alegato cuya dimensión precisan en estos términos:

Claro que al decir “derechos” evita la trascendental postura de mitin feminista y nos conduce por el sendero más grato del encanto femenino. Nada de peroratas sobre capítulos jurídicos ni afirmaciones filosóficas sobre principios de conducta, detrás de cada sonrisa o cada afirmación de las protagonistas hay una defensa de los derechos espirituales de la mujer y una amable advertencia a los respectivos hombres sobre el cuidado que deben tener en todo lo que atañe a la igualdad en el amor. Lo que viene a decir la ilustre autora burla burlando es que nada en el mundo merece la pena, si para conseguirlo hay que matar o poner en peligro de muerte una ilusión, una dulce ilusión, núcleo y sostén de toda felicidad verdadera. (Fernández de Amado y Ponce de León 1944c)

Este encantador discurso femenino, que no feminista, es el que pauta las motivaciones, los intereses, procedimientos escénicos, tesis y resultados de *El qué dirán* y *Lo que no se dice...*, en las que el alegato se detiene en el momento en que la amabilidad pudiera conllevar la ruptura de una ilusión igualitaria, que parece preferirse mantener como condición de posibilidad antes que plantar cara a las problemáticas de una verdadera ruptura que hiciera de la vindicación acción. La reseña de Mirta Aguirre a *Divórciate y verás* da en la clave de las ambivalencias subyacentes en el teatro de Fernández y Ponce de León e ilumina sus implicaciones ideológicas y de reivindicación feminista:

Si dijéramos que es una comedia revolucionaria habría una marejada de asombro. Y, con razón, porque no lo es. Sin embargo, si Rachel Crothers se hubiera propuesto pintar malintencionadamente, con propósitos destructivos, el tono indigno, turbio, repulsivo que tienen en los elegantes círculos burgueses las relaciones entre hombre y mujer, con o sin matrimonio, no lo hubiera logrado mejor. [...] mientras unos [personajes] se mueven con toda naturalidad en su fangoso ambiente, otros advierten lo que hay de degradante en él. Estos últimos son los que ponen en la obra la pincelada de humor cínico que a veces llega al genuino hallazgo satírico. Sería lógico que una pieza de estas características disgustara a la gente “bien”, cuya estampa sexual es expuesta sin tapujos. No obstante, [...] ocurre lo contrario. Esa gente, ríe. [...] Sabe que le están diciendo la verdad y le resulta de buen tono no ofenderse. Además, como hay el cuidado de no oponerle, en esa misma escena en que está moviéndose, su contra-estampa, puede hacerse la ilusión de que así es todo el mundo y de que –como afirma Kitty Brown– así es, fatalmente, la vida. (Aguirre 1944: 6)

El crítico auxiliar del *Diario de La Marina* precisó los términos reivindicativos de *Lo que no se dice...*, una “vengativa y justa voz femenina [que] se deja oír y prevalece en esta comedia” frente a unos representantes masculinos a los que “apenas se les permite una endeble defensa o conservar algún prestigio” (Aux. 1946b: 6),

mientras que para Valdés Rodríguez, la pasión amorosa logra una expresión valiente y anticonvencional, si bien al final se imponen “las fórmulas establecidas y los prejuicios” (Valdés Rodríguez 1946), y Aguirre la califica como “un divertimento” que asimila la “técnica” de la comedia norteamericana y añade “un poco de filosófico ibsenismo feminista” con ecos de Bernard Shaw (Aguirre 1946: 6).

