

TEATRO CUBANO  
SELECCIÓN DE LECTURAS

ADIANEZ FERNÁNDEZ BERMÚDEZ



# TEATRO CUBANO

## SELECCIÓN DE LECTURAS

---

ADIANEZ FERNÁNDEZ BERMÚDEZ



*Dirección Editorial:* MSc. Alberto Valdés Guada  
*Diseño, composición:* D.I. Idania Dorta Rodríguez  
*Especialista:* Fernando Liriano Reyes  
*Autor:* Colectivo de Autores

© Reservados todos los derechos por lo que no se permite la reproducción total o parcial de este libro.

**Editorial UNIVERSO SUR**  
*Universidad de Cienfuegos*  
*Carretera a Rodas, Km. 4. Cuatro Caminos*  
*Cienfuegos, CUBA, 2008*

© ISBN: 978-959-257-163-1

*“Hace varios miles de años, un hombre primitivo modificó su rostro con tierra y sangre, adornó su cuerpo y danzó frenéticamente, imitando una bestia, reproduciendo su sonido, su movimiento, sus costumbres.*

*Pretendía mágicamente, atrapar al animal, hacerlo suyo, lograr la afición de una realidad nueva que iba más allá de lo real. Sin saberlo estaba inventando el teatro. Pero al mismo tiempo, corregía sus movimientos, se observaba a si mismo, creaba en su imitación, al animal. El primer hombre fue también el primer dramaturgo, el primer actor, el primer espectador y por supuesto, el primer crítico”...*

RINE LEAL



# SUMARIO

INTRODUCCIÓN/7

CAPÍTULO 1. Gertrudis Gómez de Avellaneda. Valoraciones sobre su mejor tragedia: Baltasar/13

CAPÍTULO 2. El Teatro Bufo. Una expresión cultural genuinamente cubana de 1868/18

CAPÍTULO 3. Teatro mambí: Expresión artística de fervor revolucionario/27

CAPÍTULO 4. El Teatro Alhambra: la temporada más larga del teatro cubano/31

CAPÍTULO 5. José Antonio Ramos y su obra/37

CAPÍTULO 6. Yarini sigue en La Habana/44

CAPÍTULO 7. La admirable figura de Abelardo Storino, en la escena teatral cubana de la revolución/49

CAPÍTULO 8. La misma y siempre diferente Santa Camila de La Habana vieja/53

CAPÍTULO 9. El teatro de Héctor Quintero: Contigo pan y cebolla/62

CAPÍTULO 10. Geografía de un dramaturgo/66

CAPÍTULO 11. Nostalgias de Ricardo Muñoz/71

CAPÍTULO 12. El Teatro Escambray: Una mirada a la historia/74

CAPÍTULO 13. Los Elementos: por un teatro reparador de sueños/79

CAPÍTULO 14. Un cambio radical en la Historia del Teatro cubano: El 1ro de Enero de 1959/88

CAPÍTULO 15. Historia del Teatro en el Elpidio Gómez/91



# Introducción

Cuando se trata de la historia del teatro, tenemos que remontarnos necesariamente a la historia misma de la humanidad, ya que en su esencia, ese conglomerado de acciones humanas que los antiguos griegos llamaron teatro, no pertenecen a ninguna raza, período o cultura en particular.

El teatro no es más que un género literario, ya sea en prosa o en verso, normalmente dialogado y concebido para ser representado; este es denominado también como la rama del arte escénico, relacionada con la actuación, que representa historias frente a una audiencia usando una combinación de discursos, gestos, escenografía, música, sonido y espectáculo.

Según Rine Leal “los conquistadores traen a Cuba su teatro pero no el teatro”, o sea, para llegar a lo que fue verdaderamente el teatro cubano, concebido como algo representativo de nuestras tierras, y no una reproducción de lo que ellos traían pre configurado, tuvo que pasar por ser primeramente prohibido, discriminado, permeado y satirizado por lo extranjero, y luego, con el Triunfo de la Revolución, llegar a ser un teatro nacional, popular, sin chovinismo y con una independencia y creatividad abismante.

Es por esto que los cuatro siglos y medio de teatro cubano pueden ser estudiados como una extensa y gloriosa historia de una expresión cultural relacionada en todo momento al desarrollo de nuestra identidad nacional y al progreso social.

Esta compilación de lecturas sobre teatro cubano nace de una propuesta de trabajo de la Disciplina de Historia y Cultura, de la Carrera de Estudios Socioculturales, a la cual pertenece la Asignatura Teatro Cubano, que se imparte en todas las modalidades de estudio, de esta especialidad, de la Educación Superior Cubana.

La falta de libros de textos académicos que aborden temas de Teatro Cubano y sobre todo de aspectos tan recientes como el teatro popular y comunitario, en este caso el Teatro Escambray, Los Elementos, el teatro en Elpidio Gómez, muestran la necesidad de esta tarea y por supuesto no es otro el objetivo de esta monografía, o sea, recopilar en una compilación de textos una serie de análisis de autores, obras y grupos que dan un valor extraordinario a la preparación de estudiantes y profesores de esta materia.

Autores muy importantes se han dedicado a esto toda su vida, como es el caso de Rine Leal, José Juan Arrom, entre otros, y por supuesto han sido la base de muchos de los estudios realizados aquí.

Los trabajos que se compilan pertenecen a profesores de la disciplina y estudiantes del 5to año de la carrera.

Ojalá que los textos reunidos, sean útiles a los que dedican sus esfuerzos a la enseñanza del Teatro Cubano.

## La monografía y su contenido.

Los artículos aparecen ubicados siguiendo un orden cronológico, por lo que el primer texto que aparece es:

Gertrudis Gómez de Avellaneda. Valoraciones sobre su mejor tragedia: Baltasar, de la autora: Lic. Odalys Medina Hernández. En Cuba en pleno siglo XIX, los talentos femeninos tuvieron que luchar con fuerza para hacerse un sitio en la literatura, en la prensa, en las artes, en todos los ámbitos en general. Muchas de estas grandes mujeres vieron sus esfuerzos destrozados por las visiones patriarcales de épocas y siglos enteros. En ese sentido se pretende ofrecer algunas valoraciones sobre la vida de Gertrudis Gómez de Avellaneda y en particular, sobre su genial obra de teatro: "Baltasar". El reconocimiento y ascenso de la mujer a la cultura en el siglo XIX se vio limitado. Las mujeres necesitaron demostrar que tenían cosas importantes que decir, y que podían hacerlo. Lo lograron empleando buenas armas: tesón, creatividad, audacia, algunas incluso tuvieron que aparentar ser hombres para conseguir publicar. La Avellaneda o Tula, como también se le conoce fue una de esas felices singularidades.

A continuación presentamos el trabajo: El Teatro Bufo. Una expresión cultural genuinamente cubana de 1868, de la autora: Greta Muñoz García, estudiante del 5to año de la Carrera de Estudios Socioculturales. En el mismo se realiza una caracterización del teatro bufo cubano como expresión cultural en el período de 1868 - 1869. Un teatro que está inscrito en la vertiente costumbrista de nuestra cultura, donde se inunda la escena de ambientes, tipos de bailes, ritmos populares, argumentos estructurados con temas inmediatos a partir de las modalidades del sainete, la parodia, entre otros. Su autenticidad y búsqueda de la esencia de lo cubano, es decir, saber cómo eres conociéndote a ti mismo, muestra elementos de la nacionalidad cubana, la cultura y la idiosincrasia contenidas en los temas, las expresiones gestuales, plásticas y musicales y la efectividad en la comunicación.

Teatro mambí: Expresión artística de fervor revolucionario, de la autora: Yuliet Navarro, estudiante del 5to año de la Carrera de Estudios Socioculturales. Aquí se realiza un estudio y un acercamiento a la historia del Teatro Mambí y a través de éste se hace una caracterización general de su máximo exponente artístico: la obra: "Abdala", de José Martí, la cual inicia esta expresión teatral.

