

El teatro cubano

Matías Montes Huidobro

Antecedentes

Aunque durante el siglo XIX, a consecuencia de las luchas independentistas, un buen número de escritores, ensayistas, narradores y poetas escriben y publican un considerable número de obras fuera del territorio insular, incluyendo los Estados Unidos, no puede decirse lo mismo de nuestros dramaturgos, cuya nómina se reduce al caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que publicará y estrenará extensamente en España. Durante el período republicano (1902-1959), el imperativo del exilio cultural de los escritores cubanos, y en particular los dramaturgos, será esporádico y transitorio, como en el caso de José Antonio Ramos, que en funciones diplomáticas residió algún tiempo en los Estados Unidos y llevó a efecto investigaciones literarias, y que aunque posiblemente gestara textos dramáticos, narrativos y ensayísticos en este país, no llegó a publicarlos en el lugar de la escritura. Por consiguiente, la existencia de una dramaturgia en español en los Estados Unidos es un fenómeno único de valor permanente y con manifiesta coherencia, que empezará a desarrollarse vigorosamente a partir de 1959, consecuencia inmediata del cambio político ocurrido en la isla.

Las dificultades que presenta el análisis de esta dramaturgia son muchas. Una de ellas es que un número considerable de textos permanecen inéditos y que existe una desproporción desmedida entre la producción de estos escritores y el montaje de sus obras, que es reducido, en comparación con el montaje de obras de escritores que no son cubanos exiliados, que tienen preferencia en el repertorio teatral, salvo honrosas excepciones. Las actividades de las mismas se desarrollan en dos áreas urbanas fundamentales: Miami y Nueva York, a la que podría agregarse, más limitadamente, Los Ángeles.

La dicotomía entre texto y representación crea un conflicto específico del teatro, ya que si bien la puesta en escena es el objetivo último de la obra, la misma, sin la publicación del texto, carece de permanencia. La obra dramática existe más allá del hecho de haber sido o no representada, dado que si está publicada puede representarse en cualquier momento. Además, el texto publicado puede ser consultado críticamente, mientras que todo montaje se limita a la cita que sirve de punto de referencia. Ante las dificultades de montaje de esta dramaturgia, la lectura dramática (a veces llevada a efecto casi a niveles de representación) queda como una alternativa intermedia, como veremos en otros momentos. A estos problemas investigativos se une el sistemático desprecio que sienten muchos directores por el autor, al que no reconocen como agente del 'espectáculo'.

Si bien el número de dramaturgos que sale de Cuba durante los sesenta constituye una nómina reducida, no se puede decir lo mismo de los artistas vinculados a las artes escénicas que toman el camino del exilio. Nos interesa en este momento señalar que las primeras muestras de la dramaturgia cubana que se desarrollará en los Estados Unidos tendrán lugar en torno al 'teatro bufo', que va a tener su sede específica en Miami. No obstante lo extenso de esta producción, por tratarse de textos que permanecen inéditos, la evaluación crítica es prácticamente imposible en todas sus dimensiones, a pesar de investigaciones parciales que se han hecho con este propósito. Ampliaremos estas referencias al tratar el teatro como espectáculo, limitándonos por el momento a los cultivadores del género dramático en su sentido más estricto.

Dos décadas difíciles

El período que comprende las décadas de los sesenta y los setenta establecerá las bases de

la dramaturgia cubana en los Estados Unidos como una consecuencia del exilio. La primera oleada migratoria tiene lugar a partir del ascenso de Fidel Castro al poder y podría extenderse hasta el éxodo del Mariel en 1980. Las circunstancias adversas para el teatro que ahora nos interesa explican el largo silencio de los pocos dramaturgos que salen de Cuba a principios de los sesenta, ya que no tendrán la más remota posibilidad de ver sus obras en escena. Poco a poco se irán superando estas limitaciones, siempre muy parcialmente. Luis Alejandro Baralt, Marcelo Salinas y José Cid Pérez se encuentran entre los dramaturgos de la primera generación republicana que toman el camino del exilio. Si bien Baralt no deja ningún texto escrito en este período, se le atribuyen a Salinas dos, inéditos y sin estrenar, *El café de Lamparilla* y *En el santo nombre de la decencia*.



Cuba detrás del telón I. Teatro cubano (1959-1961), Matías Montes Huidobro.

El caso de José Cid es mucho más complejo. Cuando en noviembre de 1960 toma el camino del exilio trae consigo varias obras sin publicar. Una de ellas es *El primer cliente*, que no se publicará hasta 1965. No será hasta 1968 cuando escriba *Su última conquista*, pieza menor dentro de su extensa producción dramática que subirá a escena en Nueva York, dirigida por Francisco Morín, en 1979. *La rebelión de los títeres*, cuyo primer acto había terminado en Cuba en 1939, la concluirá en Nueva York en 1977, y se publicará, conjuntamente con *La comedia de los muertos*, ese mismo año. Estos desajustes entre escritura, montaje y publicación son una muestra de las vicisitudes por las que va a pasar la dramaturgia que estamos investigando.

Leopoldo Hernández, Matías Montes Huidobro y Raúl de Cárdenas, que ya habían estrenado en Cuba antes del triunfo revolucionario, engrosarán las filas de la diáspora a principios de los sesenta, a la que se unirá poco después Julio Matas, configurando el primer grupo representativo de un éxodo que se va a extender por todo el resto del siglo XX. De esta promoción y período es el caso del poeta Orlando Rossardi, que bajo el impacto del absurdo escribe una 'comedia breve en dos actos y dos oscuros', *La visita*, donde entremezcla líricamente la memoria y el olvido, la cual, por uno de esos desquiciamientos cronológicos del exilio, no se publicará hasta 1997 (Virginia, Editorial Imagen). La pieza tuvo dos dramatizaciones, una en Madrid, 1962, en el teatro del antiguo Instituto de Cultura Hispánica, y otra en enero de 2007, en el teatro Havanafama bajo el auspicio del Centro Cultural René Ariza y con la dirección de Marcos Miranda. No incluimos en este recorrido ni a José Triana ni a Eduardo Manet, porque su producción dramática fuera de Cuba se desarrolla, casi en su totalidad, en Francia.

De este pequeño núcleo de donde parte esta dramaturgia será Hernández el primero en dejar constancia de su presencia escénica, excepción titánica de un movimiento teatral que se va a desarrollar contra viento y marea. Sin embargo, Pedro Román será el autor de la primera obra de larga duración que se estrena con la temática del exilio, *Hamburguesas y sirenazos*, inédita. Dejando a un lado las piezas sin publicar y sin estrenar de Leopoldo Hernández, o las que escribe en inglés, que son numerosas, en 1969 estrena *Guáimaro*, *Lección de historia* y *Liberación*. De mayor importancia son los estrenos, ese mismo año, de *940 S.W. Segunda Calle*, en Miami, e *Infierno y duda*, en Los Ángeles, piezas que señalan el punto de partida de esta dramaturgia y las que dan la tónica a textos posteriores de este teatro: la temática de las dos orillas y la línea de continuidad con la dramaturgia insular; la dirección realista-costumbrista, como muestra *940 S.W. Segunda Calle*, y la conciencia experimental, existencialista y vanguardista, en el caso de *Infierno y duda*, que es un nexo con el teatro insular de los cincuenta.

La pieza *940 S.W. Segunda Calle* representa la continuidad del costumbrismo dentro de las nuevas circunstancias cubanas, incluyendo el choque cultural y la fijación de la memoria histórica. De corte realista, sigue las peripecias de tres familias que viven sucesivamente en un apartamento situado en el South West (suroeste) de Miami, que es la zona donde se va a ubicar el exilio cubano durante los sesenta. La obra establece una línea de continuidad con el realismo tradicional que encontramos en la dramaturgia cubana de la República y

está transida de un auténtico sentimiento de simpatía que despliega Hernández en el trazado de sus personajes, particularmente los marginados. Cubre por primera vez, en toda su tristeza, un espacio del sufrimiento de los exiliados que tiene muy pocas muestras en el teatro nacional y configura una nueva dirección del discurso de los marginados. Por su parte, en *Infierno y duda*, cuya acción se desarrolla en las mazmorras de la Cabaña, el tema de la traición unido al de la responsabilidad adquiere una trayectoria alucinante de raigambre existencialista, elaborada a través de una suplantación de caracteres que enriquece la obra y amplía las perspectivas de un tema que se reitera una y otra vez en la dramaturgia cubana. Esta obra se llevará a escena en Los Ángeles en 1972, bajo el Patronato del Teatro de Güines, dirección de Nena Acevedo, que también la dirigirá en Miami.

Estos son los límites de la dramaturgia cubana de los sesenta, ya que de los restantes dramaturgos mencionados (Matas, Montes Huidobro y De Cárdenas) no se estrena ni se publica nada durante esa década.

Teatro contra viento y marea

No obstante las dificultades, la producción de Leopoldo Hernández durante los setenta es copiosa. Aunque no es nuestro propósito señalar el número considerable de piezas inéditas y sin estrenar que escriben los dramaturgos cubanos en los Estados Unidos, cabe señalarlo en el caso particular de Hernández, por su importancia como dramaturgo y por el carácter sintomático que representa. En los años setenta va a escribir teatro con más fervor que nunca, contra viento y marea, y logrará algunas puestas en escena, continuando la trayectoria que venía realizando desde la década previa. En 1970, en Hollywood, California, el grupo Seis Actores estrena *Hollywood 70*, representando un intento de reubicación cultural del dramaturgo. Su continuación, *Hollywood 73*, es llevada a escena por el mismo grupo teatral en 1973. Ambas obras son fuertemente realistas y controvertidas, dada la preocupación del autor por los marginados, según reza el programa y notas publicadas en la prensa, cuya acción tiene lugar en Hollywood en las fechas indicadas, con la presencia de la prostituta, el policía, el drogadicto, la chicana, el proxeneta, etc. Otros títulos son: *Estaño mundo nuestro* (1970), *Galería # 7* (1971), *Los rojos también creen* (1972), *El músico* (1971), *4 de julio* (1973), *El suceso* (1975), *Irene o las débiles potencias* (1976), *El homenaje* (1976), *Última fiesta* (1976), *Recital* (1977), *Ovni* (1978), *Jacinto* (1978) y *Bórralas de tu vida* (1979). Todas ellas permanecen inéditas, dificultando su consulta, salvo *No negocie, Sr. Presidente* (1976), sobre el terrorismo y la clandestinidad en Cuba. A esto hay que agregar una serie de monólogos: *Nadie* (1973), *Tipit* (1973, finalista del Premio Gala de 1988), *Retorno* (1978), *Cheo* (1975) y *Los pobres ricos* (1979). Solo los dos últimos han sido publicados. Aunque todas sus obras no son excepcionales, cuenta con marcados logros, en los cuales entremezcla elementos realistas, expresionistas y brechtianos, donde la responsabilidad de decidir entre actuar o no constituye el núcleo existencialista en el que se debaten sus personajes, cuya naturaleza ética es un factor determinante.

La dislocación histórico-política que determina el exilio se acrecienta en los Estados Unidos por una cuestión de idioma. Al salir de Cuba los dramaturgos traen consigo una carga creadora que no se ha publicado en el país de origen, o producen textos que se escriben originalmente en español, ya en los Estados Unidos. Tal es el caso, por ejemplo, de Montes Huidobro, autor de *La Madre y la Guillotina*, y Matas, autor de *Juego de damas*, que vuelven 'a escena' con estas dos obras escritas en español, aunque primero se publican inicialmente en inglés, en 1973, en *Selected Latin American One Act Plays*. No se publicarán en español hasta 1991 y 1992 respectivamente. El canon editorial se invierte, pero la identidad a través del original las define. La importancia de ambas radica en que representan la continuidad del movimiento de vanguardia que se gesta en Cuba a fines de los cincuenta y principios de los sesenta, con su carga de absurdo, crueldad y metateatralidad, que constituyen

la marca de fábrica de este movimiento en su país de origen y que desde principios de los setenta se trasladará al exilio, como también tuvo que hacer el teatro vernáculo. El estreno de *La Madre y la Guillotina* tendrá lugar en 1976, dirigida por Francisco Morín, en el Contemporary Hispanic Theater, Symposium and Festival, celebrado en el Queensborough Community College de Nueva York, que es posiblemente el primer festival de esta naturaleza que tiene lugar en este país. Este mismo año subirá a escena en el Mercy College y el Café Teatro El Portón. El estreno de *Juego de damas* tendrá lugar en el Primer Festival Internacional de Teatro celebrado en Miami en 1986, dirección de Rafael de Acha. Manuel Martín en Nueva York, en 1970, para Teatro Dúo, y Cecilio Noble en Miami, en 1976, llevarán a escena *La palangana*, de Raúl de Cárdenas, su gran éxito teatral en Cuba en 1961.

La posibilidad de publicación del texto dramático, aunque reducida, significará una apertura, que incluye la incursión en este género de autores que van a cultivarlo de forma esporádica. Esto ocurre con José Sánchez-Boudy, que a través de Ediciones Universal publicará, en 1971, *Homo sapiens*, donde aparecen cinco piezas en un acto: *El negro con olor a azufre*, *El hombre de ayer y de hoy*, *¡Los asesinos, los asesinos!*, *La ciudad de Humanitas* y *Los apestados*. La inexperiencia de Sánchez-Boudy como dramaturgo lastra el valor teatral de estas piezas cortas. Mucho más significativa es la publicación de *La soledad de Playa Larga* (1975) sobre la invasión de Bahía de Cochinos, que viene a ser una respuesta del exilio a la dramaturgia politizada del teatro insular dominada por la creación colectiva y el realismo socialista. Ya para 1980 dará a conocer *La rebelión de los negros*, que incluye cuatro piezas teatrales: *El hombre que era dos*, *Tres tiros en Viernes Santo*, *El héroe* y la que le da título a la edición, que es la más ambiciosa del grupo, ubicada en la antigüedad romana, y que desarrolla un enfrentamiento entre cristianismo y paganía.