El planteamiento que se hace de la maternidad en cada uno de los actos es representativo de las estrategias desplegadas por las autoras. Los diálogos iniciales entre Elena (embarazada por tercera vez) y Liliam desglosan el rol tradicional de la mujer como madre que, poco después, se confrontará con el modelo de mujer de Alicia, personaje que vive su ausencia de maternidad como una carencia que la incapacita para la felicidad y que comparte varios rasgos con la Mariana de *El qué dirán*, mujer divorciada y de moral sexual más liberada (Fernández de Amado y Ponce de León 2005: 16-19). En el segundo acto y de nuevo como crítica hacia los posicionamientos de Alicia, será Roberto, representante junto con su esposa Liliam del equilibrado ideal de la familia burguesa, el defensor de que “a todas las mujeres, por supuesto, le gustan los niños”. (Fernández de Amado y Ponce de León 2005: 22) Mientras que en el último, esa Elena que en conversación con el adúltero Gustavo confiesa que sus confidencias íntimas “se cuentan por canastillas rosadas, azules o a pares” (Fernández de Amado y Ponce de León 2005: 28), se ofrece a ayudarlo para resolver su distanciamiento con Cristina y, consecuentemente, reafirmará ante su amiga su papel como representante del amor burgués: “Sé lo que es querer pero... legalmente con un notario y un cura de por medio... Como te compadezco aunque no pueda aprobar lo que me dices...”. (Fernández de Amado y Ponce de León 2005: 30) En parecidos términos se plantea la reivindicación de una sexualidad femenina emancipada, la crítica de los roles patriarcales que limitan asimismo a un sujeto masculino que se autocuestiona, o la denuncia de la frivolidad y desprecio burgueses hacia la cultura, elementos presentes como parte del frustrante horizonte existencial de los personajes de *Lo que no se dice...*, pero cuya articulación escénica resulta, cuanto menos, ambigua.

En la conversación telefónica final, Cristina asume el modelo de mujer que su amiga Elena ha exhibido a lo largo de la representación y opta por la interiorización de sus conflictos, tal y como ha descrito ella misma al precisar los valores simbólicos del juego del *bridge*, “un remedio magnífico contra los pensamientos inquietantes, que en el

fondo no se quieren rechazar”. (Fernández de Amado y Ponce de León 2005: 25) Es decir, un ocio burgués que, como ejemplo menor pero expansivo, revela su condición de cárcel ideológica y que actúa como parapeto de los deseos subversivos ubicados en la profundidad del ser: “Sí... ¿Por qué no?... mañana seguiremos jugando *bridge* aquí como siempre... (Pausa.) Tenías razón... como siempre Elena... como siempre... como siempre... (Ahora [sic por ‘ahoga’] un sollozo mientras se corre la cortina muy lentamente.)”. (Fernández de Amado y Ponce de León 2005: 32) Frente a la más impactante declaración de la obra: “¡Ese código moral masculina [sic], ancho, ancho para ustedes, estrecho e intransigente para nosotras, cuando no somos la compañera de aventura!” (Fernández de Amado y Ponce de León 2005: 31), el deseo femenino, redescubierto por Cristina en su relación adúltera, acaba sometido en la imagen de una perfecta casada que decide, a pesar de su concienciación, permanecer en un rol pasivo y fatalista. Si Lydia condicionaba su derecho a un deseo propio a la aprobación previa de las necesidades masculinas, Cristina, de modo más rotundo, exhibe las implacables limitaciones en que debía moverse la mujer sometida a la ideología burguesa.

La recepción de este estreno, no obstante, estuvo más interesada por la cuestión del ambiente y clase social elegidos para vehicular su programa costumbrista. Francisco Parés (1946) opinó que la obra no se ajustaba a esta adscripción genérica porque el conflicto sentimental desplazaba los elementos costumbristas a un ámbito universal en los que perdían su valor local. En esta línea, tanto Valdés Rodríguez como Aguirre aludieron a la nueva obra en la que estaban trabajando las autoras, *Las del Cerro*, “centrada en los días iniciales de la República, al terminar la dominación española y comenzar nuestra llamada vida independiente. En ella chocan la vieja concepción colonial y los nuevos criterios” (Valdés Rodríguez 1946), una posibilidad para “vestir un tema de certero enfoque cubano y social”. (Aguirre 1946) Poco más se conoce acerca de lo que hubiera podido llegar a ser *Las del Cerro*, pero sí sabemos que en la base de este cambio se hallaba la conflictiva ambigüedad que lastra *Lo que no se dice...* En referencia a la síntesis de cosmovisiones que organiza su trabajo a cuatro manos, Fernández apuntaba que, contrariamente a la idiosincrasia trágica de lo español, “a todo en la vida trato de encontrarle una escapada hacia la alegría. Cuqui, sin embargo, de formación netamente norteamericana, es una predestinada al drama”. (Aux. 1946a: 6) Ponce de León añadía que el ambiguo final de *Lo que no se dice...* podía entenderse como un punto de inflexión que se

evidenciaría en el nuevo proyecto: “En *Las del Cerro* [...] vencerá mi tendencia: será un perfecto dramón [...]. En *Lo que no se dice*, hemos cedido ambas y será el público el que imagine lo que ha de pasar cuando se cierre la cortina”.