El Teatro Alhambra: la temporada más larga del teatro cubano, del autor: Lic. Leosdany Figuera, Licenciado en Estudios Socioculturales. Escritor e investigador. Ha publicado en antologías y revistas cubanas y extranjeras. En el trabajo se realiza una caracterización del teatro Alhambra, el cual se insertó dentro del teatro popular cubano y contó con un estilo propio y con grandes dramaturgos y actores que figuraban como talentosos improvisado-

res de la escena cubana. Hablar del Alhambra con sus virtudes y defectos, es hablar de la situación convulsa en la que estaba sometida la isla de Cuba en los primeros 35 años de la etapa republicana. Destacó este teatro por su riqueza musical, contando para ello con excelentes compositores de talla nacional e internacional. No podría obviarse que heredó lo mejor del teatro bufo y lo llevó a escenas con actualidad y maestría. El teatro Alhambra funcionó ininterrumpidamente por 35 años y rompió con los esquemas del llamado teatro culto de la época.

**José Antonio Ramos y su obra**, de las autoras: Lic. Adiane Fernández Bermúdez y Lic. Yinely Ruiz Portela, ambas Licenciadas en Estudios Socioculturales. En el mismo se realiza una caracterización de la vida y obra de el dramaturgo cubano José Antonio Ramos, la cual ocupa cronológicamente lo que llevaba Cuba de república hasta el año 1936, y es en cierto modo reflejo de sus vicisitudes. Tembladera, La Recurva, Liberta, Almas Rebeldes, son sólo ejemplos de su fructífera e importante labor para el desarrollo del teatro cubano en este período.

**Yarini sigue en La Habana**, del autor: Adrián Ruiz, estudiante del 5to año de la Carrera de Estudios Socioculturales. Es un trabajo que hace un acercamiento a la vida del dramaturgo Carlos Felipe. En el mismo se analiza su más reconocida obra "Réquiem por Yarini" que marcó una nueva época en el teatro cubano. Obra en la que se mezcla la memoria cubana y el acento trágico, con un lenguaje que ha sido calificado de altisonante, y mediante diálogos que por encima de sus dificultades estilísticas, consiguen organizar atmósferas de gran atractivo teatral.

**Abelardo Storino, en la escena cubana de la revolución**, de la autora: Aimara Gutiérrez, estudiante del 5to año de la Carrera de Estudios Socioculturales. A partir del triunfo revolucionario y ligado a todo el espíritu transformador que en el orden social, económico, político y cultural tiene lugar en nuestro país, el teatro cubano muestra una escena donde el hombre y la sociedad se ponen al desnudo, donde se aprecia una búsqueda de lo cubano y donde la obra de autores como Abelardo Storino, que no tuvieron la posibilidad de desarrollarse en épocas anteriores debido a su condición social, van a erigir obras con un sentido del hecho teatral que se identifica con los nuevos tiempos, con la nueva vida. En este sentido "El Robo del Cochino" lo demuestra, sin duda alguna. Esta obra refleja el momento final de la etapa republicana en Cuba y el inicio de un período donde la lucha revolucionaria se encontraba ya vencedora.

**La misma y siempre diferente Santa Camila de La Habana vieja**, de la autora: Lizandra Álvarez, estudiante del 5to año de la Carrera de Estudios Socioculturales. Tiene como objetivo principal demostrar a través del análisis de la obra Santa Camila de La Habana Vieja, del autor José Ramón Brene, la imagen del automarginado y del cambio, así como la vigencia de la misma

en la actualidad. Para el análisis efectivo comenzamos por los datos biográficos del autor y por los elementos esenciales de la obra como, la época, los personajes, la trama, la relación hombre-dios y fragmentos que demuestran lo antes dicho. Para ver la vigencia tomamos la última versión en junio del 2006 y se analizaron los elementos que la distinguen de la primera, demostrando de esta forma que por su inmenso contenido de verdad humana, conservará siempre una vigencia como obra teatral en sí y como testimonio de apasionantes y duras, pero también hermosas transformaciones.

El teatro de Héctor Quintero: *Contigo pan y cebolla.*, de la autora Mayelín Hernández Rivero, estudiante del 5to año de la Carrera de Estudios Socioculturales. En el mismo se analiza la obra *Contigo pan y cebolla*, haciendo especial referencia al reflejo del momento histórico existente y a la representación de la mujer en la sociedad. Esta representa a la sociedad cubana en los primeros años de la década de los 40' y los 50', pero visto desde el triunfo revolucionario en 1959. Expone los conflictos y problemas que enfrentaba el país luego de la instauración de la república neocolonial y la representación de la mujer adquiere especial fuerza como muestra de la lucha familiar, y de la fe en el mejoramiento futuro. En esencia *Contigo pan y cebolla* refiere una búsqueda de lo nacional, de la idiosincrasia del cubano, con las condiciones para crear un teatro nuestro.

*Geografía de un dramaturgo*, de la autora: Olgarelys Dueñas Mendoza, estudiante del 5to año de la Carrera de Estudios Socioculturales. La autora realiza una caracterización del escritor, dramaturgo y narrador pinareño Ulises Cala (1955), quien intenta enseñar a interpretar el mundo desde lo cotidiano-diferente, permeado por la naturaleza del día a día. Sin dudas es un signo y una expresión viva del impulso de los nuevos tiempos labrados con sumo ingenio y voluntad de hacer. Se persigue aquí exaltar la figura de Cala con justeza merecida por sus contribuciones y aportes al quehacer literario de su natal Pinar del Río y a la cultura nacional.

*Nostalgias de Ricardo Muñoz*, de las autoras: Lic. Dunia Pino Bermúdez y Lic. Yanet Alfonso Gallegos. El presente trabajo incluye el análisis de uno de los grandes dramaturgos representativos del teatro cubano el cienfueguero Ricardo Muñoz y específicamente de uno de sus textos más reconocidos: *Las rosas de María Fonseca*, obra cargada de matices extraordinarios, llevados al espectador a través de la acción de sus personajes, que son cuatro: María Fonseca, personaje principal de la obra, y sus hijos, Juan, Carla y Paula. La historia transcurre en el año 1969, se desarrolla en la ciudad de La Habana y narra los últimos momentos de la protagonista que tiene que lidiar con su pasado y con la desolación y el infortunio de sus hijos. Sin embargo no es una historia del todo triste, posee una sonoridad poética, que convierte a la desgarradora nostalgia en un estadio disfrutable ante los ojos del espectador.

El Teatro Escambray: *Una mirada a la historia*, de la autora Yimislav

Milián Ayala, estudiante del 5to año de la Carrera de Estudios Socioculturales. Las insatisfacciones con el tipo de espectáculo que se hacía en la capital motivó a un grupo de artistas a emprender otro camino. Así en 1968 se funda el colectivo Teatro Escambray encabezado por Sergio Corrieri y Gilda Hernández. El grupo ha abordado en su extenso repertorio los problemas más apremiantes del medio rural, revelando con extraordinario vigor la experiencia acumulada a través de la convivencia y de la investigación. En el trabajo se realiza una caracterización del meritorio trabajo que ha realizado este grupo de Teatro y una valoración de su impacto en la comunidad.

**Los Elementos: por un teatro reparador de sueños**, de la autora: Yahira Marrero, estudiante del 5to año de la Carrera de Estudios Socioculturales. Este trabajo está relacionado con un proyecto teatral comunitario, fundado en 1991 y asentado en 1995 en la comunidad del Jovero situada en la región del Escambray cienfueguero. El objetivo no es otro que analizar, partiendo del estudio de importantes aspectos del grupo, su progresivo desarrollo en un período de siete años, además de examinar una de sus obras más conmovedoras que revive una historia desconocida para muchos, así como su relación con la realidad social, demostrando cómo la conjunción de los factores emisor-receptor contribuye al mejoramiento de las condiciones humanas.

**Un cambio radical en la Historia del Teatro cubano: El 1ro de Enero de 1959**, de la autora: Lic. Ginetet Nualla Suco, Licenciada en Estudios Socioculturales. La autora se propuso hacer una valoración sobre el renacer del teatro cubano después del Triunfo de la Revolución. Este hecho resultó, sin dudas, ser un cambio en la vida política y socioeconómica de nuestro país, sino que también significó una revolución cultural. El telón volvió a abrirse mirando de frente a la verdadera realidad del cubano. Con el triunfo del 1ro de Enero de 1959 se sentarían las bases de un estilo nacional, comienzan a experimentarse producciones cada vez más ambiciosas y tenaces, el Estado crea movimientos de aficionados, promueve la enseñanza del arte, descentraliza el teatro, genera dramaturgos y hace de la escena una parte vital de nuestra cultura.