Francisco Mascaró escribe dos obras con un objetivo catequístico y parroquial: *Rita de Casia* y *Dios hablará esta noche*, que va a publicar en 1991. Enrique J. Ventura hace una breve incursión teatral en su poemario *Veinticinco poemas y un monólogo dramático* (1966). Estas esporádicas actividades se extenderán más allá de los setenta con repercusión muy limitada como dramaturgia. El grupo Mater Dei, dirigido por Norberto Perdomo, lleva a escena dramas religiosos, llegando a estrenar en el Festival de Teatro Hispano de 1986 *Dos reinas para un trono*, un drama histórico en torno a María Estuardo e Isabel de Inglaterra.

El teatro: documento de la represión

La férrea represión de la dictadura castrista, que se va a acrecentar con la persecución de los homosexuales, la creación de los campamentos de la UMAP, a la que van a parar muchos escritores, la declaración final del Primer Congreso de Educación y Cultura de 1971, y las medidas represivas que se ponen en práctica a partir del 'caso Padilla' y que caracterizan el 'quinquenio gris' que comprende la primera década de los setenta, va a llevar a la creación de una producción dramática que se gesta en las cárceles cubanas pero que, por razones obvias, no se estrena ni publica en Cuba, sino que acabará formando parte del teatro español en los Estados Unidos a través de montajes y publicaciones ulteriores. Tal es el caso de *Prometeo*, de Tomás Fernández Travieso, escrita en Cuba en la prisión de Guanajay en 1969 y que se saca clandestinamente del país, estrenándose en Miami, por el grupo Prometeo, en 1976; hecho que determina que al autor se le abra una nueva causa y le pidan cinco años adicionales por diversionismo ideológico, hasta que es indultado en 1979 y sale de Cuba. *Prometeo*, que se publicará en 1991, es una pieza teatralmente válida, un largo y desolador recitativo ante el muro de la desolación donde el autor interioriza la crueldad de la experiencia cubana carcelaria en un paisaje rocoso que viene a ser la cámara negra que envuelve la obra.

De índole similar, pero dramáticamente superior, es *Los perros jibaros*, de Jorge Valls, que escribe en los años setenta cuando sufre prisión en las cárceles de Boniato, considerada co-

mo un campo de concentración castrista. Esta obra se estrena en 1982 y se publica en la revista *Tribu* en 1983, cuando el autor todavía sufre prisión en Cuba. No hay ninguna referencia directa a la experiencia cubana, pero el texto es, indiscutiblemente, una proyección de la misma. La acción se desarrolla realmente en una cámara negra, ya que las referencias escenográficas son básicamente superfluas. Toda la obra respira la atmósfera claustrofóbica de una prisión sin posible escapatoria, que es lo que debió de inspirar a Valls de acuerdo con su experiencia individual, que lo lleva a una metaforización colectiva. En última instancia todo es una cárcel, encerrados los personajes (todo un pueblo) bajo la amenaza feroz de los perros jíbaros. Si Valls escribe la obra en prisión, se desprende claramente que la experiencia crea el texto. Entre todas las metáforas, el autor selecciona la de estos perros feroces que impactan visualmente, como bestias de Picasso, o del mexicano Tamayo. Toma su imagen visual y sonora para sintetizar todo un sistema de represión política. Podría decirse que, dramáticamente hablando, el encierro de Valls no fue teatralmente en vano.

Desprendiéndose de este contexto ideológico, Mario Peña estrena, en 1974, *Fuera de juego*, sobre el caso Padilla, afincada en el acontecer político inmediato, configurada como un 'collage-documento', ya que el autor funciona intertextualmente, utilizando poemas de Padilla y representando escenas de *La noche de los asesinos* y *Dos viejos pánicos*. Esta imaginativa concepción apunta hacia la postmodernidad, con un concepto de vanguardia que, además de representar una línea de continuidad con la vanguardia teatral cubana de fines de los cincuenta y principios de los sesenta, da un salto con conciencia documental y de futuro.

Por consiguiente, para mediados de los setenta, la dramaturgia de la diáspora establecida en los Estados Unidos avanza con pasos más seguros, incluyendo la aparición de un nuevo dramaturgo, José Corrales, que a partir de esta década va a producir un cuerpo dramático decididamente importante. En 1967 se lleva a efecto una lectura dramática de *Un vals de Chopin* en El Portón, que no va a ser publicada hasta 1995 en *Anales Literarios. Dramaturgos*. Muestra de un estilo único y elaborado, Corrales construye la realidad sin completarla, dejando espacios vacíos, inquietantes, con diálogos inconclusos que quedan en el aire como una incógnita, como si fuera el ejercicio de un virtuoso que, intencionalmente, omite notas en el pentagrama. En 1971, en colaboración con Herberto Dumé, inspirada en *La loca de Chaillet* de Giradoux, escribe *Faramalla*, que será llevada a escena en Nueva York por el Dumé Spanish Theater, y en 1978 la misma agrupación teatral estrena *Juana Machete, la muerte en bicicleta*, muestra de un vernáculo gay con referencias sexuales explícitas que representan una especie de respuesta sin cortapisas a las cadenas impuestas al discurso homosexual en el espacio insular. Ambas piezas permanecen inéditas, conjuntamente con *Bulto postal* (1976). *El espíritu de Navidad*, inédita, es de 1975. Pero la contribución realmente significativa en este momento es *Las hetairas habaneras* (1977), sin estrenar, que no se publicará hasta 1988, escrita en colaboración con Manuel Pereiras (1950), autor de numerosos textos dramáticos mayormente escritos en inglés. *Las hetairas habaneras* representa una línea de continuidad con la tradición paródica del teatro cubano, al modo de *Electra Garrigó* de Piñera, vinculada por la crítica con la comedia libérrima de Aristófanes (Escarpanter) y *Las troyanas* (Febles) de Eurípides. Corrales y Pereiras utilizan el principio descaracterizador del bufo cubano, cuyo objetivo no es otro que eliminar el mito histórico, en este caso Fidel Castro. La conciencia colectiva de la obra se forma dentro de los límites de un prostíbulo habanero, en la tradición de *Réquiem por Yarini*, estableciendo fuertes lazos de continuidad con el mejor teatro cubano, sin que ello le reste originalidad. Escrita parcialmente en verso, la experimentación verbal sirve de ropaje a una pieza única, muy compleja, que es una parábola de la castración histórica cubana. Armando González Pérez la incluirá en *Presencia negra: Teatro cubano de la diáspora* (1999).

El Súper (1977) es otro texto importante que se escribe y se lleva a escena en Nueva York (1977) y Miami (1978), recibiendo numerosos premios. Se opone estilísticamente a *Las hetairas habaneras*, representando la continuidad del realismo en el teatro cubano. La versión

filmica (1979) y su publicación (1982) le van a garantizar a su autor, Iván Acosta, una presencia permanente en nuestra dramaturgia. La primera obra que escribe es *Grito 71*, moderna y revolucionaria, con participación del público, música y ritmo de *rock*, que se montará en Nueva York y Nueva Jersey, con gran éxito, en el Henry Street Playhouse. En 1972 es coautor y director de *Abdala-José Martí*, que fue la primera obra en español presentada en el Festival del Lincoln Center. Situada la acción de *El Súper* en Nueva York, la pieza es cubanísima. Debido precisamente al desplazamiento territorial, lo cubano se afinca en su propia ausencia, a pesar de la constante intrusión de lo foráneo y los correspondientes anglicismos entremezclados con las expresiones más comunes del 'lenguaje cubano'. Escrita en español, el biculturalismo léxico lleva a secuencias de un humorismo delirante, que es un fuerte del teatro de Acosta. El costumbrismo lúdico y la cubanidad neoyorquina que hay en ella crean un contrapunto del idioma acompañado de una tensión dramática donde el realismo se entremezcla con un elemento intrínseco de absurdidad que hay en las situaciones. Pero dentro de una apariencia superficial hay un desgarramiento interno y Acosta estuvo a punto de crear un protagonista a la altura del Willy Loman de Arthur Miller. Aunque en su conjunto no lo logra, en muchos momentos da en el blanco en el tratamiento desolador del marginalismo.

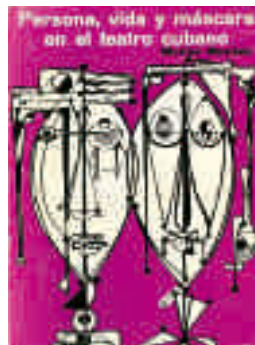
Bajo la influencia del vernáculo que va creando un público en los setenta, José Enrique Puente publica, al parecer en una edición limitada, *Laura Olga* (1977), versión paródica del film de Otto Preminger, donde entremezcla intertextualmente el suspense filmico del *film noir* con la actualidad política local, vista satíricamente. Posteriormente publicará *Los funerales de Bernarda Alba y Neruda y Lorca en el purgatorio*, ambas de 1998, más ambiciosas pero menos logradas.

En Nueva York, el grupo Prometeo, bajo la dirección de su fundador, va a estrenar dos obras breves de Alberto Guigou. *Huida*, muy breve, sobre dos jóvenes revolucionarios que huyen después de haber llevado a efecto un sabotaje, se estrena en el Café Teatro El Portón en 1976. *Bruno*, sobre los estados emocionales de la adolescencia, se estrena en 1980. Ambas obras las publicará *Senda nueva de ediciones* en 1985. Completando el programa de estos montajes, Morín llevará a escena dramatizaciones tomadas de la narrativa: un monólogo de Carlos Alberto Montaner, *La cólera de Otelo*, y otro de Guillermo Cabrera Infante, *Josefina atiende a los señores*.

Finalmente, la década del setenta se cierra con el retorno a la dramaturgia cubana de Matías Montes Huidobro, tras un lapsus que se inicia en 1961, cuando pasa a residir en los Estados Unidos, adonde llega con texto inéditos; entre ellos, *La sal de los muertos*, publicada en España en Teatro hispanoamericano contemporáneo, editada por Orlando Rodríguez Sardiñas (Orlando Rossardi) y Carlos Miguel Suárez Radillo (1971), y que será la primera inclusión antológica de un escritor de la diáspora. Pero en realidad, su retorno de forma activa y directa tiene lugar en 1976, mediante una correlación entre texto y representación. Al ya mencionado estreno en ese año de *La Madre y la Guillotina*, se une la publicación de *Ojos para no ver*, que no se va a estrenar hasta 1993 en el Festival Internacional de Teatro de Miami. Una versión corta de esta obra, bajo el título de *Hablando en chino*, fue publicada en la revista *Escolios* (1977) y estrenada en Marquette University en 1988. La importancia de *Ojos para no ver* en la dramaturgia cubana es muy sencilla: al ser una muestra del expresionismo histórico que refleja la patología castrista, es la obra que no se podía escribir en Cuba y que tuvo que hacerse en el exilio. Significa, además, una continuidad del discurso de la 'nueva' orilla, que va a entroncar con la del nuevo discurso de la dramaturgia cubana en español que va emergiendo en los Estados Unidos. Aunque no se dice explícitamente, el protagonista, Solavaya, proyecta la figura tiránica de Fidel Castro (sin ser excluyente de otras tiranías) con una aproximación expresionista y valleinclanesca, en la cual se hace uso también del libertinaje antijerárquico de la parodia.

Estos dramaturgos, fieles al idioma, configuran la primera oleada exílica y van a seguir trabajando hasta solidificar la dramaturgia cubana escrita en los Estados Unidos, estableciendo

las bases, el prestigio y la voluntad de ser del teatro cubano de la diáspora. Las dificultades de poder llevar sus obras a escena, dado el poco apoyo que reciben y el desinterés de las agrupaciones teatrales por sus obras, salvo excepción, llevan a que se opte por la publicación del texto dramático como una alternativa frente al montaje. Para los dramaturgos, el panorama no puede ser más desolador, al encontrarse en un contexto inhóspito, sin público y sin escenario. A esto habría que agregar el limitado número de directores de peso, con conocimiento de las artes escénicas, visión nacionalista, preparación suficiente y recursos para poder llevar a escena montajes de estas obras, particularmente durante las dos primeras décadas. En 1981, Leopoldo Hernández escribe la que posiblemente sea su obra más importante, *Siempre tuvimos miedo*, sin concesiones ni efectismos, que es una de las primeras muestras del contrapunto 'de las dos orillas' y de la temática del 'reencuentro', insularidad y exilio. El mismo tiene lugar con motivo de la visita que Él, que reside en Los Ángeles, le hace a Ella, su hermana, que vive en Cuba. Esta temática se va a repetir con frecuencia en la dramaturgia cubana, incluyendo la insular, pero es Hernández el que da los primeros pasos y hace un radical planteamiento. Recriminaciones y recuerdos se entremezclan con puntos de vista políticos de ambas partes, que mantienen su equilibrio gracias a los mutuos reproches de los personajes. Una lectura dramática llevada a efecto en el Coconut Grove Playhouse, en 1986, dejó constancia de su intensidad dramática, dada mediante el violento contrapunto dialógico entre los hermanos, que se encuentran en el callejón sin salida en el cual los ha colocado la historia. Especial mención merece *Tres azules para Michael* (1975), finalista del Premio Letras de Oro de 1988, inédita. Es francamente lamentable que muchas de las obras de Hernández no se hayan estrenado ni publicado.



Persona, vida y máscara en el teatro cubano, Matías Montes Huidobro, 1973.