El 6 de febrero de 1958, *Lo que no se dice...* se reestrenó en la Sala Hubert de Blanck inaugurando el Mes de Teatro Cubano que promovió la Asociación de Salas Teatrales fundada en 1957. En esta ocasión, la obra fue dirigida solo por Ponce de León, quien contó con la colaboración de María Julia Casanova en el montaje y escenografía, y con un elenco en el que sobresalen Carmen Montejo y Nena Acevedo. De este modo, *Lo que no se dice...* posibilita una lectura contrastada de los nuevos mecanismos puestos en juego en dos periodos bien diferenciados en sus condiciones de representación y marco político, uno bajo la presidencia de Ramón Grau San Martín y en el contexto de función única del Patronato del Teatro y otro en plena dictadura batistiana y con un mayor desarrollo del teatro profesional y la posibilidad de representación diaria durante la llamada “época de las salitas”. (Muguercia 1988)

Lo que no se dice... se mueve ahora en un territorio contradictorio acorde con una obra que avanzaba aspectos de liberación sexual, introducía reflejos críticos de los comportamientos burgueses, posibilitaba la presentación de modelos de mujer modernos y activos, pero que era incapaz de llevarlos hasta sus últimas consecuencias. Un periodo en el que el teatro “anticomercial” reprodujo “el patrón broadwayano” como estrategia para lograr el acceso a un público burgués que al tiempo exigía “preservar ciertos atributos de la ‘alta cultura’” que marcaran distancias con los productos de la cultura de masas (Muguercia 1988: 11), teatro que deseaba contribuir a la creación de una “cultura democrática” que afirmase la identidad nacional y se opusiera al proceso de “desnacionalización y banalización de la cultura, propugnado por las clases dominantes”. (Muguercia 1988: 16-17) La celebración del Mes del Teatro Cubano puso de relevancia estas tensiones entre lo comercial y lo nacional al desarrollar una línea de “teatro comercial autóctono” (Lobato Marchón 2002: 102) y, en este sentido, *Lo que no se dice...* confirmó las expectativas comerciales de la reposición y superó la treintena de representaciones con llenos continuados del aforo.

La recepción del reestreno, con algunas variantes sustantivas, retomó varias cuestiones presentes en 1946. Así, Fornaris recriminó su “cosmopolitismo” de “tintes sonrosados” como contradictorio (Fornaris 1958), no ya con la adscripción costumbrista, que otros

comentaristas sí consideraron legítima (García Pons 1958), sino con la reivindicación de lo cubano que presuponía su inclusión en el cartel del festival. Por otra parte, la mayoría de análisis incidieron en la escasa rentabilidad de los elementos de crítica social, sacados de una “realidad desoladora” pero sin pasar de arañar “la superficie” (Ramírez 1958), “una exposición afortunada y un flagelo suave que tiende a lo festivo” (Alonso 1958), una intrascendente “comedia de salón” de “personajes sin hondura” (Anónimo 1958), o, en un juicio de especial dureza de Rine Leal, a la vuelta de la esquina el crítico teatral más importante durante las primeras décadas de la revolución, un ejemplo “de filosofía barata, de puro clisé teatral. [...] nuestras dramaturgas parecen vivir en un mundo tan artificial y cómodo que la vida que muestran en sus obras es un paraíso con sus palmeras borrachas de sol [...]. *Lo que no se dice* es una muestra inferior de nuestra dramaturgia”. (Leal 1967: 54-56)