**Historia del Teatro en el Elpidio Gómez**, de las autoras: Lic. María Magalys González González, Sita López Cazorla, Yamileysi González Barrios, Profesora de Teatro de la Sede de Palmira y estudiantes del 5to año de la Carrera de Estudios Socioculturales de la misma Sede Universitaria. El trabajo se realizó con el objetivo de recoger la historia del teatro en la comunidad Elpidio Gómez. Se basaron en entrevistas y encuestas aplicadas a personas de vinculadas con esta manifestación en el poblado palmireño.



I

## Gertrudis Gómez de Avellaneda. Valoraciones sobre su mejor tragedia: Baltasar.

Lic. Odalys Medina Hernández

El reconocimiento y ascenso de la mujer a la cultura en el siglo XIX se vio limitado. Los talentos femeninos tuvieron que luchar con fuerzas para hacerse un sitio en la literatura en la prensa, en las artes, en todos los ámbitos en general. Las mujeres necesitaron demostrar que tenían cosas importantes que decir, y que podían hacerlo. Lo lograron empleando buenas armas: tesón, creatividad, audacia, algunas incluso tuvieron que aparentar ser hombres para conseguir publicar.

Cuba en pleno siglo XIX no fue la excepción, grandes talentos femeninos vieron sus esfuerzos destrozados por las visiones patriarcales de épocas y siglos enteros. La Avellaneda o Tula, como también se le conoce, fue una de esas felices singularidades. Su carisma, personalidad, belleza física, carácter y pasión intensa, plegó a los hombres y mujeres, pues no necesitó más que ser ella misma para lograrlo.

Su vida fue un cúmulo de desgracias comparables a las de sus personajes. La muerte de su padre y un casamiento apresurado de su madre la hicieron salir de Cuba hacia Europa, donde entró en contacto con la literatura romántica del momento: Víctor Hugo, Chateaubriand y Lord Byron.

La muerte de sus dos maridos y el abandono de su amante cuando ella se encontraba embarazada de una niña que nació muerta inclinaron su temperamento depresivo y apasionado hacia el espiritismo y períodos de retiro religioso, aunque siempre contó con el apoyo de escritores como José Zorrilla, Fernán Caballero, José de Espronceda, o Alberto Lista.

Su espíritu independiente y sus escándalos amorosos también le valieron las críticas de personajes como Marcelino Menéndez Pelayo, que impidió que entrara en la Real Academia Española.

Escribió poesía, novela y teatro y se destacó en los tres géneros, al incorporar a las letras españolas el ambiente caribeño, sentido en Europa como exótico, en un tono melancólico y nostálgico. Son ejemplo de ello sus novelas Guatimozín, último emperador de México (1846) o El cacique de Turmequé (1860). Su compromiso social se hace patente en Sab, la primera novela antiesclavista de las letras españolas.

### **Colaboraciones de Avellaneda En “La América”**

El periódico quincenal “La América Crónica hispano-americana” se crea en Madrid 1857 y perdura hasta 1886. La Imprenta que los saca es “La tutelar”. A

partir del 24 de febrero de 1858 saca un encuadernado "El Belén". A partir del 21 de enero de 1860 comienza acompañado de entregas sin regularidad: "Boletín de ultramar". Mas tarde se incluirán manifiestos del partido progresista.

Se publica los días 8 y 24 de cada mes. Su director y propietario fue Eduardo Asquerino. Colaboran Bretón de los Herreros y Campoamor entre otros.

En "La América" se encuentran colaboraciones de todos los autores interesantes de la época entre los que puede destacarse a Bécquer. "Ocupó lugar importante la literatura alemana con estudios y traducciones, y también la de otros países, sobre todo la norteamericana y la inglesa" (Alborg 1982)

## La Avellaneda en Cuba.

En Puerto Príncipe, actual Camagüey, nace Gertrudis Gómez de Avellaneda el 23 de marzo de 1814. Creció pensando en el teatro, interpretando y escribiendo teatro "Mi gran placer y única afición por aquella época era representar tragedias con otras muchachas de mi edad... Mi familia llegó a concebir temores, y mi madre me prohibió terminantemente volver a tomar en mis manos ninguna obra dramática. Pero ¿de qué serviría aquella privación? No habiendo tragedias que leer, yo comencé a crearlas" (Bravo-Villas ante.1967)<sup>1</sup>

En el análisis de la poesía de La Avellaneda en "La Galería de Poetisas" publicada en "La América" por Carolina Coronado con fecha 24 de marzo 1861 y 8 de abril 1861, se realiza una loable defensa de la figura de Avellaneda. En el artículo se descubre una perspectiva feminista y de realce de la poetisa. Se trata de la definición que hacen de Avellaneda como poeta, definición tomada del libro escrito por Ferrer del Río en el que dice que Avellaneda no es poetisa sino poeta.

La autora opina que la propia Gertrudis en su tiempo tenía consciencia de estos rumores y en cierta manera hace suyas estas afirmaciones. Partiendo de esto la autora afirma:

"Gertrudis, fascinada por la opinión, en cierto modo ha comenzado a creerse hombre. No en vano ha utilizado el nombre de Felipe Escalada como seudónimo para triunfar en un certamen e intentar conseguir plaza de académico."<sup>2</sup>

"Cómo es posible -se pregunta Carolina- que ahora que ha aparecido un astro luminoso en la poesía de nuestro sexo, nos lo quieran quitar."<sup>3</sup>

La autora intenta demostrar que Tula es poetisa y también poeta, recurre al habla y demuestra la facilidad con que los escritores de textos teatrales son capaces de meterse en el papel de un hombre o una mujer y sacar los sentimientos de cada uno.

---

1 Gertrudis Gómez Avellaneda <http://autordelasemana.uchile.cl/gertrudis/bio.html>

2 Gertrudis Gómez de Avellaneda en la prensa española del siglo XIX. Edith Checa (\*) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/avellane.html>

3 Íbidem,

Carolina analiza varios poemas que se publican uno tras otro con el siguiente título: "La Avellaneda poetisa" o "La Avellaneda poeta" y coloca poemas como "Contemplación" en el apartado de poetisa y "A Francia" en el apartado de poeta. Así hasta siete poemas.

Poetisa desde la cuna, Gertrudis Gómez de Avellaneda estremeció a la Real Academia de la Lengua. Tula, como muchos llamaban a esta bella camagüeyana, llegó a ser una de las más destacadas plumas del romanticismo español, y aún permanece entre las escritoras más distinguidas de nuestra lengua.

### **"Baltasar": una tragedia como pocas**

De la misma forma Gertrudis escribe sus obras de teatro y también su poesía. Unas veces es hombre y otras, mujer. En el teatro, intentó fundir la tragedia clásica con el drama romántico pero sin caer en los excesos de éste, como en los dramas operísticos Saúl (1849) o Baltasar (1858), considerada la mejor de sus obras por el retrato psicológico de sus personajes.

En ese sentido se pretende ofrecer algunas valoraciones sobre su genial obra de teatro: "Baltasar". Los elementos teatrales de esta obra los presenta esencialmente iguales a la narración, por tanto se componen a partir de personajes, hechos y ambientes, con la diferencia de la estructura interna y externa que cambia. La forma externa de su teatro la ubica a partir de la división en actos y en escenas. El número tres fue el límite que seleccionó para los actos, con algunas excepciones en casos bien fundamentados. Cultivó la pieza en un acto y la comedia en dos.

La exposición de la obra es rápida y breve generalmente. Utiliza la primera escena para poner a su auditorio en conocimiento de quién es el personaje principal, aparezca o no en la escena. La Avellaneda se nutrió de la vida real para construir cada uno de los argumentos que enriquecían el mundo de ficción que recreaba.