La desproporción entre escritura, publicación y montaje se pone de manifiesto también en el caso de Julio Matas. *Juego de damas* se lleva a escena en 1986, durante el Festival Internacional de Teatro Hispánico de Miami. En *El extravío* reelabora la leyenda del Minotauro de Creta en un contexto caribeño, con todos sus pormenores, y nos presenta un grotesco de la conducta republicana gracias al tratamiento folletinesco de la acción y los sentimientos. Se estrena en 1992 durante el mencionado festival; otros montajes de la obra tendrán lugar al año siguiente. Aunque algunos de sus textos se han llevado a escena en inglés, varias ediciones de sus obras dejan constancia de una producción sin estrenar, bastante extensa, que escribe mayormente durante las dos últimas décadas del siglo XX. En *Teatro*, publicada en 1990, reúne *La crónica y el suceso* (1963), *El extravío* (1987-1988) y *Aquí cruza el ciervo* (1984-1988). Esta última es un refinado rejuego de relaciones bisexuales que componen un triángulo, más cerca del tono clásico de *Té y simpatía* que de otra cosa, planteado casi con el refinamiento y la flema inglesa de un dramaturgo que ve nuestro tradicional desparpajo con ironía, del que parece estar burlándose inclusive cuando lo disimula con una sonrisa reticente. Aunque ocasionalmente el diálogo se resienta bajo la influencia del inglés, a propósito quizás dada la ubicación de la acción en un medio sajón, el refinado juego y rejuego de la heterosexualidad y la homosexualidad la distingue, favorablemente, de otros tratamientos más explícitos y chapuceros.

En *Juegos y rejuegos* (1992) aparecen seis obras en un acto, entre ellas *Juego de damas*, que se publica finalmente en español, y *Diálogo de Poeta y Máximo*, con implicaciones políticas poco frecuentes en este dramaturgo. La línea paródica, con fuertes elementos del grotesco, lo insólito y lo absurdista, mezclada con pinceladas de la crónica roja, se pone de manifiesto en mayor o menor medida en casi todas las obras, pero adquiere sus tonos más fuertes en *Historia natural* y *Madrid lunático*, siendo esta última una especie de parodia muy personal del descubrimiento. Las dos mejores son *El cambio*, donde se hace patente la ambigüedad de la conducta, y *Tonos*, una pieza brutal donde aparentemente no está pasando nada mientras está pasando todo. Con amplia experiencia como director, Matas aplica su práctica escénica y las minuciosas didascalias, donde gestos y movimientos aparecen debidamente señalados, representan un montaje textual de sus obras, como también veremos en las ocho piezas que reúne en *El rapto de La Habana*.

Aunque publicado el libro en el año 2002, por razones obvias los textos son posiblemente de fines del siglo XX. Matas lo divide en tres partes, siendo la primera 'Claroscuros de las Indias', que comprende dos ambiciosos proyectos escénicos, con un peculiar y a veces inusitado tratamiento de los elementos históricos y culturales: *Mortimer o El rapto de La Habana* y *Las Indias Galantes*. Bajo el título de 'Dos tragedias cubanas', aparecen *El hijo de Tadeo Rey* e *Ifigenia en Gran Caimán*, mitificaciones caribeñas de temáticas clásicas, donde lo trágico y lo melodramático se entremezclan en el contexto de una gestualidad que podría estimarse paródica. Concluye con cuatro piezas en otro tono, que agrupa como 'más o menos ligeras'. Para Matas la conducta humana es un grotesco, que se pone de manifiesto en personajes y situaciones de *Tócame*, *Roque*, *El asedio*, *Pretérito indefinido* y *Los parientes lejanos*. Esta última es la mejor del libro, ubicando la acción en Miami en los años ochenta, y sometiendo al exilio a un tratamiento irónico y contemporáneo, poco frecuente en la dramaturgia que se escribe en los Estados Unidos. Evita lo estrictamente costumbrista, con referentes a la realidad inmediata, y dándole un toque en que guarda residuos de un absurdo paródico, que le dan una tónica muy especial.

Aunque en los setenta Teatro Dúo en Nueva York lleva a escena *La palangana*, bajo la dirección de Manuel Martín, y en 1975 Bilingual Foundation for the Arts la monta en Los Ángeles, dirigida por Margarita Galván, mientras que en 1984 lo hace Eduardo Corbé en Miami, no será hasta la segunda mitad de los ochenta cuando Raúl de Cárdenas da a conocer nuevos textos. Lo hará con mucha vitalidad, hasta convertirse en el dramaturgo cubano más representado en los Estados Unidos, en los tres centros de mayor actividad teatral hispánica: Miami, Nueva York y Los Ángeles. En 1986, Bilingual Foundation of the Arts lleva a escena *La muerte de Rosendo*, cuyo título original es *En el Barrio de Colón*, en línea de continuidad con la temática de *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe. Ese mismo año, en Miami, en el Teatro de Bellas Artes, Tony Wagner va a dirigir *Las Carbonell de la calle Obispo*, que al año siguiente Latin American Theater Ensemble montará en Nueva York bajo la dirección de Manolo Pérez Morales. En 1994, en Miami, tendrá lugar la reposición de *Las Carbonell de la calle Obispo*. El hecho de que esta obra se llevara a escena en los montajes de Miami con un reparto masculino haciendo el papel de las Carbonell acrecentó su popularidad, aunque en Nueva York también recibió una excelente acogida con el correspondiente elenco femenino.

El éxito de esta pieza va a establecer a Raúl de Cárdenas como el costumbrista cubano por excelencia, que recoge a través del humor rasgos representativos del carácter nacional. El público se reconoce en las congostas y tribulaciones de los personajes, al mismo tiempo que fija a través de episodios con calor humano las vivencias históricas experimentadas por los cubanos, cargadas de nostalgia. Esto iniciará una secuela de 'las Carbonell'. La acción que en la pieza anterior se inicia en 1949 dará un salto a 1955 en *Las Carbonell en las alturas del Vedado*, convirtiéndose, al escribir la tercera parte, en *Las Carbonell de una Vieja Habana*, cuya acción se desarrolla en 1965 al tener lugar el éxodo de Camarioca. En el montaje que tendrá lugar en Los Ángeles, por Havanafama, dirección de Juan Roca, pasará a llamarse

Las Capote se van en bote, y en el que hará Gabriel Gorcés en Nueva York, para el Latin American Theater Ensemble, cambiarán su apellido para llamarse 'las Portela'. Con un número de variantes De Cárdenas configura una trilogía de los avatares, trifulcas, alegrías, tristezas y nostalgias de las Carbonell.

En 1986 el Teatro Sibi, dirigido por Manuel Tourón, estrenará *Al ayer no se le dice adiós*. En el mismo tono, Mario Martín se encargará del montaje de *Aquí no se baila el danzón*, en Gratieli, en 1987. En 1989 tendrá lugar el estreno de *Luz Divina, Santera. Espiritista de una a cinco*, dirigida por Paul D'Alba; Rolando Zaragoza la dirigirá en Nueva York en 1990 para Latin American Theater Ensemble. En 1992, fue presentada por el Puerto Rican Traveling Theater, en inglés y español, *Así en Miami como en el cielo*, dirigida por Alba Oms. Entre 1990 y 1996, bajo la dirección de Juan Roca, Havanafama va a darle acogida a la obra de este dramaturgo, llevando a escena en Los Ángeles y sus alrededores: *Luz Divina, Santera. Espiritista de una a cinco*; *En el Barrio de Colón*, versión con música especialmente compuesta para esta producción; *Tropicana, la época de Oro*, también con música; *Las muchachitas de la sagüesera* (que también se presentó en Las Vegas); *Sucedió en La Habana* y *Las sombras no se olvidan* (publicada por The Presbyterian's Peartree Press en 1993), escrita siguiendo procedimientos del teatro documental sobre el ex preso político Alberto Fibla. En 1999, la Avellaneda Theater Company de Los Ángeles, bajo la dirección de Ivonne López Arenal, llevó a escena *La Peregrina*, sobre la vida de Gertrudis Gómez de Avellaneda, en la cual De Cárdenas trasciende los límites del costumbrismo para trabajar con la multitud de contradicciones y problemas psicológicos de una de nuestras más complejas personalidades literarias. Otro tanto hará con *Un hombre al amanecer*, un monodrama sobre la figura de José Martí, que recibe el Premio Letras de Oro de 1989. Aunque situada en los momentos que preceden a su muerte, De Cárdenas hace un recorrido por la vida de Martí, a niveles privados y públicos, destacando en particular su dimensión apostólica.

Lamentablemente, la mayor parte de su teatro está sin editarse. Por fortuna, en 1988, Editorial Persona publica una de sus mejores obras, *Recuerdos de familia*, donde, sin perder el humor que lo caracteriza, este se depura funcionalmente y se profundiza al hacer un recorrido por la trayectoria histórica cubana. 'En el marco familiar cotidiano de la familia Molina se sintieron los efectos de los acontecimientos nacionales, que a modo de círculo concéntrico exterior los envolvía y los presionaba. En la obra percibimos un movimiento que va del círculo máximo de lo nacional al círculo mínimo de lo familiar. Es de la relación de estos dos espacios que el conflicto surge' (según Yara González Montes en el prólogo a la obra). En 1999, Armando González Pérez incluirá *Los hijos de Ochún* en *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora*. Inspirada en *Los persas* de Eurípides, De Cárdenas conjuga la tragedia con la historia contemporánea al ubicar el enfrentamiento de las dos orillas en torno a la invasión de Playa Girón. A esto une componentes afrocubanos, con sus *orishas* y sus leyendas, que constituyen una nota diferencial.

En cuanto a Matías Montes Huidobro, a fines de los setenta y principios de los ochenta escribe *Funeral en Teruel*, texto experimental, con el carácter de teatro total, donde intertextualiza atemporalmente la tradición literaria española con el choteo cubano. Parcialmente publicada en traducción al inglés en 1982, no aparecerá en su versión original en español hasta 1990. Residente en Hawái, su reinserción teatral será lenta y difícil. En 1982 la revista *Prismal-Cabral* publicará *La navaja de Olofé*, que no se estrenará hasta el Primer Festival de Teatro Hispano de Miami, en 1986, donde lo afrocubano y lo freudiano se funden dramáticamente, sujeto el desarrollo de la acción a una serie de desdoblamientos terrenales y míticos de los protagonistas. Se realizó una lectura dramática de la misma en Theater Fest. 94, en Dallas. Se ha llevado a escena en Brasil. *Gas en los poros*, que escribe y publica en Cuba, es llevada a escena por Prometeo en The City University of New York y en Drew University en 1987, con lecturas dramáticas en el Theater Fest. 94, Dallas, Texas, en 1994, y en la Primera Conferencia de Cultura y Literatura Caribeña, Marquette University, Milwaukee,

2004. También se han hecho lecturas dramáticas de esta obra en la Argentina y Venezuela. De *Los acosados* se hizo una lectura dramática en el Instituto Cultural René Ariza, en 2006. Ambas obras son textos representativos del movimiento de vanguardia y resistencia estética que se desarrolla en Cuba durante la primera mitad de la década de los sesenta.

Pero es *Exilio* un texto clave dentro de su producción dramática, determinante de su posición en el teatro cubano, por la confrontación histórica fuera del estricto contexto familiar, característica de la dramaturgia del exilio. En este caso, mediante técnicas metateatrales e intertextuales, el tiempo y el espacio se mezclan, encontrándose entre las primeras obras que hacen un planteamiento directo y radical sobre la persecución a los homosexuales en Cuba. Finalista del concurso Letras de Oro, fue objeto de una lectura dramática en el Coconut Grove Playhouse en 1986, a la que siguió en 1987 otra lectura en El Portón, de Nueva York. La publica Editorial Persona en 1988. Su estreno tiene lugar en el Museo Cubano de Arte y Cultura, en 1988, por Gran Teatro Cubano, dirección de Herberto Dumé, que la vuelve a llevar a escena en 1996 en Miami, en el Creation Art Center, y después en el Congreso del Milenio. Cuba: Exilio y Cultura, 1999. Con *Las paraguayas*, finalista del Premio Letras de Oro de 1988, trasciende los límites de lo cubano y presenta una panorámica del abuso de poder y la situación de la mujer en el entorno hispanoamericano. Recibió una subvención de la Lilla Wallace Foundation para un montaje por Teatro Campesino, California, que nunca se llevó a efecto, haciéndose solamente una lectura dramática en 1989. Fue publicada por la revista *Gestos* en 2000 y por *Caribe*, como libro, en 2004, con motivo del reconocimiento de su trayectoria dramática, llevada a efecto en la Universidad de Milwaukee en 2004. En *El hombre del agua*, publicada en la revista *Baquiana, Anuario 2003-2004*, reconstruye el contexto paraguayo en términos cubanos. De esta obra se desprende también, como monólogo, *La diosa del Iguazú*, publicado en la revista *Puentelibre*, en México, en el año 1995. Al año siguiente escribe *Su cara mitad*, donde construye y deconstruye metateatralmente, con ambigüedad, desdoblamientos y contradicciones, las relaciones de los personajes, entremezclando la sexualidad, el choque cultural, la lucha de clases y las propuestas terroristas. Carlos Espinosa Domínguez confirma los valores de la obra al incluirla en *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, en 1992. Teatro de las Américas la estrena en Oxnard, California, en 2005. A principios de los noventa escribe *Oscuro total*, entre el teatro de la crueldad, el absurdo y la tragedia griega, sobre el matricidio, el parricidio, el filiacidio y el reciclaje de la violencia en general, acrecentando la violencia. La publica *Ollantay* en 1997 y se estrena en el Festival de Teatro Hispánico de Miami en 2000. *Obras en un acto* (Editorial Persona, 1991) es una retrospectiva de sus obras en un acto, que incluye textos hasta el momento inéditos y sin estrenar: *Fetos, La garganta del diablo, La soga y Lección de historia*.