Junto a la cuestión nacional como derivada del planteamiento costumbrista, los modelos de mujer presentados y en especial el final de la obra fueron asimismo objeto de atención. Para Baguer, el silencioso sufrimiento de Cristina revelaba “esa estoicidad tan propia de la mujer” ante las ofensas privadas y públicas causadas por la infidelidad marital; “Gustavo la quiere, pero a su manera, egoístamente” y su error consiste en no percatarse que “una mujer puede absorber ultrajes de puertas adentro, pero difícilmente, en público”. (Baguer 1958) Las conclusiones de Baguer nos indican que *Lo que no se dice...* admitió ser leída desde parámetros patriarcales que vieron en el tipo de mujeres y hombres que desfilaban por el escenario una confirmación y no un cuestionamiento de sus ideas. En sentido contrario, a Leal la obra se le apareció como un “libreto radial” que en su final exaltaba el “melodrama, el sentimentalismo y la frustración femenina”. (Leal 1967: 55) Los comentarios de García Pons valoraron la ambigüedad calculada de un final “discutible” no solo porque sus autoras “acaban por rendirlo a la conformidad y al bien parecer del sacrificio” sino, sobre todo, porque no cuadraba con el retrato y evolución psicológica de la protagonista y contradecía la tensión dramática generada hasta ese momento (García Pons 1958). Esta cesión ideológica que haya correspondencia en una cesión estructural manifiesta las limitaciones estéticas de una propuesta que no logra superar los códigos de los que parte, la comedia benaventina y norteamericana, como corrobora buena parte del repertorio dirigido por las dramaturgas. Que en 1958 se considerara factible la reposición de *Lo que no se dice...* y que su éxito precediera al del estreno ya

mencionado de *Mujeres*, de Clare Boothe, señala los puentes entre el discurso feminista en los contextos republicano y revolucionario, y remarca, en cualquier caso, que quedaba aún mucho territorio por recorrer tanto en el ámbito de la emancipación femenina como en el de un teatro cubano capaz de generar sus propias modalidades.

A pesar de que su reivindicación está siendo lenta y costosa, en las décadas de los 40 y 50 existieron muchas mujeres integradas en los intentos de renovación de la escena cubana (Boudet 2010) e Isabel Fernández y Cuqui Ponce de León intentaron dar un paso más en este proceso. En este sentido, *El qué dirán* y *Lo que no se dice...* se inscriben en ese momento de transición entre dos universos referenciales, el del ‘ángel del hogar’ y el de la ‘mujer moderna’, que implicó para las mujeres “un conflicto entre los valores conservadores en que habían sido socializadas y el deseo de aproximarse a un nuevo tipo de mujer más acorde con el ideal de la modernidad” (Plaza-Agudo 2012: 85-86), tal y como evidencia una construcción de tramas, caracteres y espacios que cuestionan con su simple exposición los conflictos subyacentes entre el espacio de la domesticidad burguesa y el de una Esfera pública sometida a imparables transformaciones para los roles de género, cambios que afectan de modo muy notable a los contenidos históricos y políticos. En su acercamiento costumbrista a la sociedad habanera, la fusión de conflictos de índole amorosa con la problemática de la II Guerra Mundial abrió la comedia sentimental a un horizonte de interés socio-histórico que se sumaba a los procesos de concienciación sobre la condición femenina reclamados por ambas autoras. El lenguaje empleado en sus obras, en principio un recurso al servicio del enfoque costumbrista, trascendió asimismo hacia cuestiones sociales y de reivindicación cultural nacionalista, como evidencia el proyecto nunca consumado de *Las del Cerro*. En último término, aunque fuese mediante una síntesis no del todo lograda, el desinterés hacia los conflictos políticos puesto de relieve en estas comedias no dejaba de ser otro síntoma de la crisis de una sociedad cubana que estaba reclamando su necesaria transformación. Desde esta perspectiva, su apoyo y destacada participación en la revolución de 1959 (O’Connor 2005) evidenciaron la flexibilidad de sus premisas anteriores en un contexto ideológicamente más radical como el revolucionario que, con todas sus carencias, propició el desarrollo de un feminismo más consciente en la Esfera pública de la isla. La articulación ambivalente entre la subversión o la sumisión que define a estas obras, antes que como un demérito, puede entonces ser leída como un pequeño paso en

esa necesaria fase de transición que la escena cubana debía cubrir antes de alcanzar propuestas de género más efectivas. En este sentido, Isabel Fernández y Cuqui Ponce de León ocupan un espacio en la genealogía del feminismo teatral cubano que merece y debe ser reconocido y recuperado.