"Baltasar", es reflejo genuino de las condiciones socioculturales, históricas y políticas del siglo XIX. Su obra muestra el Baltasar bíblico trocado en héroe romántico del siglo XIX. Este personaje es producto de la sociedad babilónica del siglo VI a.n.e. La autora expone la insatisfacción, los placeres de la vida mundana a la orilla del Éufrates e insiste en el carácter transitorio de todo lo alcanzable.

El héroe lo dota de fuerza, virilidad y valor en lo físico. La moral queda a la merced de no hallar empresa digna de emplearla por tanto "desprecia lo infecundo de una existencia que no le presta ni un solo reto a la altura de su inteligencia y hombría"<sup>4</sup>

La autora engendra este personaje desde su propia visión e imagen. Baltasar es muestra de la sociedad del siglo XIX, su personalidad no encuentra

---

4 Perfil Histórico de la Letras Cubanas desde los orígenes hasta 1898. Primera Parte. Editorial Félix Varela, La Habana, 2004. Pág.277

nada que acoja su amor o su odio. El ocio y la saciedad son la causa del tedio que lo abrumba. Es Rey, pero delega sus funciones en la figura de la madre: Nitocris. Esto explica la relación madre e hijo, donde el último rechaza las exigencias de ellas ante el cumplimiento de sus obligaciones como soberano.

La figura de la madre representa la sociedad que exigente pide a gritos el ejercicio del poder y Baltasar renegado, desprecia los valores de una sociedad que reclama sus atenciones.

Elda y Rubén, son otros personajes que le impregnan a la trama la pincelada de la maldad y miseria humana. Ambos representan la debilidad de la sociedad: la mujer y el esclavo.

Baltasar encuentra en uno, la capacidad de amar en una mujer y en otro, el hombre digno. Bajo la inocencia y el engaño los cree hermanos y ellos no lo sacan del error.

Este es uno de los momentos en que la obra descubre la maestría de la Avellaneda para aflorar los perfiles psicológicos de sus personajes. Ante tales artificios, su héroe, estalla en ira y descubre la crueldad y tiranía que hay en él. "Lo que buscaba como hombre lo ha hallado como rey"<sup>5</sup>. Entrega a Rubén a una turba amotinada y viola a la única mujer que pudo haber amado. Esta fue la salida para escapar del tedio, y caer en un estado insostenible, donde el remordimiento queda implícito en su frenético deseo de placeres.

La obra logra conjugar en la escena las fuerzas reales con las sobrenaturales. Se crea una atmósfera de misterio sobrecogedor, que llega a reconocerse por la crítica literaria como uno de los mayores atractivos de la trama. Pero la verdadera fuerza contraria a Baltasar y la que engrandece los giros literarios de la autora, radica en la fuerza histórica: la de esclavos, nativos y extranjeros en Babilonia, que luchan por su liberación en la etapa decadente del régimen esclavista oriental.

El conflicto "rompe del todo con la exigencia neoclásica del romance heroico en la tragedia"<sup>6</sup>. En sus cuatro actos combina silvas, redondillas, cuartetos, sextetos y versos de romance e introduce un himno en heptasílabos. El cierre es un final abierto como en otras tragedias de la autora. En este se expresa la resolución de las contradicciones y el resultado es el resurgimiento de un nuevo orden de cosas.

En Gertrudis, se desborda la capacidad de iluminar a través del arte, exactamente aquello que es digno de ser resaltado, pues su agudeza como escritora le permite captar y transmitir los procesos de cambio que se dan en la sociedad, y que fueron fotografiados con precisión en Baltasar.

Además de ser reconocida como una de las más refinadas, y a la vez de lenguaje más sencillo, poetisas de nuestro idioma, la Avellaneda trató con dos temas primordiales de la literatura universal: la abolición de la esclavitud y la religión.

5 *ibidem*,pág 279

6 Gertrudis Gómez de Avellaneda en la prensa española del siglo XIX. Edith Checa (\*) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/avellane.html>

“A pesar de haber sido una autora muy valorada en su época, pasó después por un periodo de olvido, pero la crítica actual la considera una precursora del feminismo moderno, tanto por su actitud vital como por la fuerza que imprime a sus personajes femeninos literarios”<sup>7</sup>.

Sin dudas en letras mayores a pasado la Avellaneda a la Historia de la Literatura Cubana, su creciente capacidad como escritora le permitió expresarse y aflorar las pasiones del alma humana. Su estilo no se desmorona bajo la exigencia de una mayor emotividad. Ella se alzó para la historia como una de las mayores voces del romanticismo.

### Bibliografía

- “Escritoras españolas del siglo XIX” Simón Palmer  
“Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda” Memorias del Simposio en el centenario de su muerte. Zaldívar y Martínez-Cabrera 1979  
“Una vida romántica.-La Avellaneda” Bravo Villasante 1967  
“La Avellaneda: intensidad y vanguardia” Florinda Álzaga  
“Historia de la literatura española” Alborg 1982  
“Historia de la literatura española. Siglo XIX” García de la Concha 1997  
“Historia de la literatura española” D.L. Shaw “Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda: (La reina mora de Camagüey) 1996  
Henríquez Ureña, Max: Panorama histórico de la Literatura Cubana. T. I y II  
Varios: Perfil Histórico de las Letras Cubanas.  
Diccionario de Literatura Cubana, 2 tomos.  
Obaya, Alicia y otros. Valoraciones sobre temas y problemas de la literatura cubana, 3 tomos. EDT Pueblo y Educación.  
© Edith Checa 2001  
Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/avellane.html>

---

<sup>7</sup> íbidem

# 2

## El Teatro Bufo. Una expresión cultural genuinamente cubana de 1868.

Gretta Muñiz García

El teatro bufo cubano surge tras un extenso período de gestación histórica en el cual concomitan los elementos que, en los planos filosófico, político y cultural, van a dar cuenta de la conciencia de la nacionalidad, junto a aquellos que conformarán su particular forma artística; nos referimos al desarrollo de determinadas células rítmicas, formas de baile, géneros dramáticos y modos de representación escénica, y no es, en modo alguno, un fenómeno sin conexiones culturales con otras geografías y con otras producciones artísticas en el país.

Respondiendo a una necesidad histórica de los cubanos de reforzar su propia identidad nacional y la formación de un pensamiento nuevo, deciden salir a las pequeñas salas, donde iba un público muy reducido, actores que luego se lanzarían a las calles, parques y plazas en busca del gran público que no tiene afeites y se ríe a mandíbula batiente. De esta manera comenzaron a hacer las nuevas relaciones destinadas a un público diferente, con otras necesidades e intereses. Abandonaron los viejos asuntos, las formas obsoletas y los lenguajes tradicionales por la posibilidad de encontrar un lenguaje teatral que les proporcionará una comunicación eficaz con los espectadores, un lenguaje espectacular con significados nuevos y una responsabilidad histórica con el pueblo: trabajar por desarrollar su teatro, donde se vieran sus acciones, conflictos y costumbres, es decir, la vida, la cual los autores del género bufo le daban un matiz de burla y choteo.

Entre las matrices que sustentan el proceso de construcción de la nacionalidad en nuestra escena, tal vez la más significativa sea el teatro bufo cubano, tanto en la modalidad que, por ahora, opto por denominar clásica, aquella que recorre el último tercio del siglo XIX y que determinada por el clima político del momento hubo de transcurrir en dos etapas (1868-1869 y 1878-1898), como en la forma teatral que le sucede y que algunos estudiosos identifican con el nombre de vernáculo, liderada por ese fenómeno de interés para cualquier historia dramática que fue el Teatro Alhambra con su exitosa existencia.

Sin embargo, alrededor del bufo –“teatro musical por excelencia, para algunos especialistas, una de las expresiones del teatro lírico cubano”<sup>8</sup> - se ha

---

<sup>8</sup> Véase: Río Prado, Enrique. Hacia una historia de la zarzuela cubana. — Colorado: Society of Spanish and American Studies University of Colorado, 2002. — p.125

ido construyendo un muro de prejuicios, visiones esquemáticas, alentados por el insuficiente estudio del fenómeno, por el análisis de su contexto socio-histórico bajo una óptica que dista de poseer la complejidad necesaria y, tal vez, por ciertos enfoques pequeño-burgueses que animan, aún hoy, nuestros modelos y cánones culturales y que se inscribe entre los disímiles modos de manifestación que asumen en el espacio de la cultura las relaciones entre centro y periferia, dicho de otro modo, entre lo hegemónico y lo marginal.