Dos tragedias del teatro cubano: Fermín Borges y René Ariza

La creciente represión que tiene lugar en Cuba en la década de los setenta va a dar lugar a textos que se escriben en Cuba pero que no se pueden dar a conocer hasta que se estrenan o publican en los Estados Unidos. El caso más representativo viene a ser el de René Ariza. Víctima de acusaciones, expulsiones y purgas, sufre un sinnúmero de humillaciones y encarcelamientos hasta que en 1979 llega a los Estados Unidos como ex preso político. En 1980 hizo una lectura de *Contra el orden socialista y otras cositas* que anticipa su ulterior participación en el filme *Conducta impropia* (1982). A partir de este momento, ofrece recitales y lecturas de sus textos, especie de 'minidramas' donde se entremezclan elementos del absurdo y el teatro de la crueldad que reflejan la traumática experiencia cubana. En 1983, en la revista *Mariel*, aparecerán tres muestras de este pequeño teatro de estructura circular y claustrofóbica: *El que faltaba, El asunto y Juego con muñecas*. Otros textos, como *La reunión* (1971), *Declaración de principios* (1979) y *Una vendedora de flores de nuestro tiempo* (1980), escritos originalmente en español, solo se han publicado en traducción al inglés. En 1986 el

propio Ariza presentó en el teatro Sibi el unipersonal *Hablando en cubano*, haciendo de intérprete de su propia obra y dándole un carácter más impactante al texto. Otro unipersonal tendrá lugar en 1990, auspiciado por Teatro Avante, donde Ariza volverá a interpretar sus textos: *La causa, La trampa, Sueña, La reunión, Las moscas, La defensa tiene la palabra, La venda, Los bravos, El día que me detuvieron, Relatos sospechosos, Fallamos y La vuelta a la manzana*. En dicho espectáculo se entremezclaban *sketches*, canciones y poesías. Reviviendo sus vivencias, Ariza creaba el suspense y revivía sus experiencias haciéndonos sentir la posible presencia en el público de un hipotético delator que podía llevarse preso, como ocurría en Cuba: un contrapunto entre ficción y paranoia. *La vuelta a la manzana*, que recibiera en Cuba el Premio José Antonio Ramos, pieza difícil con predominio del absurdo y la crueldad y multitud de desdoblamientos, fue llevada a escena por el Latin American Theater Ensemble, bajo la dirección de Mario Peña. En 1991, durante el Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, se estrenará *Los tres cerditos y el lobo carnicero*, donde se pone de manifiesto su preocupación por los niños y la ecología. El espectáculo *El cuento de René*, presentado por Prometeo en el Festival Internacional de Teatro Hispano de 2006, donde se conjugan sus textos con su biografía, es una prueba de su presencia e importancia, así como la creación del Instituto Cultural René Ariza en 2005 y la instauración del Premio René Ariza.

De parecida trayectoria mítico-trágica es el caso de Fermín Borges, que, como ocurrió en Cuba, va a dejar una obra incompleta y sin publicar, aunque significativa de los descalabros de la dramaturgia que nos ocupa. En 1981 inaugura en Miami el Teatro Versailles con un recital del poeta Luis Ángel Casas. Para 1984, aparentemente, terminó *Los naranjos azules de Biscayne Boulevard* sobre el éxodo del Mariel y las relaciones que se establecen entre un grupo de ‘marielitos’ y una señora que le da acogida, siendo una muestra en el exilio de la preocupación de Borges por los marginados, como ocurrió con las obras escritas en Cuba. Ya enfermo, después de sufrir un infarto, hizo una lectura pública del primer acto. Inédita, y hasta el momento desaparecida, queda la referencia como una muestra de los avatares de este período de la cultura cubana en los Estados Unidos. Se le atribuye otro texto, posiblemente desaparecido, *El volumen de Carlota*. De 1987 es una pieza en un acto, de carácter poético-político, *Cantata para un joven poeta cubano asesinado por Fidel Castro*, en memoria de Luis Aurelio Nazario.

El éxodo del Mariel: un personaje inesperado

Aunque las dificultades no desaparecen, los ochenta van a representar una dinámica más agresiva y, pese a los obstáculos a los que se tendrán que enfrentar los dramaturgos cubanos, una mayor vitalidad se pondrá de manifiesto. A esto se unirá un hecho histórico inesperado, no previsto: el éxodo del Mariel.

Reinaldo Arenas, que es la figura más representativa de la Generación del Mariel, va a enriquecer el panorama teatral con *Persecución* (1986), que comienza a escribir en La Habana en 1973 y termina de hacerlo en Nueva York en 1985. Está formada por ‘cinco piezas de teatro experimental’ (*El traidor, El paraíso, Ella y yo, El reprimero y El poeta*) que pueden funcionar independientemente o configurando un texto único. La acción se desarrolla dentro del marco total de persecución castrista, donde si por un lado hay humor y parodia, por el otro hay un desgarramiento individual y colectivo, expresado escénicamente con técnicas de vanguardia.

Ya más específicamente definido como dramaturgo, José Abreu Felipe, que tiene en su haber una sólida obra narrativa, enriquece la dramaturgia del exilio en 1988 con la publicación de *Amar así*, cuya acción aparece dividida en dos planos, uno exterior y otro interno, representando el primero la pesadilla sociopolítica bajo el castrismo, mientras que el otro

plano es atemporal, con elementos simbólicos y míticos que alternan con el nivel más directo. En 1998 se publica *Teatro*, donde aparecen *Parapetados*, *Un cuerpo que con el tiempo se va perfeccionando*, *Alguien quiere decir una oración*, *Si de verdad uno muriera* y *Muerte por aire*. En su teatro se entremezclan lo lírico con lo prosaico, elementos afincados en la realidad con otros de carácter trascendente, lo coloquial con lo hermético, lo analítico con lo teatral, lo surrealista y onírico con lo simbólico. Su preocupación por el Tiempo y la Muerte, como indica José A. Escarpanter en el prólogo, compone un teatro difícil aunque decididamente original y rico en posibilidades interpretativas. *Si de verdad uno muriera* tuvo una lectura dramática en 2006, llevada a efecto en Miami por el Instituto René Ariza.

A esta generación pertenece Guillermo Hernández, fundador de la Casa de la Cultura Cubana, fallecido prematuramente en Miami en 1991, que dejó una obra incompleta, *Barquito de papel*, reconstrucción de un acto de repudio, prácticamente en un acto, del corte de los minitextos de René Ariza pero de tónica realista, publicada en *Memorias de un joven que nació en enero* (1991) por Editorial Persona, edición de Yara González Montes y Matías Montes Huidobro.

Una cubanía neoyorquina: teatro y fidelidad léxica

Una nueva oleada de dramaturgos, fieles al lenguaje, va a aparecer en el ambiente cosmopolita neoyorquino, creando variantes de la cubanía. Más jóvenes que los de la primera oleada migratoria, aunque desarrollan su obra en un país de habla inglesa, se manifiestan fieles a su intrínseca cubanía, y utilizan el español como agente creador, a pesar de que en algunas ocasiones escriban textos en inglés. No se olvide que Martí era el más neoyorquino de todos los cubanos, pero nunca abandonó la identidad a través del idioma. No todos siguen este modelo, prefiriendo el idioma del país que les da acogida.

En Nueva York, Iván Acosta sigue trabajando en su dramaturgia sin abandonar su sentido del humor, al mismo tiempo que escribe guiones de cine, aunque ninguna de sus piezas ulteriores va a tener el impacto de *El Súper*. En 1989 publica *Un cubiche en la luna* y otras obras, que le da título a una edición que incluye también *No son todos los que están...* y *Recojan las serpentinatas que se acabó el carnaval*. El humor juega un papel importante en las tres, como se desprende de inmediato de los títulos de las mismas, que siguen la tradición de nuestros vernáculos y cuyos personajes están caracterizados en tono de farsa. No faltan tonos sombríos, particularmente en la tercera del grupo, pero los mejores momentos los logra el autor a través de las situaciones más divertidas, que en el caso de la segunda guarda relaciones con el absurdo. Naturalmente, las obras de Acosta no pierden de vista la situación política cubana, entremezclada con implicaciones relacionadas con conflictos internacionales, siempre, básicamente, divirtiendo. De lineamientos similares es *Rosa y el ajusticiador del canalla*, que quedó finalista en el Letras de Oro de 1993 y ha sido llevada al cine. *Grito 71*, *Abdala-José Martí*, *Rosa y el ajusticiador del canalla* y *Esperando en el aeropuerto internacional de Miami* han sido publicadas cibernéticamente por Alexander Street Press. La última mencionada es un monólogo de un hombre esperando por sus hijos procedentes de Cuba. Se estrenó en el Henry St. Playhouse de Nueva York y después se hizo un montaje en el Teatro Park de Union City. Recientemente han tenido lugar en el Teatro Retablo lecturas dramáticas de dos monólogos: *Cosas que encontré en mi camino* y *Carmen Candela*.

En cuanto a José Corrales, en 1987 escribe *Las sábanas*, cuya lectura dramática tendrá lugar en El Portón de Nueva York. De ese mismo año es *El vestido rojo*, mientras que *Vida y mentira*, de Lila Ruiz es de 1989. Entre 1991 y 1993 escribe una trilogía de piezas dramáticas muy importantes bajo el título de *Los tres Marios*, formada por *De cuerpo presente* (1991), estrenada por el grupo TEBA en Nueva York, *El palacio de los gritos* (1992) y *Miguel y Mario* (1993).

En 1999 estrenará *Allá en el año 98*. El Centro Creativo Experimental Inaru, también en Nueva York, estrenará *De cuerpo presente* en 1996. Muchos de sus textos serán publicados por The Presbyterian's Peartree: *El palacio de los gritos* (1992), *Temporal* (1993), *Nocturno de cañas bravas* (1994), *Orlando* (1998), *Walter a primera vista* (1998), *Cuestión de santidad* (1998). *De Brillo funerario* (1996) el Grupo Teatral El Duende, dirigido por Raúl García Huerta, llevó a efecto una lectura dramática en el Koubek Memorial Center de la Universidad de Miami. *Un vals de Chopin* aparecerá en *El tiempo en un acto*, publicada por Ollantay en 1999. *Vida y mentira* de Lila Ruiz, en la revista *Caribe* en 2001-2002, después de su muerte, en un número homenaje. Tiene varias obras inéditas y el limitadísimo número de montajes contrasta con la abundancia y calidad de su producción.

Quizás su obra más importante y compleja sea *Cuestión de santidad*, donde confluyen y se refinan una serie de elementos que caracterizan su hermetismo escénico. La obra es física, sexualmente explícita, corporal, fisiológica, biológica. Esto la ubica en un plano carnal primario con personajes que buscan en escena una expresión erótica al desnudo, sin cortapisas. Pero estas manifestaciones son, al mismo tiempo, ambiguas, insinuantes, refinadas, y si se quiere, mórbidas, perversas y decadentes; decididamente chocantes. El cuerpo se hace escénicamente palpable. Los personajes no salen de un constante estado de lujuria, con ellos mismos o con los demás, del mismo u opuesto sexo, tocándose, excitándose, besándose. Sin embargo, aunque puedan producir una sacudida violenta por el impacto de unas situaciones límites demasiado explícitas, no son ni ordinarios, ni groseros, ni vulgares, ni chabacanos (salvo en la medida que lo requiera la caracterización), ni 'chancleros', y ello se debe a que existen dentro de un complejo contexto que trasciende la inmediatez de los actos. Estas características, en mayor o menor grado, se ponen de manifiesto en casi todas sus obras, reduciéndose en intensidad en piezas algo más convencionales como *Temporal*, *Allá en el año 98* y *Vida y mentira de Lila Ruiz*. Corrales llega a un homoerotismo metafísico y su hedonismo corporal, por omisión explícita de lo político, es en sí mismo una declaración política.

En fecha tan temprana como 1968 tiene lugar en Nueva York, por Teatro Dúo, una lectura de *La muerte y otras cositas* de Pedro R. Monge Rafuls, pero no será hasta 1986 cuando entre más activamente en el movimiento teatral con *Cristóbal Colón y otros locos*, con una lectura dramatizada en Ollantay Center for the Arts. Al año siguiente, 1987, tiene lugar el estreno de su monólogo *En este apartamento hay fuego todos los días*, formando parte del Festival de Teatros Hispánicos de Nueva York de IATI. De 1989 es su comedia *Limonada para el Virrey*, de la cual tiene lugar una lectura en el Latin American Theater Ensemble, El Portón, ese mismo año. *Solidarios* (1989) es finalista del Concurso McDonalds del Puerto Rico Traveling Theater de Nueva York; se estrena en 1990 en el programa de teatro viajero del Ollantay, seguida de un montaje en el Teatro-Festival de Pregones, Nueva York, 1990. *El instante fugitivo* se escribe y se estrena en 1989 por Teatro Dúo. *Easy Money* (1989), en español a pesar de su título en inglés, la estrena Ollantay en 1990. *Noche de ronda*, de 1990, llevada a escena por The Lesbian and Gay Community Center en 1991, fue escrita con el objetivo inmediato de educar a la comunidad hispánica respecto al sida; otros montajes tuvieron lugar en 1992 y 2003. En 1994, The TEBA Group de Nueva York llevó a escena *Momentos*, formada por cinco obras breves: *La solución*, *No hay mal que dure cien años*, *Soldados somos y a la guerra vamos*, *Las lágrimas del alma* y *Consejo a un muchacho que ha empezado a vivir*. *Recordando a mamá* es de 1990 y se estrena en Bogotá en 2004. *La oreja militar*, de 1993, se estrena en 2001 en Buenos Aires, teniendo lugar una lectura dramatizada en Lima en 2005. *Y todo por un cochino pedazo de papel verde*, una obra corta, sube a escena en 1998 en Nueva York con motivo del centenario de la Guerra Hispanoamericana. *Una cordial discrepancia* (1996) fue estrenada en el XLII Congreso del Círculo Panamericano en 2004; la misma producción fue presentada en el Graduate Center, City University de Nueva York, ese mismo año. *Pase adelante si quiere* es un monólogo que se estrena en 2006 por Teatro

Estudio Internacional, bajo la dirección del autor, producida por Teatro Estudio Internacional; una lectura previa se llevó a cabo por el Latin American Theater Ensemble, en 1999. Han tenido lugar lecturas dramáticas de *Nadie se va del todo* (1991); *Las lágrimas del alma* (1994), en Los Ángeles, en 1997, durante el Festival 97 del Cuban American Cultural Institute; *Se ruega puntualidad* (1995) en Perú, en 2005; *Madre sólo hay una* (1997), en El Portón del Barrio, Julia de Burgos Cultural Center, Nueva York, en 2004; *Simplemente Camila* (1999), por Latin American Theater Ensemble, en 1999.