Bibliografía

- Aguirre, Mirta. 1944. 'Divórciate y verás'. En: *Noticias de Hoy* (29.06.1944): 6.
- . 1946. 'Lo que no se dice'. En: *Noticias de Hoy* (1.06.1946): 6.
- Alonso, Eduardo H. 1944. 'Función del Patronato'. En: *Alerta* (24.02.1944).
- . 1958. 'Abre la Sala Hubert de Blanck, con una comedia de alto ambiente social, el Mes del Teatro Cubano'. En: *Diario de La Marina* (8.02.1958).
- Álvarez, Silvina. 2005a. 'El feminismo radical'. En: Beltrán y Maquieira (2005): 104-114.
- . 2005b. 'Diferencia y teoría feminista'. En: Beltrán y Maquieira (2005): 243-286.
- Amorós, Celia y Ana de Miguel (eds). 2005. *Teoría feminista: de la Ilustración a la Globalización*. Madrid: Minerva.
- Anónimo. 1944a. 'Teatro. El qué dirán (Patronato)'. En: *Pueblo* (24.02.1944).
- Anónimo. 1944b. 'El qué dirán'. En: *La Tribuna* (28.02.1944).
- Anónimo. 1946. 'Notas al programa'. En: Patronato del Teatro: Programa de *Lo que no se dice...* La Habana (Mayo 1946): 13.
- Anónimo. 1958. 'Se agotan las localidades en la Sala 'Hubert de Blanck'. Triunfa el teatro cubano'. En: *El Mundo* (11.02.1958).
- Aux. 1946a. 'Escenario y Pantalla: *Lo que no se dice* en alta voz y sin secretos'. En: *Diario de La Marina* (28.05.1946): 6.
- Aux. 1946b. 'Escenario y Pantalla. *Lo que no se dice*'. En: *Diario de La Marina* (10.06.1946).
- Baquer, François. 1944. 'Crónica: *El qué dirán*'. En: *El Crisol* (24.02.1944).
- . 1958. 'Crónica. *Lo que no se dice*'. En: *El Crisol* (Febrero 1958).
- Baralt, Luis A. 1944. 'La obra del mes'. En: *Boletín del Patronato* 1/2 (Febrero 1944).
- Beltrán, Elena y Virginia Maquieira (eds). 2005. *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- Boudet, Rosa Ileana. 2010. *Teatro cubano: relectura cómplice*. Miami: Ediciones de la Flecha.
- Corti, Marqués de. 1944. 'Espectáculos teatrales. *El qué dirán*, en el Teatro Nacional'. En: *Boletín del Colegio Médico de La Habana* 7/3 (Marzo 1944): 27.
- Domingo Cuadriello, Jorge. 2004a. *Espanoles en Cuba en el siglo XX*. Sevilla: Renacimiento.
- . 2004b. 'Los exiliados españoles y el movimiento teatral cubano'. En: Domingo Cuadriello (2004a): 236-256.
- Fernández de Amado Blanco, Isabel y Cuqui Ponce de León de Upmann. 1944a. *El qué dirán*, 'Comedia en un prólogo y dos actos, cada uno dividido en dos cuadros'. Fondo personal Germán Amado-Blanco.
- . 1944b. 'Las autoras dicen'. En: Programa de mano de *El qué dirán*.
- . 1944c. 'La obra del mes'. En: *Boletín del Patronato* 1/6 (Junio 1944).
- . 1946. 'La obra del mes'. En: *Boletín del Patronato* 3/28 (Mayo 1946).
- . 2005. '*Lo que no se dice...* (Comedia en tres actos)'. En: *Estreno* 31/2: 16-32.