Sus antecedentes se remontan, en esencia, a aquellas manifestaciones espectaculares que con motivo del Día de Reyes tuvieron lugar en las calles y plazas públicas a partir del siglo XVI hasta 1884 en que fueron prohibidas. Interventían los esclavos y negros libres que remedaban el vestuario de sus amos y sus símbolos de poder, imitando su gestualidad y sus modos de comportamiento mientras improvisaban décimas y escenas dramáticas que "... uno de los principales estudiosos de nuestra escena identifica como la primera presencia de las relaciones entre nosotros"<sup>9</sup> de una forma teatral que luego se desarrollará de modo preponderante en la ciudad de Santiago de Cuba, al Oriente del país, "...a partir del estrecho maridaje entre la gangarrilla española y las manifestaciones literarias orales de la cultura bantú, predominante entre la población negra esclava de la zona"<sup>10</sup>. Estas relaciones tienen como espacio de privilegio las fiestas de carnaval e incluían críticas a las costumbres y a la administración colonial en un repertorio conformado por fragmentos o versiones en un acto de obras de los clásicos españoles (Lope, Tirso, Calderón, entre otros) y piezas originales, en cuya estructura se entretejían refranes, dicharachos y frases de moda que tenían a la diversión como fin principal.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, aparece el texto reconocido como iniciador de nuestra dramaturgia: El príncipe jardinero o Fingido Cloridano, del habanero Santiago Pita, que revela sus rasgos de cubanismo en el plano del choteo criollo, donde se proyectan sus personajes de condición más humilde.

Más próximo en el tiempo, hallamos otro fenómeno que prefigura la modalidad bufa en la escena a partir del quehacer costumbrista del cómico cubano Francisco Covarrubias<sup>11</sup>, autor de un extenso número de sainetes, donde ya emergen los tipos del país, el habla, los cantos y los bailes propios, y que inspira la aparición de una serie de espectáculos en la línea de lo que se denominó "sainetes de costumbres del país", a lo cual se añaden las posibles influencias de las compañías norteamericanas de Minstrels y de la Ópera Bufa Francesa, con sus obras de Offenbach y su parodia de la gran

9 Leal, Rine. "El pecado original". Tomado de: <http://www.cultstgo.cult.cu>, 8 de noviembre del 2006

10 Portuondo, José Antonio. Alcance a las relaciones. — Astrolabio: Editorial Arte y Literatura, 1973. — p. 159-181.

11 Covarrubias: (1775 – 1850), en su repertorio recoge el sainete tradicional con sus tipos populares, el habla cotidiana, la sátira a las costumbres y la incorporación a la música popular. De esta forma sienta las bases del género vernáculo. Fundador del teatro cubano.

Opera Francesa<sup>12</sup>; y el surgimiento de los Bufos Madrileños, de Alderius, en España, nombrados así por imitación de los Bouffes Parisiens<sup>13</sup>.

Enmarcada en una línea de tendencia popular es que aparece el teatro bufo, más exactamente el 31 de mayo de 1868, con el nombre de “Bufos Habaneros”<sup>14</sup>, fecha que marca el nacimiento del Teatro Cubano.

Como modelo inicial sus autores tomaron tanto a los bufos madrileños como a los Minstrels – ya mencionados- todos usaban el sentido musical, el uso de la parodia y el baile, la caricatura y la sátira; los cubanos le añaden los negritos y los tipos vernáculos, tomando como antecedentes también a Bartolomé Crespo<sup>15</sup>, Zafra, Guerrero y Socorro de León.

El iniciador de esta “Bufomanía” es Francisco Fernández Vilaros<sup>16</sup>, “su creación es populachera, centrada en mulatas de fuego y azúcar, negros cheches y curros, dichosos y guajiros, chinos de Cantón, ñañigos tenebrosos, ninfas y niñas nada inocentes, diálogo doméstico, humor, picardía, choteo y sandungueras guarachas<sup>17</sup>.” Tomando estos elementos los bufos habaneros salen a luchar contra la ópera italiana, la zarzuela española y el drama posromántico, donde triunfan porque recogen elementos de nuestra nacionalidad, se anteponen a colonizadores porque su ideología no es esclavista ni sacarócrata, aunque esté muy lejos de un deseo independentista, en lo político y antinegre, en lo económico.

La imagen de los bufos del 68 es populachera, local, de pequeñez y choteo además son un género amulatado que se transforman en sinónimo de lo cubano, más por rechazo que por aceptación plena. Según Rine Leal están “... marginados de la historia, lejos de agigantar la imagen del país, la reducen a la pequeña dimensión en que se movían, nutriéndola de un gusto y sensibilidad vernácula<sup>18</sup>.” Gracias a este género los tipos vernáculos suben a la escena donde lo importante es que todos tienen el mismo nivel económico, entre sus personajes no hay diferencias raciales y el esclavismo desaparece de la escena, ya que toman al negro como un elemento exótico y bufonesco.

Estos escritores bufos fueron totalmente hombres del teatro, autores, directores, actores, empresarios, bailarines, músicos, cantantes, etc.; que no separaron el teatro del escenario. El idioma estuvo libre de normas gramaticales. “Es un español cubanizado, lleno de distorsiones bozales, congas, campesinas, curras, catalanas, austarianas, gallegas, chinas y ñañigas, que definen un ritmo”<sup>19</sup>

---

12 que nos visitan al inicio de la sexta década de este siglo.

13 Offenbach ganó popularidad como compositor a través de sus operetas humorísticas. A mediados del siglo XIX abrió un teatro para representar sus propias obras al que llamó Bouffes Parisiens.

14 Se presentan como una compañía a imitación de los bufos madrileños

15 Bartolomé Crespo, formidable humorista, costumbrista mordaz. Es con el genio de Creto Ganga que “el negrito” se queda definitivamente en la escena cubana.

16 Tipógrafo y periodista. Hombre humilde.

17Leal, Rine. La selva oscura. — La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.— p.50. t 1.

18 Ídem, p. 51

19Leal, Rine. Apreciación e historia del teatro cubano. — La Habana: Editorial Félix Varela, 2004.

La idea del género teatral bufo constituye una interesante –y a la vez divertida– fuente de información lingüística. Nuestro teatro bufo es una expresión cultural genuinamente cubana que se caracteriza por la utilización protagónica de la música, la interracialidad, la presencia de personajes representativos de los sectores populares de nuestra sociedad y por el tono ligero, jocoso, paródico que le confiere un sello particular.

Sus personajes – el negrito, la mulata, el gallego, el chino, etc.- ostentan, entre sus atributos identificatorios las particularidades lingüísticas que lo caracterizan. A propósito, afirma Rine Leal, crítico teatral cubano: “...que el lenguaje bufo, con sus distorsiones bozales..., crearon un arsenal idiomático que se transforma en algo más que palabras o términos costumbristas y folclóricos: se convierten en un ritmo, una manera, un oído y una lengua distinta de la española. Como el idioma define una cultura, el bufo mostrará un aspecto real de la cubanía...”<sup>20</sup>

Por tanto, el gallego bufo no es ajeno a esta urdimbre rica, ágil, creativa que particulariza nuestra lengua nacional y que unida a la gracia y simpatía de sus representaciones teatrales ha trascendido los límites históricos del florecimiento del bufo para llegar a nuestros días como parte del famoso – y sabroso- dúo formado por el negrito y el gallego, insignia indudable de este quehacer teatral. (Ver anexo 1)

Es propio hallar en el habla del personaje del bufo términos con alteraciones fonéticas de diversa índole que no responden a un acercamiento hacia las lenguas de origen de cada uno de ellos, sino a la tónica constante en ese género de provocar la risa, la burla, el choteo aún cuando se trataran los temas más serios. (Ver anexo 2)

Utilizan este idioma para diferenciar su cultura de la española y transformar su incapacidad, para escribir una literatura depurada en una fuente de expresión que gana una dimensión netamente escénica.