Hasta la fecha, Monge Rafuls ha publicado: *En este apartamento hay fuego todos los días* (revista *Linden Lane*, 1990); *Nadie se va del todo*, en *Teatro: cinco autores cubanos* (Nueva York: Ollantay, 1995); *Las lágrimas del alma* y *Soldados somos y a la guerra vamos* (Puentelibre, 1995); *Se ruega puntualidad* (Nueva York: Ollantay, 1997); *Recordando a mamá*, en la *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano. 1948-1993* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1997) y en *El tiempo en un acto. 13 obras de teatro cubano* (Nueva York: Ollantay, 1999); *Otra historia*, en *Presencia negra: Teatro cubano de la diáspora. Antología crítica*, edición de Armando González Pérez (Madrid: Betania, 1999); *Una cordial discrepancia* (revista *Caribe*, 2004-2005), y *La oreja militar* (revista *Baquiana, Anuario 2005-2006*).

Se ruega puntualidad es una pieza complicada y por momentos intencionalmente caótica, como una especie de 'todo vale' donde realismo, crueldad, absurdo, grotesco y expresionismo se entremezclan y producen un desconcierto carnalesco. Los elementos musicales que entran en juego (Frankie Ruiz, Raphael, La Lupe, Olga Guillot, Massiel, conga cubana, zamba brasileña), frecuentes en muchos dramaturgos de la diáspora, donde la memoria musical es parte de la memoria de Cuba, forman parte de este efecto carnalesco. *Nadie se va del todo*, de otro tono, es una pieza sobre el tema de las dos orillas, con la peculiaridad de que la acción, que se desarrolla en Miami, Nueva York, La Habana y el Central Zaza, se mueve en un plano único trasladándose sin transición de un espacio al otro y del presente al pasado, lo que acrecienta el significado metafórico de la obra, y se borran las fronteras de espacio y tiempo, formando una unidad física, geográfica e histórica. Quizás sea *Otra historia* su obra más importante, ya que los planteamientos relativos a la relación bisexual del protagonista no se limitan a la triangularidad de las relaciones personales, sino que se complican dentro de otros componentes culturales, incluyendo las relaciones generacionales; el choque entre el tradicional machismo hispánico y la cultura sajona y el multiculturalismo neoyorquino; la situación y marginación de la mujer y, principalmente, los mitos afrocubanos, que son factores determinantes del desarrollo y juegan un papel decisivo en las caracterizaciones, la evolución del argumento y el desenlace. *Una cordial discrepancia* es una obra breve sobre un desencuentro matrimonial, también entre el realismo y el absurdo, con un toque de desquiciamiento dado por el protagonista.

Héctor Santiago, participante del movimiento teatral en Cuba desde antes de llegar a los Estados Unidos, fue depurado de la Universidad de La Habana por razones ideológicas, internado en la UMAP y condenado a cinco años de prisión. Su obra fue incautada por Seguridad del Estado, viviendo en el exilio desde 1979. Su teatro no se da a conocer hasta la década de los noventa. En 1995-1996 recibe el Premio Letras de Oro por *Vida y pasión de La Peregrina*, que se publica en 1997 y se estrenó en el Festival Internacional de Teatro de 1998. Es uno de sus trabajos más importantes, donde el autor percibe la obra no solo haciendo el análisis psicológico de una vida tan compleja como la de Gertrudis Gómez de Avellaneda, sino dentro de un contexto expresionista que requiere un montaje poético-teatral, sin que se pierda de vista la trayectoria personal. Esto se enriquece con el juego intertextual, donde poemas y escenas de las obras de la protagonista son parte integral de la que escribe Santiago. De este período es también *La eterna noche* de Juan Francisco Manzano (1995), que Armando González Pérez incluye en *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora* (1999). Santiago utiliza fragmentos originales de las memorias de Manzano desdoblado al protagonista en varias etapas de su vida. La concepción es expresionista, distribuyendo a los

personajes entre títeres y esperpentos. Esto le da al texto una teatral irrealidad, acrecentada por la presencia de Ikú (la muerte afrocubana), cuyo impacto se acrecienta por dirigir a los actores, marcar gestos y entradas y salidas. De otro carácter es *Las noches de la chambelona*, publicada por The Presbyterian's Peartree en 1992 (que también publica *El loco juego de las locas* y *Rosalba la lluvia* en 1995), donde entra en juego lo que podríamos llamar la 'diálctica travesti', con la que van a trabajar muchos dramaturgos del exilio, a modo de lo que ocurre en el cine con Almodóvar, entre los que sobresalen varios textos de Santiago. La mitificación travesti a partir de Madame Frufrú en *Las noches de la chambelona* se reitera en *Madame Camille Escuela de Danza*, publicada por Ollantay en 1994. En este caso, utiliza el travestismo de Madame Camille para ir del grotesco al teatro de la crueldad (sin faltar lo escatológico) con un tratamiento caótico de las situaciones, donde también puede detectarse un contenido político. Fue estrenada por el Folgueira's Itinerant Theater en California en 2000, que la lleva ese mismo año al Festival Internacional de Teatro de Curitiba, Brasil. *La Diva en la octava casa*, estrenada en Miami por Havanafama (2007), forma parte de estos lineamientos, que invitan a un virtuosismo interpretativo que solo se trasciende a sí mismo cuando el intercambio de la transformación externa que se le exige al actor-hombre haciendo el papel de mujer no pierda de vista la internalización del conflicto, cualquiera que sea —cosa que frecuentemente se pierde de vista—. De lo contrario se queda en la cáscara, fascinando al público en la medida que no se reconozca al hombre detrás de la mujer. Héctor Santiago ha trabajado también con la temática de las dos orillas. En *Teatro: cinco autores cubanos* (1995), se incluye *Balada de un verano en La Habana*, escrita en 1992, sobre un reencuentro entre dos hermanos, que pierde relieve dentro de la dramaturgia cubana por estar precedido por *Siempre tuvimos miedo* (1981) de Hernández, donde tiene lugar un reencuentro de similar naturaleza. Fue estrenada por Gran Teatro Cubano en 1995, que también llevó a escena *En busca del Paraíso* (1997), dirección de Dumé, mucho más lograda. Formada por una serie de estampas, tiene el carácter de una estructura fragmentada que se compone poco a poco hasta que se configura el todo. *Pasiones y mordazas de Sor Juana Inés de la Cruz* (1997), *Aventuras de Arlequín enamorado* (1998) y *Voces de América* (1999), sin publicar, fueron estrenadas por IATI en Nueva York en las fechas indicadas. *El día que se robaron los colores* fue llevada a escena en la Universidad de Kansas en 1997, y por la Universidad de Texas, Kingsville, en 1999. *Yemayá Awoyó* fue publicada por la revista *Caribe* en 2005-2006. Un enfrentamiento de los dioses de los ritos yorubas, se publican los dos primeros 'patakies' de los cuatro que forman la obra.

El discurso homoerótico del que dejan muestra algunas obras de Santiago y de Monge Raulfs está presente en otras obras de dramaturgos cubanos residentes en Nueva York, llegando a manifestaciones directas, muy explícitas, donde entran en juego el grotesco y la farsa. No es un discurso político indirecto, ya que representa una reacción que antagoniza con la homofobia del discurso castrista en sus peores momentos y de mayor persecución. Implica también un punto de avanzada respecto a las directrices del movimiento gay, aunque sus formas expresivas no tienen que ser necesariamente compartidas por toda la comunidad homoerótica. De hecho también puede producir un efecto alienatorio, ya que sus situaciones límites no son fácilmente transferibles a un público o un lector que no esté familiarizado con estos contextos ambientales. De este carácter es *Canciones de la vellonera*, de Randy Barceló, presentada por Duo Theater en 1983 y publicada por The Presbyterian's Peartree en 1996, poco después de su muerte en 1994. El encuentro entre Yo y Él tiene lugar a ritmo de bolero (sin faltar un cierto grado de angustia y frustración), que es una referencia específica en la obra, poniéndose ahora al servicio del discurso homoerótico, como tradicionalmente ha ocurrido con el discurso heterosexual.

Con una más extensa producción en inglés que en español, las obras de Reinaldo Ferrada publicadas en este último idioma se reducen a dos textos y manifiestan una sexualidad explícita, de una sordidez y violencia extremas, francamente desagradable, como es el caso

de *La puta del millón* (Betania, 1989), que se desarrolla en un contexto prostibulario neoyorquino. *La visionaria* (Betania, 1989) causó escándalo en el Festival Latino de Nueva York en 1984, tanto por explícitas referencias sexuales como por el irreverente tratamiento de referencias bíblicas y cristianas. *Un tiesto de Margaritas* y *Dientes* se presentaron en el Festival de Fordham University en el Lincoln Center en los años 1975 y 1977, respectivamente.

El incremento de la dramaturgia femenina

El número de dramaturgas del exilio no es muy numeroso, pero ha ido aumentando a fines de las dos últimas décadas, para acrecentar su presencia a medida que se acerca el siglo XXI. La decana de las dramaturgas cubanas en el exilio es María Irene Fornés, pero como su extensa producción ha sido en inglés, su importancia como muestra del español en los Estados Unidos es mínima. También ha trabajado a través del INTAR en Nueva York en la formación de dramaturgos, incluyendo cubanos o personas de ascendencia cubana, pero favoreciendo el inglés como agente creador del drama. No hay que ignorar, dentro de todo esto, las paradojas de las circunstancias: voces que han preferido el inglés, como vehículo creador, retornan al idioma materno del que se habían separado. De su obra dramática, solo podemos dejar constancia de dos. Una de ellas es *La plaza chica*, publicada por The Presbyterian's Peartree en 1993, lamentablemente melodramática y folletinesca, que no es ejemplo de su mejor teatro. La otra es *Fefu y sus amigas*, que tras una exitosa trayectoria de montajes y publicaciones en inglés, es traducida al español por la autora e incluida en *Teatro: cinco autores cubanos* (1995). Esta publicación es importante, ya que representa una re inserción (parcial y algo tardía) al canon del idioma que había abandonado por tantos años, a través de una pieza en la que entra en juego la voz de la mujer, con sus frustraciones, apetencias y logros, dentro del devenir cotidiano.

Dolores Prida es otra dramaturga con una trayectoria establecida, que ha escrito obras en español y en inglés. En *Beautiful Señoritas and Other Plays* (Arte Público Press, 1991) aparecen varios de sus textos. *Coser y cantar* (1981) tiene la peculiaridad de ser un texto bilingüe, de carácter funcional, ya que esta dicotomía representa un conflicto de identidad a través del idioma en sí mismo, complicada por el enfrentamiento de una identidad femenina en lucha, a la larga, no solo consigo misma: She, que habla en inglés, y Ella, que lo hace en español. En *Pantallas* (1986) apocalipsis y metateatralidad se entremezclan de forma poco afortunada, mientras que *Botánica* (1991), también en español, es una de las mejores obras de esta dramaturga. Sigue una línea realista y costumbrista donde lo cubano se entremezcla con lo puertorriqueño (predominando esto último), en un contexto neoyorquino étnico-nacionalista presentado con autenticidad y convicción. Repertorio Español estrenó *Casa propia* (1999), donde sigue la línea del realismo costumbrista que fue el signo de los colectivos del teatro cubano de los años setenta.

En 1986 Uva de Aragón escribe *Con todos y para el bien de todos*, una farsa que desarrolla a partir de una frase martiana muy conocida. Escrita originalmente en español, solo ha sido publicada en traducción al inglés en Cuban-American Theater, editada por Rodolfo Cortina, anticipando un contrapunto dialéctico del exilio que se repetirá una y otra vez: el destino nacional después de Castro. *Teatro* (1989), de Mary Calleiro, incluye varias obras breves, no muy bien logradas, donde predominan elementos psicológicos irracionales: *Un simple hombre*, *Los payasos*, *Los insuficientes* y *El viejo* (que es la mejor del grupo). Entre las obras en español escritas por Julie de Grandy, que tiene una larga trayectoria como actriz, las siguientes se han representado en Miami, Nueva York, Nueva Jersey y México: *Doble fondo* (1990), *Minorca Playhouse*, Premio ACCA; *La herencia*, también premiada por ACCA, llevada a escena en el Dade County Auditorium en 1993 y por Carrousel Playhouse en 1994; *Conexión sin hilo*, que se estrenó en México en 1997 en el Teatro Vetustiano Carranza, y después por el Latin American Theater Ensemble (2006) en Nueva York y el Hudson Exploited Thea-

ter Company (2006) en Nueva Jersey; *Trampa mortal*, finalista del concurso Letras de Oro, representada en Florida International University en 1997 y en el Teatro Casanova en 1998; *La mala pasada* (1998) en The Cove/Rincón; y *Volumen descontrolado* (1998), por el Latin American Theater Ensemble, Nueva York. En 1991, Senda Nueva de Ediciones publica *The Sleepwalkers's Ballads*, de Yolanda Ortal-Miranda. En esta edición se incluyen dos obras dramáticas en español: *Un punto que se pierde en la distancia y en el tiempo*, que fue finalista en el concurso Letras de Oro, y *Balada sonámbula de los desterrados del sueño*, mostrando en sus textos su interés por el análisis psicológico de la conducta femenina. En *El tiempo en un acto* (Ollantay, 1999) se incluye *¿Cuánto me das marinero?*, un peculiar contrapunto de dos mujeres en alta mar, de Carmen Duarte, escrita y publicada en Cuba en 1994.