- Fornaris, Fornarina. 1958. 'Lo que no se dice'. En: *Nuestro Tiempo* 22 (Marzo-Abril 1958).
- García Pons, César. 1958. 'Trazos. En la Sala 'Hubert de Blanck''. En: *Diario de La Marina* (16.02.1958): 4-A.
- González Freire, Natividad. 1958. *Teatro cubano contemporáneo: 1928-1957*. La Habana: Sociedad Colombista Panamericana.
- Ichaso, Francisco. 1944. 'Escenario y Pantalla. *El qué dirán*'. En: *Diario de La Marina* (24.02.1944): 6-7.
- Kohly, Marcos A. 1944. 'Ronda teatral'. En: *Siempre* (25.02.1944).
- Leal, Rine. 1967. *En primera persona (1954-1966)*. La Habana: Instituto del Libro.
- Lobato Morchón, Ricardo. 2002. *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Verbum.
- Montes Huidobro, Matías. 2004. *El teatro cubano durante la República. Cuba detrás del telón*. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Muguercia, Magaly. 1988. *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*. La Habana: Letras Cubanas.
- Nieva-de la Paz, Pilar. 2008. 'Voz autobiográfica y Esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República'. En: Nieva-de la Paz et al. (2008): 139-158.
- et al. (eds). 2008. *Mujer, Literatura y Esfera pública: España 1900-1940*. Philadelphia, PA: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- O'Connor, Patricia W. 2005. 'Subversión femenina en guante de seda: la colaboración teatral de Isabel Fernández de Amado-Blanco y Cuqui Poce de León'. En: *Estreno* 31/ 2: 9-15.
- Ortega, Antonio. 1944. 'Un estreno en el Auditorium. *El qué dirán*'. En: *Bohemia* 36/8 (20.02.1944): 15 y 61.
- Osborne, Raquel. 2005. 'Debates en torno al feminismo cultural'. En: *Amorós y De Miguel* (2005): 211-252.
- Palacio, Gonzalo de. 1944. 'Lienzo y Tramoya. *El qué dirán* en el Auditorium'. En: *Información* (24.02.1944).
- Parés, Francisco. 1946. 'Guión. Patronato del Teatro: *Lo que no se dice*'. En: *Información* (1.06.1946).
- Plaza-Agudo, Inmaculada. 2012. 'Estereotipos sobre las escritoras en los prólogos a las poetas españolas de preguerra'. En: *Vilches-de-Frutos y Nieva-de la Paz* (2012): 85-101.
- Ramírez, Arturo. 1958. 'De la farándula. Comentarios. Mes del teatro Cubano'. En: *Carteles* (Febrero 1958)
- Sainz de la Peña, José. 1943. '*Vida nueva...* Isabel Fernández de Amado Blanco y Cuqui Ponce de Upmann'. En: *Información* (29.10.1943).
- Sch., Fr. 1944. 'Le Théâtre' (recorte de prensa sin fecha [Febrero 1944]).
- Suárez Solís, Rafael. 1944a: 'Resonancias. La noche del martes y la tarde del miércoles'. En: *Información* (24.02.1944).
- . 1944b. 'Resonancias. Las mieles del triunfo y el triunfo de la miel'. En: *Información* (2.03.1944).
- . 1944c. 'Resonancias. Dos preciosas ovejas descarriadas'. En: *Información* (21.03.1944).
- Valdés Rodríguez, José Manuel. 1944. 'Tablas y Pantalla. *El qué dirán*, en el P.D.T.'. En: *El Mundo* (24.02.1944).
- . 1946. 'Tablas y Pantalla. Función Aniversario en el PDT'. En: *El Mundo* (1.06.1946).

Vilches-de-Frutos, Francisca y Pilar Nieva-de la Paz (eds). 2012. *Imágenes femeninas en la Literatura española y las Artes escénicas (siglos XX-XXI)*. Philadelphia, PA: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Notas

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación I+D+i *Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939: final* [FFI2010-21031].

¹ O'Connor (2005) ofrece un detallado resumen del contenido de *El qué dirán*, obra que he consultado a través de la copia mecanografiada de 58 páginas y firmada por las autoras que se conserva en el archivo personal de Germán Amado-Blanco Fernández.

² Suárez Solís, amigo íntimo del matrimonio Amado Blanco-Fernández, reaccionó ante el éxito de sus amigas calificándolo como el “triumfo de la miel” de dos “ovejas descarriadas” que resultaban “demasiado bonitas [...] para que, como acredita su talento, las perdamos para las fiestas sociales por los caminos de la literatura”. (Suárez Solís 1944b, 1944c) Es decir, en la línea de lo que Nieva-de la Paz, al analizar las uniones sentimentales de autoras como María Teresa León o Concha Méndez, define como “un arma de doble filo”: mayores posibilidades de promoción en los medios artísticos e intelectuales y resistencia a su consideración plena como “mujeres profesionales”. (Nieva-de la Paz 2008: 143) Paradójicamente, Fernández y Ponce de León dirigieron en 1947 *El loco del año* de Suárez Solís en un excelente montaje galardonado con el Premio Talía de Dirección.

³ O'Connor considera que la compasión femenina de Lydia resulta emblemática de las tesis de Carol Gilligan acerca del “sentido femenino de la justicia” (O'Connor 2005: 14), si bien cabe recordar las críticas que han recibido las ideas expuestas en *In a Different Voice*, acusadas de reforzar, como parte del llamado “feminismo cultural”, diferencias esencialistas de género (Álvarez 2005a, 2005b; Osborne 2005).