“Son nuestros primeros dramaturgos que viven solamente del teatro;”<sup>21</sup> y es cuando surge entonces “El Negrito Catedrático” creado por Francisco Fernández<sup>22</sup>; quien elabora este personaje, que es la segunda fase de la visión blanca del negro, ya no es esclavo sino libre y ciudadano, trabajan y ahorran para vivir como los blancos en los suburbios de la capital. Afirma Rine Leal que; “... los negritos de Fernández imitaban a los blancos, pero impedidos de ocupar el puesto que le estaba vedado, desplazaban su afán igualitario al idioma, tratando de demostrar que su cultivo es el fruto de un propósito social.”<sup>23</sup>

Esta línea catedrática ofreció una visión del negro igualmente discrimina-

---

— p. 115.

20 Leal, Rine. La selva oscura. — La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.— p.18. t 2

21 Leal, Rine. Apreciación e historia del teatro cubano. — La Habana: Editorial Félix Varela, 2004.

— p. 115.

22 Francisco Fernández (Pancho), el 31 de mayo de 1868 debuta con la compañía “Bufos Habaneros” que llevó a la escena del Villanueva la obra: “Los negros catedráticos”.

23 Leal, Rine. La selva oscura. — La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.— p.19. t 2

torio, pero con la diferencia de aportar personajes que en contacto con los blancos se pernean de ciertos modales, formas de comportamiento y pseudo cultura, que los alejan de su lugar en la sociedad para convertirlos en mimesis ridiculizada del mundo de la alta sociedad<sup>24</sup>.

Según Eduardo Robreño, más que una crítica a la llamada eufemísticamente “raza de color”, iba dirigida a la pequeña burguesía que deseaba la independencia de España, para mantener la esclavitud. Sin embargo para Rine Leal el propósito fue señalar la incapacidad de quienes, siendo negros – con todas las puertas humanas cerradas – no hacían otra cosa que imitar a los blancos despreciando a su propia raza. Sea cual sea la verdad, yo pienso que el negro catedrático fue un personaje tipo que nació en el teatro bufo cubano; mientras que para otros, el antecedente más directo fue el minstrels norteamericano, con sus actores blancos que se pintaban de negro para ridiculizar así a los traídos de África. En muchas obras imitaban hasta lo caricaturesco, las voces y los gestos, en actitudes domésticas y serviles. Pocos datos se conservan de la época para conformar la historia real, o al menos el estudio aproximado de trascendencias. Sin embargo, la fecha más asumida fue el 31 de mayo de 1868, ese día el actor y escritor Francisco Fernández (Pancho), estrenaba en el Teatro Villanueva la primera de la trilogía que tituló “Los Negros Catedráticos”, pieza en la que el mismo interpretaba el protagonista con el personaje de “Aniceto”. Se dice que la temporada fue de un éxito tal, que Pancho Fernández en poco tiempo escribió, montó y estrenó otras dos partes: “El bautizo” y “El negro Cheche”.

La temporada tuvo gran éxito, lo que determinó que en sólo ocho meses surgieran ocho compañías; seguidos por los “Habaneros” están “Los bufos torbellinos”, “Los bufos”, “Los madrileños”, etc.

Los bufos son artistas pobres que saben recoger los gustos populares, hombres y mujeres que viven en constante relación con negros libres, artesanos, críticos, destructores del ambiente operativo y romántico de los grandes salones. Crearon una escena amulatada que produjo una ideología populista, literaria y guarachera, en oposición a la ópera, la cultura y el círculo cerrado de los privilegiados.

Constituyó, sin lugar a dudas, una expresión subvertidora que en tanto colocó en escena a los personajes y ambientes marginados en su contexto histórico - social, verificando así un ejercicio crítico que se potenciaba con sus burlas de la administración colonial, modas foráneas, costumbres, y personajes sociales que contribuyó también a la construcción de la imagen propia, en cuanto reafirmó mediante el espacio tribunicio y público de la escena, toda una peculiar manera de sentir y manifestarse. De este modo se fue configurando un estilo distinto en la música que se escribía para el teatro, donde los personajes del género bufo asumieron interpretar su propia

---

<sup>24</sup> Esta es una forma más de mostrar una crítica mordaz del medio blanco.

música, utilizando la *guaracha* como estilo de canción, de ritmo rápido y texto jocoso que describió algún hecho político o social, alguna situación sobre un personaje popular o alguna actitud que se describía en forma picaresca caracterizando el choteo criollo.

El lenguaje que aparece en ellas es muy correcto aunque emplean algunas veces frases populares, o imitación al habla del negro, aunque no el lenguaje bozal introducido por Bartolomé Crespo.

Parece ser que la época de mayor auge de la *guaracha* es la que señala Rine Leal, a partir de los bufos, pasada la primera mitad del siglo XIX. El uso de la parodia de obras clásicas, el arraigo de los personajes y temas del teatro cubano, hizo que la *guaracha* tomara parte integral de las obras, y en ella se reflejaran usos y costumbres de la vida cubana, comentado con excelente humor, picardía y sabrosura.

Refiriéndose a la Compañía de Bufos, Leal cita un comentario del Diario de la Marina del 9 de julio de 1867:

"La compañía de Bufos, nos consta, tiene un extenso repertorio de sandunguerísimas *guarachas*... Además el autor de esas *guarachas* forman parte de la compañía, y claro es que con un poco de trabajo puede dar novedades a menudo."<sup>25</sup>

"No se trata, - dice Rine Leal- de música importada en la obra debido a su gracejo popular, sino compuesta especialmente y creada por el autor de la pieza o por miembros de la compañía que trabajaban en un verdadero equipo"<sup>26</sup>. Desde luego, el autor vertía sus criterios, su mundo subjetivo, decía que "como él pensaba, pensaba el negro", sin importarle a veces la realidad pensante, los sentimientos, ni la vida real que aquel personaje caricaturizaba.

Como certeramente señalara José Manuel Valdés Rodríguez<sup>27</sup>, en un paisaje en el cual la censura del pensamiento por un poder omnímodo y despótico determinó a los autores dramáticos cultos al uso de alegorías y parábolas que dificultaban su proyección social, la expansión de lo nacional parece haberse valido de diferentes estrategias en la búsqueda de un modo que resultara viable en semejante entorno político. Tal y como lo evidencia la suerte de algunos ejemplos de la creación literaria y de la propia creación dramática de la época una demostración francamente independentista y abolicionista no hubiera encontrado acceso a la escena, por lo que hubo de desplazarse hacia una forma que escondiera, tras la risa y el divertimento, un subtexto que evidentemente consiguió revelar determinados sentimientos y anhelos sociales.

El bufo, en su momento, capitalizó la mayor parte del público y la actividad teatral con un nutrido grupo de compañías y su estancia en varias

---

25 Leal, Rine. *Apreciación e historia del teatro cubano*. — La Habana: Editorial Félix Varela, 2004. — p. 117.

26 Leal, Rine. *La selva oscura*. — La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.— p. 20. t 2.

27 Valdés Rodríguez, J.M: "Algo sobre el teatro en Cuba". *Revista Universidad de La Habana* (La Habana) 7, (3): 3-4, marzo de 1964.

instalaciones teatrales en una estructura organizacional de sorprendente movilidad para el teatro cubano de nuestros días.

El contexto social del bufo habla de una sociedad colonial bajo el férreo control de una Metrópoli totalmente ajena a sus intereses y necesidades propias de desarrollo, en la cual, de acuerdo con los hombres que entonces pensaban nuestro ser nacional, “existían más de 12 000 individuos que sin bienes, ni otro medio conocido de subsistencia, vivían en las casas de juego; los hijos ilegítimos bautizados alcanzaban el 93% del total; el promedio de hombres en prisión era de 1 101, en proporción de 7 presos por cada diez mil habitantes; mientras que las casas de tolerancia en La Habana ascendían a 1 400<sup>28</sup>” a la par que eran comunes en la prensa los comentarios acerca del estado de insalubridad reinante en las calles<sup>29</sup> y otras calamidades sociales; ámbito este de nuestras dos primeras guerras de independencia.