La voz femenina en el teatro infantil se deja escuchar por Nena Acevedo en *El ratón aventurero* (1961), *Regalo de Navidad* (1982) y *Qué triste es vivir* (1986); y por Marta Llovio, que estrena piezas de teatro para niños, aún inéditas en libro. Otras obras de este tipo de teatro son aquellas de Concepción T. Alzola conocidas en *La estrellita de Belén* y *Martina Rock*, estrenadas por Teatro Guignol en Miami en 1980 y 1981, respectivamente; y esas de Gladys Zaldivar en *Crónicas del Ruiseñor* y *Colombina en contrapunto*, publicadas por la Asociación de Hispanistas de las Américas en 1999.

En 1999, Ileana González Monserrat, que también es novelista y periodista, escribe una obra documental y apocalíptica, muy interesante, *HoloCastro*, donde la autora utiliza lo histórico, el documento, la intertextualidad, una extensa galería de personajes que se desdoblán, información distribuida al público y recursos metateatrales, proyecciones que aparecen en pantalla y efectos sonoros de múltiple naturaleza, para crear un efecto caótico destinado a ofrecer una visión apocalíptica de la realidad nacional. Otra pieza de autora femenina será *Ángeles en la calle* (1992), de la dramaturga y directora Norma Rojas.

Maricel Mayor Marsán, editora de Ediciones Baquiana, cuya revista ha servido también como agente de divulgación de textos dramáticos escritos en el exilio, poeta, narradora y crítica literaria, contribuye a enriquecer la dramaturgia femenina con la publicación de *Gravitaciones teatrales* (2002): *Análisis de madurez*, *La roca*, *El plan de las aguas*, que ha sido llevada a escena en Chile varias veces, tuvo una lectura dramática en *Cámara Oscura*, bajo los auspicios del Instituto Cultural René Ariza, en 2006; *Las muchachas decentes no viven solas*, que ha sido presentada por el Grupo Teatral Capricornio en Broward County Library (2004), en el Centro Cultural Español de Miami (2003), en la Universidad Internacional de la Florida (2002) y en el Miami-Dade Community College (2002); *Lazos que atan y desatan las almas* ha sido presentada, por el mismo grupo, en Broward County Library (2004), el Centro Cultural Español de Miami (2002) y el Miami-Dade Community College (2001); y *Testimonios de mis días*, en Books and Books de Coral Gables (2003) y en el Centro Cultural Español (2003). Aunque las tres últimas aportan planteamientos específicos sobre las circunstancias de la mujer (en una triple perspectiva: la amistad, la relación madre-hija, y la marginación y el abandono), las tres primeras tienen una mayor dinámica escénica, presentando en la primera del grupo un tratamiento irónico sobre la conducta en el mundo de los negocios. El plan de las aguas muestra una conciencia ecológica bien caracterizada a través de personajes alegóricos que trascienden estas limitaciones hasta adquirir vigencia de carne y hueso. En *La roca*, la más original de todas, el contrapunto es al mismo tiempo teórico y realista, gracias a la dinámica de un diálogo que la autora maneja con destreza. Algunas de estas obras han sido publicadas previamente en la versión digital e impresa de la revista literaria *Baquiana* y en The Latino Press/Latin American Writers Institute del Eugenio María de Hostos Community College de la ciudad de Nueva York. Varias de ellas han sido puestas en escena —como se ha mencionado antes— por el Grupo Teatral Capricornio en la Biblioteca Pública del Condado de Broward, en el Centro Cultural Español de Cooperación Iberoamericana de Miami, en la librería Books and Books de Coral Gables, en el Miami-Dade Community College (Recinto de Kendall), en la Universidad Internacional de la

Florida (Recinto de Tamiami, Miami) y en la Universidad de Saint Thomas de Fredericton, Nueva Brunswick, Canadá, por el Grupo Teatral Fantoche. De algunas de ellas se han hecho representaciones en el extranjero.

Ivonne López Arenal, licenciada en Artes Escénicas por el Instituto Superior de Arte de La Habana, es actriz (cine y teatro), directora y dramaturga. Estrenó, bajo su dirección y para La Avellaneda Theater Company, su obra *Gaviotas habaneras*, en Los Ángeles, en 2002. Una lectura parcial de la misma se llevó a efecto en Miami, en 2006, auspiciada por el Instituto Cultural René Ariza. A partir del reencuentro de una pareja, en Miami, que años atrás, en Cuba, tuvo una relación amorosa que ella recuerda y él no, se desarrolla una trama donde el discurso femenino adquiere niveles de sugerencia poco frecuentes en nuestro teatro. *El Reina María* aparece publicado en la revista *Baquiana* en el anuario VI, de 2004-2005. Es una pieza sobre el encuentro de dos amigas con un joven teñido de rubio, que es casi una evocación de *El travieso Jimmy*, de Carlos Felipe, donde entremezcla desencanto, frustraciones e ilusiones de tres personajes asociados con el teatro.

Cristina Rebull emerge como la voz femenina más reciente del teatro cubano, con piezas estrenadas, algunas de ellas en Cuba, que ahora pasan a formar parte del repertorio de Miami: *Frijoles colorados*, *Mujeres y estrellas* y, en particular, *El último bolero*, que ha sido objeto de repetidos montajes.

Otros aportes

Incursiones esporádicas de escritores más conocidos en otros géneros dramáticos; de actores o directores que llevan a escena textos que no se publican y no se pueden evaluar; o simplemente autores con una producción limitada o bilingüe, en muchos casos inédita, que llevan a escena obras que desaparecen de cartelera, componen un conjunto de la dramaturgia cubana un tanto caótico y difícil de organizar.

Dada su extensa carrera en Cuba y en los Estados Unidos, en la radio y la televisión, y en trabajos de dirección, la obra dramática de Marcos Miranda resulta menos conocida: *La santa visita*, llevada a escena en el Teatro Martí de Miami en 1993; *Lina, esplendor y decadencia de una estrella*, ganadora del Premio Carlos Felipe de Teatro en el concurso de la Asociación de Críticos y Comentaristas de las Artes de 2002; *Amparo y Clementina*, que obtiene accésit en el Premio Internacional de Teatro Alberto Gutiérrez de la Solana, 2003; y *Réquiem por Oscar*, que obtiene el XVIII Premio de Teatro Radiofónico Margarita Xirgu, que otorga la Agencia Española de Cooperación Internacional y Radio Exterior de España. También estrena y dirige su monólogo *Raíces*, en 2006, en el Instituto de estudios cubanos y cubano-americanos de Miami.

Miguel González Pando escribe *La familia Pilón* en 1981, una comedia dramática sobre el choque cultural sufrido por una familia cubana en los Estados Unidos, que es llevada a escena ese mismo año por Bilingual/Bicultural Productions en Miami, pero que permanece inédita. Escritor bilingüe, *Había una vez un sueño* (1987) fue finalista del Premio Letras de Oro, revisada en 1990. Con el título de *A las mil maravillas*, Teatro Avante hizo una lectura de la misma en 1991. El actor Evelio Taillacq ha estrenado varias obras: *Yo quiero ser*, monólogo sobre el 'ser' y el 'tener', estrenado en el Teatro Manuel Artime de Miami en 1991 y representado ulteriormente en Mérida, San Juan y Madrid; *¡Ay, Mamá!*, comedia de situaciones sobre la soledad de las personas mayores en la sociedad moderna que se estrenó en el Teatro Casanova en 1995; *Tal para cual*, una comedia sobre las relaciones matrimoniales, llevada a escena en el Manuel Artime y en el Teatro Casanova en 1994, y en el Bellas Artes de San Juan de Puerto Rico en 1996. De Rafael Blanco, sobre conflictos familiares y choque cultural, se han llevado a escena *Lola* y *La caída*, mientras que Prometeo ha estrenado *La abuela* y *El viaje*, del poeta Orlando González Esteva. El Taller del Garabato da a conocer en el

VII Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, en 1992, *Patio interior* de José Ignacio Cabrera, que según Luis F. González-Cruz es una muestra 'sobre todo lo que no debe ser el buen teatro', pero, según Armando Correa, es un texto 'cuidadosamente elaborado' donde el manejo del lenguaje, la riqueza de los diálogos, demostraban 'la sólida formación literaria y el bagaje cultural del creador'. Texto inédito, es imposible que lleguemos a nuestras propias conclusiones, lo que demuestra la importancia de la publicación. Asimismo, Mario Ernesto Sánchez, director del Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, actor y director escénico de larga trayectoria, estrena *Matacumbe, el vuelo de Pedro Pan* (1995), polémica y sombría.

El concurso Letras de Oro sirvió de incentivo creador y da a conocer nuevas voces del teatro cubano. Fernando Villaverde, más conocido como narrador, recibe el premio de 1989-1990 por *Cosas de viejo*, donde convergen lo costumbrista con lo policiaco al desarrollar las peripecias que tienen lugar en un asilo con motivo de la misteriosa desaparición de dos ancianos. En 1994 Manuel Márquez Sterling lo recibe por *La salsa del diablo*, una pieza dramática fuera de serie merecedora de mayor atención, donde tiene lugar una inserción del discurso operático dentro del género dramático mediante un tratamiento paródico, y que desarrolla meticulosamente las enigmáticas relaciones entre Rossini y Meyerber. Además, Marcos Casanova recibe el Premio Letras de Oro por su obra *La libertad prestada*, en la cual la protagonista se mueve entre la realidad inmediata y el desequilibrio mental, utilizando las secuencias retrospectivas de una forma más o menos convencional, en la línea de algunos textos de Raúl de Cárdenas y Fernando Villaverde.

En 1980, José Carril, presentando a veces obras de su autoría y tras una larga experiencia en Cuba, funda Teatro Guiñol, incluyendo adaptaciones de escritores cubanos.

La línea donde el vernáculo y el costumbrismo constituyen las notas dominantes, en conjunción con lo musical, se pone de manifiesto en textos dispersos que aparecen en diferentes fuentes críticas, como es el caso de *Piña, Mamey o Zapote o La estatua de don Lucho* (1987), de Tony Betancourt, que rebasa los límites del teatro bufo, haciéndose patente, de acuerdo con el crítico José A. Escarpanter, el humor negro y su asociación con la farsa de *Aristófanes y Plauto*. En la época en que se funda el Centro Cultural Cubano de Nueva York, a principios de los setenta, empieza a escribir Omar Torres, coautor de *Abdala-José Martí*, con varias obras inéditas, entre las que sobresale *Cumbancha-cubiche* (1976), en la cual a través de la música entronca con lo nacional y hace una propuesta experimental que mantiene relaciones con el teatro vernáculo. De Orestes Matacena (*Cuba Libre*), Juan Veira (*Héctor*) y Manuel Pereiras (*Las bodas de Hipólita*) se llevan a efecto lecturas escenificadas en El Portón de Nueva York en 1987. De otro carácter, la experiencia histórica del Mariel inspira a Mario Martín a escribir *Resurrección en abril* (1981), cambiando el tono al año siguiente con *Mamá cumple ochenta años* (1982). También Mario Peña, a través del Latin American Theater Ensemble, en El Portón del Barrio (director artístico, Víctor Acosta, y director ejecutivo, Margarita Toirac), da a conocer obras de su cosecha de carácter innovador y experimental: *La ramera de la cueva, Attapolis, El pez que fuma*.

Havanafama, en Los Ángeles y Miami, estrena *Salsa en el solar* de Rosa Sánchez y Ofelia Fox; *El muerto en el salón del Durofrío, Cleopatra y su corte, Cenicienta y Drácula* de Roberto Antinoo; *En este convento...* de Maritza Ravant; *Jinetera* de Manuel Lorenzo Abdala; *La Diva en la Octava Casa* de Héctor Santiago, además de las obras de Raúl de Cárdenas ya mencionadas. El carácter inédito de muchas de estas obras imposibilita su evaluación crítica.

El español como segundo idioma

Dado el hecho de que muchos escritores nacidos en Cuba van a escribir su obra básicamente en inglés, su producción se desarrolla en un territorio fronterizo que va de una identidad cultural a otra, y en esencia están fuera de los perímetros 'del español en los Estados Unidos'. A nuestro modo de ver, el lenguaje es lo que determina la identidad del escritor, y

salvo en aquellos casos de un teatro no verbal, lo cierto es que, sencillamente, un escritor define su identidad literaria a través del idioma, incluyendo a los dramaturgos. Esto explica las delimitaciones de este ensayo. No obstante ello, al montarse o publicarse la obra en español, el texto en traducción pasa a ser parte del español en los Estados Unidos, adquiriendo una cubanía de segunda mano por vía de la traducción que, como tal, no puede reproducir exactamente el original ni da la medida del manejo directo del lenguaje por el autor. Son obras muy cubanas, excepto por un detalle que ciertamente no es de menor monta: los originales están escritos en un idioma extranjero. No se deja de ser cubano, pero no se puede pertenecer a dos literaturas al mismo tiempo: una cosa o la otra. Los textos escritos originalmente en inglés no pertenecen a las letras hispánicas. La ambientación de un texto no determina su identidad literaria. El idioma es el factor determinante.

El montaje de estas obras resulta comercialmente apetecible, ya que vienen respaldadas por el éxito de una trayectoria en inglés, y al mismo tiempo producen la 'patriótica' connotación de ser obras 'cubanas', que en muchos casos está acompañado de un costumbrismo de fácil digestión y montaje que las hace cómodamente asimilables y comerciales. Pero lo cierto es que la identidad literaria se establece a través del idioma, particularmente si se escribe en un país donde el idioma es otro. Un escritor nacido en Cuba sigue siendo cubano en cualquier lugar donde se encuentre, pero sus obras dejan de pertenecer a la literatura de su país de origen cuando las escribe en otro idioma. Ya traducidas, por extensión, forman parte, marginalmente, del español en los Estados Unidos.

Repertorio Español, en Nueva York, lleva a escena: *Las damas modernas de Guanabacoa* (1986) y *Revoltillo* (1987) de Eduardo Machado, y cuyos originales están escritos en inglés, como también es el caso de *Ana en el trópico*, con montajes en las temporadas de 2004 y 2005. En Miami, *Ana en el trópico* y *Dos hermanas y un piano* (también en traducción al español), ambas de Nilo Cruz, han sido llevadas a escena bajo los auspicios del Hispanic Theater Guild.

Algo parecido ocurre con frecuencia con textos que pasan por estar escritos originalmente en español e incluso por cubanos, sin acreditárseles la paternidad o maternidad del mismo al texto de origen. El hecho no es solo frecuente en el vernáculo, como el caso de *Enriqueta se ha puesto a dieta*, que uno asume es de Cremata y Ugarte —siendo una adaptación libre de *My Fat Friend*, de Charles Laurence, que posiblemente ni se ha enterado—, la cual tuvo más de cuatrocientas representaciones a teatro lleno en el Teatro las Máscaras. Lo mismo ocurre con casos más sofisticados y de mayores pretensiones.

La dramaturgia de la otra orilla sube a escena en el exilio

Al contrario de lo que ocurre en Cuba, donde no se llevan a escena obras de autores cubanos en general y mucho menos de aquellos que han perseverado en no identificarse con el régimen de La Habana, en los Estados Unidos se han representado reiteradamente obras de autores cubanos residentes en Cuba, sin excluir aquellos más fuertemente vinculados al régimen. No son textos que se escriben en los Estados Unidos, pero sí son textos cubanos que se llevan a escena en este país, y que merecen cuando menos mencionarse por razones de montaje escénico, sin contar los que se han llevado a efecto por Teatro Escambray y Cubana de Acero, y otros colectivos cubanos, en universidades, teatros y festivales. Pero, al contrario de lo que se ha repetido reiteradamente, el exilio le ha dado amplia acogida a esta dramaturgia, realmente más de lo que se merece, ya que ha sido un intercambio de un solo lado no correspondido por el régimen de La Habana.

Desde principios de los setenta Herberto Dumé inicia esta apertura con montajes en Nueva York del Dumé Hispanic Theater: *La casa vieja* (1973), *El robo del cochino* (1975), de Abelardo Estorino, Premio Nacional de Literatura y Premio Nacional de Teatro de Cuba. A esto

seguirá, en 1976, un montaje en Nueva York de *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José Brene, cuyo teatro ha estado radicalmente identificado con el régimen de La Habana. En Miami, Dumé montará *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa. *Las pericas*, de Nicolás Dorr se ha llevado a escena en Los Ángeles (Havanafama) y Nueva York (Latin American Theater Ensemble), y posiblemente en otras ciudades. De Estorino, Repertorio Español representa: *Vagos rumores* (1996), *Parece blanca* (1998) y *El baile* (2000). Adaptaciones de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz, más conocido por el filme *Fresa y chocolate*, han tenido más de un montaje en Miami, incluyendo el de Gerardo Riverón y Raúl Durán en el Teatro Bellas Artes de Miami, en 1994. A ello se va a unir, en 2002, el que tiene lugar en el Teatro Abanico, en Coral Gables, monólogo de Sara María Cruz que se presentó en La Habana en la sede del grupo Bertold Brecht, por Joel Angelino, que es el que también lo hace en Miami. El colectivo Má Teodora se ha dedicado específicamente a la divulgación de esta dramaturgia, llevando a escena *Santa Cecilia* (1995) y *La noche* (1998), de Abilio Estévez, así como *Delirio habanero* y *Manteca* (2002), de Alberto Pedro. *Los cuentos del Decamerón*, de Héctor Quintero, Premio Nacional de Teatro, se han montado en el Centro Cultural Latin Quarter, y *Cuando Teodoro se muera*, de Tomás González, en Kimbara Cumbara en La Pequeña Habana. De Quintero también se ha montado *Si llueves te mojas como los demás*, por Havanafama, en Los Ángeles. Durante el Festival del Monólogo que se celebró en Miami en 2001, los dramaturgos más representativos del exilio no fueron invitados, dándoseles preferencia a los insulares y llevándose a escena textos de Eugenio Hernández Espinosa, Premio Nacional de Teatro: *Las lamentaciones de Obba Yuru* y *Lagarto Pisabonito*, así como *Esperando a Odiseo*, de Alberto Pedro. *El enano en la botella*, de Abilio Estévez, a partir del montaje que tuvo lugar en 2002 ha sido un éxito repetido de Grettel Trujillo. Sirva este repertorio de una muestra parcial de la dramaturgia cubana insular que se lleva a escena en los Estados Unidos, sin cortapisas de ninguna clase, el cual, lamentablemente, no permite un discurso abierto, porque se trata de un intercambio de un solo lado.

El Festival Internacional de Teatro de Miami

La apertura del Primer Festival de Teatro Hispano bajo el lema de 'Acting Together' (Actuando en Conjunto), 'una corporación no lucrativa, compuesta por casi todas las organizaciones de teatro hispano del sur de la Florida', le dio al festival un carácter comunitario, que incluyó, específicamente, la presentación de *Tres dramaturgos del exilio* por Teatro Nuevo, bajo la dirección de Rafael de Acha, programa compuesto equilibradamente por el montaje de *Coser y cantar*, de la dramaturga Dolores Prida; *La navaja de Olofé*, de Matías Montes Huidobro, y *El asunto de René Ariza* (en inglés), en una adecuada proporción generacional, de género y de lenguaje. Por presiones comunitarias anticastristas, dada la supuesta asociación o simpatía de la dramaturga con el castrismo, el montaje de *Coser y cantar* tuvo que cancelarse. Participan en este primer festival muchas agrupaciones teatrales de la comunidad, con predominio de directores, actores y agrupaciones formadas por núcleos cubanos: Teatro Avante, Prometeo, María Julia Casanova, Teatro Nuevo, Chicos, Mater Dei, Teatro Guignol Florida International University, Pro Arte Grateli, el Departamento de Teatro y Danza de la Universidad Internacional de La Florida, International Arts, con la cooperación de otras instituciones. De mayor importancia es el montaje de *Una caja de zapatos vacía* (Avante), de Virgilio Piñera, en 1987, mucho antes de que se diera a conocer en Cuba. Al año siguiente se llevarán a escena *Dos viejos pánicos* (ACME Acting Company) y *El Chino* (Prometeo), de Carlos Felipe, en 1989. De este año es el montaje de *La noche de los asesinos* (Avante). Ya en 2005, volverá Virgilio Piñera, con *Falsa alarma* (Prometeo). A medida que ha tenido lugar la internalización del festival, la participación de las agrupaciones teatrales de la comunidad (mayormente cubanas) va decreciendo, salvo la presencia permanente de Avante y Prometeo, que se convierten en las dos agrupaciones teatrales más fuertes de la comunidad. A partir del estreno en el año 2000 de *Lila, la mariposa* de Rolando Ferrer, adap-

tación de Raquel Carrió utilizando un procedimiento de deconstrucción marxista y siguiendo las líneas del montaje que tuvo lugar en Cuba, el festival, en conjunción con Avante, va a estrenar con sistemática regularidad otras adaptaciones de Carrió: *El vuelo del Quijote*, en colaboración con Lilliam Vega, 2003; *El filántropo*, 2005, en realidad una adaptación de Raquel Carrió bastante apartada del original; *La tempestad*, 2006, en colaboración con Flora Lauten, Premio Nacional de Teatro, Cuba; *Yerma*, 2007, mientras la extensa nómina de obras de dramaturgos cubanos citados en este ensayo cargan con el peso de textos inéditos que no suben a escena. El canon político-ideológico que determinó la crisis de *Coser y cantar* en 1986 se invierte radicalmente.

Las obras cubanas, escritas originalmente en español por autores residentes en los Estados Unidos, son las siguientes: *La navaja de Olofé* (Teatro Nuevo), de Matías Montes Huidobro; *Juego de damas* (Teatro Nuevo), de Julio Matas; *Los tres cerditos y el lobo carnicero* (Avante), de René Ariza; *Invierno en Hollywood* (State of the Arts), de Jesús Hernández Cuéllar; *Café con leche* (Repertorio Español), de Gloria González; *El extravío* (Avante), de Julio Matas; *Patio Interior* (Taller del Garabato), de José Ignacio Cabrera; *Ojos para no ver* (Prometeo), de Matías Montes Huidobro; *La época del mamey* (Avante), de Andrés Nóbregas; *Matacumbe* (Avante), de Mario Ernesto Sánchez; *La Peregrina*, de Héctor Santiago; *Lola* (Avante), de Rafael Blanco; *Oscuro total*, de Matías Montes Huidobro (Trigolabrado y Pro Teatro Cubano); *El hombre inmaculado* (Avante), de Ramón Ferreira, y *La mujer de Antonio* (Maderamen), de Frank Domínguez. En algunos casos se trata de obras cortas y poco representativas de nuestra más sólida dramaturgia: *La pequeña intrusa* (Chicos), de José Vicente Quiroga; *Esto no tiene nombre* y *Los quince de Yaniré* (International Art Center), de Julio O'Farril; *La sorda* (International Art Center), de Andrés Nóbregas. También: *A quien pueda interesar*, de Miriam Acevedo (Avante y Comité Italiano por los Derechos Humanos de Cuba); *Desde la orilla*, espectáculo montado por Grisela Pujalá Soto, Lilliam Vega y Sandra García.

De otros autores cubanos con textos originalmente escritos en español: *La noche de los asesinos*, de José Triana (dos montajes: Prometeo y Teatro Garabato).

De autores cubanos con textos originalmente escritos en inglés: *Una cosita que alivie el sufrir*, de René R. Alomá (Avante), y *Revoltillo*, de Eduardo Machado (Avante).

De autores cubanos residentes en Cuba: *Zenea* (Prometeo), de Abilio Estévez; *Tres tazas de trigo* (Avante), de Salvador Lemis; *La feria de los inventos*, de Raquel Carrió (Avante), y *Santa Cecilia* (Galiano 108), de Abilio Estévez.

Prometeo presenta adaptaciones cubanizadas que toman como punto de partida textos franceses, ambas de Félix Lizárraga: *Matías y el aviador*, inspirada en el cuento 'El principito' de Saint-Exupéry, y *La farsa maravillosa del gato con botas*, basada en el de Perrault.

La página impresa y la permanencia del texto dramático

Ciertas actividades editoriales van a llevar a efecto importantes contribuciones a fin de preservar y divulgar, en los Estados Unidos, el patrimonio cultural que representa este teatro. A pesar de que la puesta en escena es esencial, sin la publicación del texto no hay permanencia ni posibilidad de análisis crítico: espectáculo y texto deben estar correlacionados, aunque los teatristas insisten en subestimar este punto de vista. Si la obra dramática no se hubiera publicado, la tragedia griega, el teatro isabelino, la 'comedia' del Siglo de Oro, no nos harían compañía.

Ya desde 1987, The Society of Spanish and Spanish-American Studies publica una edición crítica a cargo de José A. Escarpanter y José A. Madrigal de una pieza clave del teatro cubano con repercusiones contemporáneas: *Perro huevero aunque le quemén el hocico*, de Juan Francisco Valerio. A ello le sigue, en 1988, *Teatro* de Carlos Felipe, también al cuidado de Escarpanter y

José A. Madrigal, que constituye una de las contribuciones editoriales más importantes en relación con la preservación y divulgación del patrimonio cultural cubano. Presidida la edición por una documentada introducción de José A. Escarpanter, que complementa con notas aclaratorias, necesarias para un mejor entendimiento de los textos, esta edición, además de las obras previamente publicadas (*El Chino*, *Capricho en rojo*, *El travieso Jimmy*, *Réquiem por Yarini*, *Ibrahim* y *Los compadres*), incluye textos hasta el momento inéditos (*Esta noche en el bosque*, *Tambores*, *La bruja del obenque*) y el texto de la creación colectiva *De película*.

Las Ediciones Universal, aunque en menor medida que en el caso de otros géneros literarios, siguen siendo vehículo de preservación del patrimonio nacional, con la publicación de textos de Montes Huidobro, Acosta, Matas, Sánchez-Boudy, ya mencionados. Sobresalen dentro de este conjunto: *Una caja de zapatos vacía* (1986), de Virgilio Piñera, sujeto a marginación en Cuba, edición crítica de Luis F. González-Cruz, publicada por primera vez en el exilio; *Persecución* (1986), de Arenas, con materiales en peligro de perderse para las letras cubanas, y *Teatro* (1993), de Ramón Ferreira, que contiene la totalidad de su obra dramática.

Por otra parte, Senda Nueva de Ediciones publica *Teatro cubano: tres obras dramáticas*, de José Antonio Ramos (1983), y *Teatro cubano. Dos obras de vanguardia*, de José Cid Pérez (1989), editadas por Esther Sánchez Grey. También, *Bruno* (1985), de Alberto Guigou.