En su respectiva época, en el bufo, encontraron enconados detractores<sup>30</sup>. Al tiempo que los bataclanes franceses que actuaban en La Habana conseguían la admiración del público y la crítica, los espectáculos bufos eran tildados, entre otras cosas, de pseudoartísticos, vulgares e inmorales. La supuesta inmoralidad que se les atribuía era, además, de un fenómeno estético, un asunto político e ideológico. También la mirada contemporánea insiste en solicitarle el alcance de determinadas metas artísticas y sociopolíticas, sin ponderar los límites prefijados por los propios contornos de nuestro ser nacional en aquellos momentos y el hecho de resultar, pese a todo, los fenómenos teatrales que los sintetizan, recrean, y devuelven; por lo cual hallaron una íntima conexión con la sensibilidad popular. Asumieron al teatro como un negocio, comerciaron con él, pero nos dejaron una escena nacional y si bien es verdad que ridiculizaron al negro, al blanco sucio y al campesino fue producto del sentimiento negrero que corría a todo lo largo del teatro del siglo XIX.

Esta modalidad teatral bufa es la que hace que por primera vez sea rentable la escena cubana y que se suba a los escenarios para triunfar frente a la ópera, el drama y la zarzuela.

Este género después de Villanueva es prácticamente suprimido hasta que reaparece en 1879, con la fundación de la compañía de Miguel Salas.

El teatro bufo en el período de 1868 a 1869 logró alcanzar los escenarios precisamente por su particular estructuración espectacular, puesto que en modo alguno, se trataba de un teatro de autor, sino de una determinada forma de hacer escénico que ya emergía con la base objetiva necesaria a tales fines: una agrupación de personas con determinadas capacidades artísticas y

---

28 Figueras., Francisco. Cuba y su evolución colonial. – La Habana: Editorial Isla S.A, 1907. p. 297.

29 Calles, por cierto, no lejanas a los palacetes y residencias lujosas y al propio Teatro Tacón, inaugurado en 1834 y considerado una instalación sin par en la América española.

30 Espectáculo que, por lo mismo que cuenta con enemigos, crece cada día más en el favor del público.

organizativas y con los medios requeridos para obtener un particular objetivo artístico. De este modo, hicieron desaparecer la distancia que hasta ahora mediaba entre los dramaturgos y la escena. Mientras que, de un lado, parte de sus autores eran sus propios intérpretes, del otro, el texto se completaba en el propio escenario. Sus actores alcanzaron una importancia hasta entonces desconocida entre el resto de las especialidades que convergen en el espectáculo teatral, dado el grado de libertad que tenían para improvisar sobre la escena y el esmerado histrionismo en la caracterización de cada uno de los tipos escénicos.

La concurrencia de la música, del humor en la particular forma del choteo cubano, la preponderancia del intérprete y su especial relación, tanto manifiesta como subtextual, con el público, fueron los elementos que contribuyeron a dotar de un estilo a esta expresión teatral.

### Bibliografía

- Feijóo, S. Teatro Bufo. Tomado de: <http://www.uclv.cu>, 8 de noviembre del 2006.
- Figueras, Francisco. Cuba y su evolución colonial / Francisco Figueras.. – La Habana: Editorial Isla S.A, 1907. 306 p.
- Lane, Jill. Teatro Bufo. Tomado de: <http://hemi.nyu.edu/esp/seminar/México/abstracts/jlane.htm>, 6 de noviembre del 2006.
- Leal, Rine. Apreciación e historia del teatro cubano/ Rine Leal.. – La Habana: Editorial Félix Varela, 2004. – 126p.
- “El pecado original”. Tomado de: <http://www.cultstgo.cult.cu>, 8 de noviembre del 2006.
- La selva oscura / Rine Leal..– La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.– 1t.
- La selva oscura. De los bufos a la neocolonia/ Rine Leal .. – La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.– 2t.
- Marinello, Juan. Un guacalito de cubanismo/ Juan Marinello. - -En su: Antología lingüística cubana. La Habana: editorial Ciencias Sociales, 1977. – 2t.
- Molina, I. Teatro Bufo Cubano/ I. Molina..–La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990. – 449p.
- Oramas, Ada. La espectacularidad de una Cecilia anunciada. Revista Tablas (La Habana) (2), 1998.
- Ortega, Josefina. Los negros catedráticos. Tomado de: <http://www.cubaminrex.cu>, 4 de diciembre del 2006.
- Portuondo, José Antonio. Alcance a las relaciones / José Antonio Portuondo.. – Astro-labio: Editorial Arte y Literatura, 1973. – 286 p.
- Río Prado, Enrique. Hacia una historia de la zarzuela cubana / Enrique Río Prado..– Colorado: Society of Spanish and American Studies University of Colorado, 2002. – 215 p.
- Tolezano García, Mayra. La representación lingüística del gallego en el teatro bufo cubano. Tomado de: <http://www.cultstgo.cult.cu>, 6 de noviembre del 2006.
- Valdés Rodríguez, J.M: “Algo sobre el teatro en Cuba”. Revista Universidad de La Habana (La Habana) 7, (3): 3-4, marzo de 1964.

### Anexos

1. El procedimiento lingüístico imperante en la caracterización del personaje que nos ocupa, se apoya en una especie de parodia fonética de la

### lengua gallega.

Dentro de esta línea uno de los recursos más usuales es la sustitución vocálica, sobre todo de /o/ por /u/ y de /e/ por /i/:

- cambios de /o/ por /u/:

En sustantivos:

“suspecha” por sospeita (sospecha)

“pueta”, “puesía” por poeta, poesía (poeta, poesía); en este caso, la sustitución de /o/ por /u/ provoca el diptongo creciente /ue/ que en la lengua gallega resulta de muy escasa frecuencia y solo es posible encontrarlo en algunos cultismo.

“sospenso” por suspenso (suspenso)

“cangrejus” por cangrexos (cangrejos)

En verbos:

“tengu” por teño (tengo)

“diju” por digo (digo)

“jóroselo” por xúrollo (júroselo)

En preposiciones, adverbios y pronombres:

“esu” por eso (eso)

“cum” por con (prep.): en gallego “con” es preposición, pero “cun” es artículo indeterminado

“pur” por por (por)

cambios de /e/ por /i/:

En sustantivos:

“pelecía” por policía (policía); en este término aparece también el cambio de /o/ por /e/, de muy baja frecuencia

“vitirinaria” por veterinaria (veterinaria)

En verbos:

“vinir” por vir (venir)

En conjunciones y pronombres:

“qui” por que conjunción o pronombre relativo (que)

# 3

## Teatro mambí: expresión artística de fervor revolucionario.

Yuliet Navarro

Durante los treinta años de la guerra, el teatro luchó contra sus opresores, y creó una expresión que merece denominarse teatro mambí. En el exilio, en medio de persecuciones y censura, la escena cubana se lanzó contra todo lo que negaba su identidad, y asumió el arte como un arma de la revolución. Finalmente, la intervención imperialista frustró sus mejores esperanzas.

Nuestro teatro se hizo militante, épico, político y pagó su saldo a la independencia. La escena se llenó de soldados, esclavos liberados, sacrificadas heroínas, banderas y consignas y penetró audazmente en la historia, representando personajes reales, desde Céspedes a Martí. La identidad se ganó, como en la manigua, en confrontación directa contra España, y si bien esta dominaba los escenarios, las compañías, la censura y el dinero, el teatro independentista se desarrolló en el extranjero, en los Estados Unidos, México, Colombia, o donde quiera que los exiliados se radicaran.

Así se creó el teatro mambí. Fue una literatura sin escena, un movimiento sin compañía, una acción sin profesionales. Sin embargo, jamás el cubano derrochó tanta abnegación, sinceridad y fe en el poder del arte. Aunque los colonizadores tenían todo a su favor, los mambises crearon una expresión superior a la española. A pesar de que la creación nacional fue suprimida, así como en muchas sociedades culturales cierran sus puertas, el teatro mambí se afianzó y ganó para lo cubano un nuevo escalón en su desarrollo dramático. Este teatro se inicia con la obra "Abdala" de José Martí, publicada en La Patria Libre el 23 de enero de 1869. Es un poema dramático, una parábola sobre la lucha de independencia del pueblo Nubio o etíope contra las invasiones conquistadoras en Egipto, es decir una parábola histórica donde un héroe nubio se enfrenta a invasores árabes a costa de su propia vida.