La Editorial Persona, con Yara González Montes y Matías Montes Huidobro como editores, publica en 1987 *Los negros catedráticos*, de Francisco Fernández, fundador de 'los bufos habaneros', cuya edición crítica actualiza lingüísticamente un texto medular del vernáculo cubano. A esto seguirán varias obras del teatro contemporáneo: *Las hetairas habaneras* (1988), de Corrales y Pereiras; *Recuerdos de familia* (1988), de Raúl de Cárdenas; *Siempre tuvimos miedo* (1988) y *Piezas cortas* (1990), de Hernández; *Ceremonial de guerra*, de José Triana (1990), obra escrita en Cuba durante el período de marginación sufrido por Triana en Cuba, hasta ese momento inédita, con aproximaciones estilísticas y temáticas de otro carácter; y varias obras de Montes Huidobro: *Exilio* (1988), *Funeral en Teruel* (1990) y *Obras en un acto* (1991). En la primera etapa de la revista *Dramaturgos* (1987-1988), también al cuidado de ambos editores, aparecieron varios textos de esta dramaturgia: *El piano*, de Corrales (primer cuadro de *Un vals de Chopin*); escenas de *La muerte de Rosendo*, de Raúl de Cárdenas, pieza hasta el momento inédita; de *La visita*, de Rossardi, y de *La consagración del miedo*, de Hernández. En 1995, en *Anales Literarios (Dramaturgos)* se publica *Un vals de Chopin* de Corrales.

En 1993 se inicia la publicación de *Ollantay*, donde aparecerán obras de autores hispanoamericanos, incluyendo dramaturgos cubanos de la diáspora. Entre ellas: en 1994, *Madame Camille, escuela de danza*, de Héctor Santiago; en 1995, *En este apartamento hay fuego todos los días*, de Pedro Monge Rafuls; en 1997, *Oscuro total*, de Matías Montes Huidobro; en 2003, *El vestido rojo*, de José Corrales; en 2006, *Algo cayó del cielo*, de Eddy Díaz Souza, y *La infanta que quiso tener los ojos verdes*, de Eduardo Manet; en 2007, *Noche de ronda*, de Pedro Monge Rafuls. *Ollantay* publica además dos colecciones importantes: *Teatro: cinco autores cubanos*, donde aparecen: *Fefu y sus amigas*, de María Irene Fornés, escrita originalmente en inglés; *Las monjas* de Eduardo Manet, muestra del más violento teatro de la crueldad que responde a las premisas del teatro cubano de vanguardia de los sesenta, y aunque escrita originalmente en español hace un recorrido internacional en lengua francesa hasta reubicarse en su punto de partida con esta edición; *Nadie se va del todo*, de Pedro Monge Rafuls; *Balada de un verano en La Habana*, de Héctor Santiago, y *La fiesta*, de José Triana, que confirma su fidelidad al idioma con este texto cuya publicación es una importante contribución editorial, trasladándonos a un espacio carnavalesco y popular, en la tradición de su *Revolico en el Campo de Marte*.

En la revista *Caribe* se han publicado obras de José Corrales (*Vida y mentira*, de Lila Ruiz, 2002), Héctor Santiago (*Yemayá Awoyó*, 2004) y Pedro Monge Rafuls (*Una cordial discrepancia*, revista *Caribe*, 2004-2005).



Revista *Ollantay*.

En los anuarios de la revista literaria *Baquiana* se han publicado las siguientes obras de autores cubanos: *Análisis de madurez y Lazos que atan y desatan las almas* (2000-2001), de Maricel Mayor Marsán; *Caronte y los güijes* (2001-2002), de Gastón Álvaro Santana; *La roca* (2001-2002), de Maricel Mayor Marsán; *El hombre del agua* (2003-2004), de Matías Montes Huidobro (2004); *La reina María* (2004-2005), de Ivonne López Arenal (2005); y *La oreja militar* (2005-2006), de Pedro Monge Rafuls. En el anuario 2006-2007 se publican *Suicídame*, de Yoshvani Medina; *El gatillo alegre*, de Karla Barro De Vent Du Mois; y *Réquiem por Oscar*, de Nicasio Silverio y Marcos Miranda, que en el año 2003 obtiene el Premio Margarita Xirgu de Teatro Radiofónico otorgado por la Oficina Iberoamericana de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores de España.

Las ediciones de carácter antológico publicadas por académicos norteamericanos, o por editoriales extranjeras que seleccionan obras en español de autores cubanos residentes en los Estados Unidos, ayudan a preservar el patrimonio de esta dramaturgia. El punto de partida lo dan Orlando Rodríguez Sardiñas (Orlando Rossardi) y Carlos Miguel Suárez Radillo, que publican la primera obra antologada de un autor cubano de la diáspora, *La sal de los muertos*, de Matías Montes Huidobro, en *Teatro Selecto Hispanoamericano Contemporáneo* (1971). Mirza L. González incluye *La Madre y la Guillotina*, de Matías Montes Huidobro en *Literatura revolucionaria hispanoamericana. Antología* (Betania, 1994). *La navaja de Olofé*, de Matías Montes Huidobro; *Otra historia*, de Pedro Monge Rafuls; *Los hijos de Ochún*, de Raúl de Cárdenas; *Las hetairas habaneras*, de José Corrales y Manuel Pereiras, y *La eterna noche de Juan Francisco Manzano*, de Héctor Santiago son incluidas en *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora* (Betania, 1999), editada por Armando González Pérez. *Teatro cubano contemporáneo. Antología* (Centro de Documentación Teatral, España, 1992), coordinada por Carlos Espinosa Domínguez, selecciona *Su cara mitad*, de Matías Montes Huidobro; *Sanguivin en Unión City*, de Manuel Martín. Jr., y *Una cosita que alivie el sufrir*, de René Alomá.

Olvidos y reconocimientos

Toda esta dramaturgia ha sido objeto de pocos reconocimientos, particularmente en Miami, que es el área que debía estar más comprometida con el teatro cubano de la diáspora. La Asociación de Críticos y Comentaristas de Arte (ACCA), fundada por la periodista Josefina Rubio, otorgó algunos reconocimientos, pero esta institución dejó de funcionar pocos años después de la muerte de su fundadora. En la última etapa se crea el concurso Carlos Felipe, que reconoce la producción de autores cubanos. El Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami ha otorgado anualmente un importante galardón teatral bajo el signo de 'Una vida dedicada a las artes escénicas', reconociendo, merecidamente, el trabajo de cuatro directores cubanos (Francisco Morín, Ramón Antonio Crusellas, María Julia Casanova y Andrés Castro) y María Irene Fornés, cuya dedicación al teatro es innegable, pero cuya obra dramática ha sido escrita mayormente en inglés. Dos dramaturgos, Isaac Chocrón, venezolano, y Enrique Buenaventura, uno de los pilares marxistas del teatro de creación colectiva, han sido honrados por su trabajo. Ninguno de los dramaturgos cubanos que han hecho gran parte de su obra en los Estados Unidos ha sido merecedor de tal reconocimiento. Havanafama y el congreso 'Celebrando a Martí' le han rendido homenaje a Raúl de Cárdenas por la labor teatral que ha venido realizando. Afortunadamente, el Instituto Cubano-Americano de Los Ángeles, en un período más corto de tiempo, entre 1997 y 2001, en un período de cinco años, les otorgó la Palma Espinada a varios dramaturgos cubanos: José Triana, Raúl de Cárdenas, Pedro Monge Rafuls, José Corrales y Matías Montes Huidobro. La Fundación René Ariza, en un período de tres años, ha ido llenando este vacío, otorgándole el Premio René Ariza a dos dramaturgos: Montes Huidobro (2007) y Julio Matas (2008), a un investigador del género dramático, José A. Escarpanter (2006), y a la actriz, educadora y directora teatral Nena Acevedo (2008).

De los logros y avatares de esta dramaturgia deja constancia visual el documental *Raíces aéreas*, escrito y dirigido por Ernesto García, producido por Sandra García, bajo los auspicios de Teatro Miami Corporation, donde los testimonios del crítico José A. Escarpanter y de los dramaturgos Ivonne López Arenal, Julio Matas, José Abreu Felipe y Matías Montes Huidobro, con escena de algunas de sus obras, incluyendo textos de Eduardo Manet, dejan un documento fundamental para un mejor entendimiento de lo que representa la obra de los dramaturgos de la diáspora. Complementa la extraordinaria labor llevada por Ernesto García en la página electrónica <http://teatroenmiami.com/>, que es posiblemente el mayor vehículo de información internacional sobre el teatro de habla hispana en los Estados Unidos.

Los comienzos de un nuevo siglo

Para fines de los noventa y principios de 2000, se dan a conocer nuevos dramaturgos cuya valoración definitiva queda pendiente. Es el caso de Jorge Trigoura, actor, director y autor de *Si las balsas hablaran*, *Vuelo directo* y *Reencuentro con doble E*, que fundó Trigolabrado en colaboración con su esposa, Leanne Labrada, donde llevó a escena sus propias obras, en las que hace planteamientos directos, teatralmente dinámicos, sobre los conflictos inmediatos del exilio, los riesgos que se asumen y la traumática experiencia que esto representa. Víctor Varela, que en 1988 llevó a efecto en Cuba un proyecto experimental con el montaje de *La cuarta pared*, intenta hacer algo similar en Miami a través de Teatro Obstáculo, sin similar resonancia, llevando a escena textos suyos, interesantes e innovadores: *Melodrama cuarta pared II* (1998), *Aplaudes con una mano* (2001), *Nonato en Útero* (2003). Larry Villanueva se vuelve autor, actor y director de su propia obra cuando lleva a escena *Allá fuera hay fresco* (1997) en el Centro Cultural Latin Quarter, considerada como 'una descarga en un acto', donde se entremezclan, como es frecuente, absurdo, costumbrismo y crueldad, en las relaciones de una pareja. También sobre el contrapunto de una pareja y la lucha interna por el poder es *Memoria cotidiana* (1995), de Aristides Falcón, de la cual se llevará a efecto una dramatización cercana a un montaje en el Instituto Arte Teatral Internacional (AITI) de Nueva York, en 2002. *Tres en uno*, en 2003, fue un programa presentado por el Latin Quarter Cultural Center, con un monólogo de Julio O'Farril, estrenado en 1987 durante el segundo Festival de Teatro Hispano de Miami, una adaptación de una obra en inglés de Christina Sánchez; textos de menor importancia que sobreviven por dos décadas y resucitan gracias a las intervenciones musicales de Jorge Hernández. Frank Quintana, que en el año 2000 demostró finalmente sus condiciones actorales en *Oscuro total* bajo la dirección de Jorge Trigoura, se convierte en autor con el monólogo *La mujer de Antonio*, en línea de continuidad con una tradición dramático-musical, vinculada al vernáculo y la cultura popular, que representa una corriente permanente de la dramaturgia de la diáspora, reiteradamente utilizada por De Cárdenas, Monge, Santiago, Corrales, Acosta, Barceló, Santeiro, Betancourt y muchos otros.

Ernesto García (1969), autor y director, escribe *El celador del desierto* (2003, Teatro Abanico), una obra de tónica expresionista a través de una percepción distorsionada y alucinante del mundo, donde cinco celadores sobreviven a una hecatombe en un espacio dramático apocalíptico. Sigue la línea sombría de textos tan disímiles como *Los perros jibaros*, de Jorge Valls o *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica*, de Piñera, en las cuales se siente, sin tenerse que especificar, la experiencia cubana de las cuatro últimas décadas del siglo XX. En el año 2006 lleva a escena *Improvisando a Chejov*, en el que hace un montaje, con acompañamientos visuales electrónicos, de varios textos del dramaturgo ruso. Para 2007, Teatro en Miami abre las puertas de su propia sala con el montaje de *Sangre*, de Ernesto García, inspirada en *Antígona*, donde el conflicto entre la fidelidad familiar y el abuso de poder por el Estado sufre cambios originales y un montaje audaz, con reminiscencias obviamente cubanas. Su último estreno ha sido *Aroma de un viaje* (2007).

La crisis que representa el montaje de esta dramaturgia se pone de manifiesto con la puesta en escena de *Un objeto de deseo*, de Matías Montes Huidobro (dirigida por Mario Salas Lanz), que, por sus condiciones de dramaturgo, narrador, poeta y ensayista, asume conjuntamente con Yara González Montes los riesgos de producción a través de Pro Teatro Cubano. Las exitosas representaciones en Teatro Ocho formaron parte también de las actividades del congreso 'Celebrando a Martí', en memoria del apóstol de la independencia de Cuba. Obra de madurez, el texto, rico en desdoblamientos, contrapuntos y efectos meta-teatrales, explora las relaciones personales de Martí con su esposa, Carmen Zayas Bazán, y las que sostiene intertextualmente con su personaje, Lucía Jerez, sirviéndole al autor de pretexto para planteamientos sobre el carácter y la conducta nacional.



Representación de *Un objeto de deseo*, Matías Montes Huidobro.

El carácter nacional: vigencia a través del idioma

No deja de ser impresionante el trabajo realizado por un grupo de dramaturgos que han hecho gran parte de su obra teatral, o toda ella, en un país no solo extranjero sino de un idioma que no es el materno. Esa unidad a través del idioma, que casi nos remonta a una consigna nacionalista hispánica, es lo que ha garantizado la vigencia por casi medio siglo de una dramaturgia casi sin escenario. El peso de los textos que no han sido montados o publicados es seguramente mayor que el de aquellos que han logrado ambos objetivos y, sin embargo, la dramaturgia existe contra viento y marea. Estamos seguros, no importa las limitaciones que puedan tener muchos de sus textos, que una fenomenología creadora de este carácter no ha tenido lugar en toda la historia del teatro mundial, muestra arquetípica de la voluntad de ser.

Agradecimientos: A Lesbia Varona, bibliotecaria, por la información que me ayudó a conseguir en The Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami; a Ernesto García, por facilitarme su ayuda a través de <http://teatroenmiami.com/>, y a Yara González Montes, por ayudarme a coordinar los datos de esta investigación.