Es significativo que Martí, en su primera obra, sitúe al africano como centro de su dramática y lo desplace del bufo a la epopeya, para darle rango de héroe positivo. Con esta pequeña obra se ofrece un viraje radical en la concepción del negro, y se transforma la escena en un arma de la revolución. A los griegos, irlandeses, polacos o romanos, utilizados para engañar a la censura, se une ahora el africano y nuestra escena gana significación social.

Torroella estrena en México, El Mulato. En Estados Unidos se representa "Alegoría Cubana" de Juan Ignacio de Armas y Céspedes, Francisco Víctor y Valdés nos deja el manuscrito, aún inédito, de "Dos cuadros de la insurrec-

ción cubana". Adolfo Pierra y Agüero contribuye con "Los patriotas cubanos", editada en inglés en Filadelfia, Luis García Pérez toma como héroe al Padre de la Patria en "El grito de Yara", Diego Vicente Tejera utiliza en: La muerte de Plácido, "La figura del poeta asesinado", el colombiano Joaquín María Pérez rinde homenaje a Leoncio Prado en Moctezuma.

Bien pronto la dureza de la guerra despojará la escena de parábolas y metáforas para pasar a la confrontación directa, pero el impulso mambí permaneció y tomó la historia de los oprimidos como fuente vital, y tuvo fe en el arte como arma política.

No hay noticias de que en plena manigua hubiese representaciones, aunque hay referencias a las representaciones litúrgicas que se hacían en los campamentos de Carlos Manuel de Céspedes, conocidas como teatro de relaciones. También hay una referencia de Antonio Zambrana que recoge las actividades de los antiguos esclavos y apalencados en la manigua con sus ritos religiosos, danzas e historias tribales de su nación.

El Teatro Mambí tuvo además de este, otro momento, pues, los tres años y medio de guerra renovaron el entusiasmo para el mismo, solo que ahora la lucha llegaba hasta Mantua, y los escenarios de toda la Isla se conmovieron ante la presencia de las tropas invasoras.

Como en esos días Maceo andaba ya en las cercanías de la capital, los teatristas fieles a la corona temblaron de espanto, a pesar de que algunos se atrevieron a comer con el asesino Weyler, y ofrecer su apoyo a España. Aunque la población habanera había aumentado por los que huían de la tea incendiaria, el público no acudía a los teatros, y la ópera italiana tiene que suspender su abono.

El 14 de enero de 1896 se habla francamente de reiteramiento popular y de frío en el teatro, y los círculos y sociedades de recreo cierran sus puertas. A pesar de que Maceo siguió para Pinar del Río, en septiembre de ese mismo año la prensa se queja de que aún los teatros no se llenaban totalmente. Cinco días después del estallido del Maine, revienta un petardo en el Irijoa, por lo que La Habana no estaba para fiestas y carnavales.

Mientras hubo soldados, enemigos en La Isla, el teatro no dejó de luchar. Sellén había escrito "Hatuey" en 1892, donde asume la historia cubana como el capítulo inconcluso de la gesta americana.

Cuando España pide la paz, abre el teatro Cuba en Galiano. Su empresario era Joaquín Robreño, recién llegado del exilio. Fue el único escenario que se puso a la altura de su tiempo y los oficiales y soldados mambises lo llenaban noche tras noche.

El 11 de diciembre de 1898, mientras las últimas tropas hispanas esperaban por su evacuación, conviviendo aún con los cubanos, una discusión entre un oficial integrista y un mambí provocó un incidente que costó la vida a un soldado cubano. Las tropas españolas se dirigieron al Cuba, baluarte del

mambisado, con ánimo de asaltarlo, pero encontraron el escenario cerrado por la muerte, en los Estados Unidos, de Calixto García.

El 29 de diciembre de 1898, el Conde Kostia declaraba que el teatro de la revolución apenas nacido, había llegado a su plenitud. Lamentablemente se equivocó, porque al bajar la bandera española, subió la americana.

### **Acerca de la obra dramática Abdala.**

Esta obra recrea un personaje basado en Abú- Abadía, fundador de la dinastía de la Almohade, quien guerreó en Marruecos. Esto es quizás tomado de la historia general de España, que era la que se impartía en las escuelas e impresionado Martí, por el carácter del jefe árabe, lo transforma en nubio y da cuerpo a la obra.

El poema dramático fue escrito expresamente para La Patria Libre, es allí donde el héroe árabe es transformado en un africano, lo que constituye, un rompimiento radical con la escena de su tiempo y un desafío al esclavismo que los mambises destruyeron en la manigua, mientras los bufos tienen al negro como un elemento exótico y bufonesco, Martí lo convierte en un héroe que encarna por primera vez en nuestra escena virtudes patrióticas y militares.

Este aspecto muestra una vez más la coherencia del pensamiento martiano con su acción, en este caso vio en los oprimidos los pilares de la resurrección latinoamericana. Abdala es un juvenil canto de amor a la patria, no concebida como hecho geográfico, sino como odio a las tiranías y las guerras de conquista.

Este poema está lleno de referencias personales especialmente en la relación madre- hijo y el conflicto entre el llamado de la patria y la obediencia hacia la madre. El desenlace es relampagueante pues el joven guerrero triunfa a costa de la vida y muere en brazos de la madre.

Es una obra simple en su desarrollo dramático, breve, directa, un verdadero nudo dramático que impacta por su fuerza, por lo fluido del verso y la dimensión épica que le confiere al texto.

Este hecho no pasó inadvertido para las autoridades coloniales, pues con esta obra se rompe no solo con el esquema colonial, sino también con el esquema social cubano, pues se presenta al negro como héroe dramático, alejándolo de la imagen bufonesca o exótica. Es una clarinada anticolonialista, y asombra que Martí, apenas un adolescente, fuese capaz de esta hazaña teatral, ya que, con ello se inaugura el teatro insurrecto mambí, donde el grito de **libertad o muerte** resulta el centro de atención de la acción.

El heroísmo del personaje principal, es el mismo del autor, quien ya sentía arder en su interior las ansias de independencia. El sentido épico del poema, así como la confrontación psicológica entre el protagonista y la madre, hacen de esta obra un ejemplo típico de literatura de tesis.

Es importante destacar el gran concepto de patria que aquí se hace, sobre todo rebasa los planteamientos reformistas y la visión arcádica y paisajis-

ta de buena parte de la intelectualidad de la segunda mitad del siglo. Aporta un concepto histórico- político-moral, pues se evidencia que la Patria existía y estaba dominada por un poder extranjero al que había que expulsar con el único medio posible que era la guerra.

En fin, esta es una obra donde el conflicto lleva un mensaje rector, cuya esencia dejará una enseñanza para el público.

#### Personajes

- \* Espirta, madre de Abdala.
- \* Elmira, hermana de Abdala.
- \* Abdala, protagonista.
- \* Un senador.
- \* Consejeros, soldados, etcétera.

#### Fragmentos de la obra:

“El amor, madre, a la patria

No es el amor ridículo a la tierra,

Ni a la yerba que pisan nuestras plantas,

Es el odio invencible a quien la oprime,

Es el rencor eterno a quien la ataca...”<sup>31</sup>

“¿-Y es más grande ese amor que el que despierta

En tu pecho tu madre?”<sup>32</sup>

“¿Acaso crees

Que hay algo más sublime que la patria?”<sup>33</sup>

“Mi madre llora...Nubia me reclama...

Hijo soy... Nací nubio...Ya no dudo,

¡Adiós!. Yo marchó a defender mi patria.”<sup>34</sup>

El Teatro Mambí sin dudas fue la máxima expresión de su época. Jamás nuestra escena conoció tanto derroche de abnegación, deseos de independencia y de implantar nuestra propia identidad, luchando incansablemente contra el dominación colonial. La obra “Abdala”, fue el máximo exponente artístico de esta expresión teatral, se evidencia en ella el gran amor a la patria y el sentimiento de lucha, por encima, de cualquier cosa en el mundo.

#### Bibliografía

Leal, Rine. Breve historia del Teatro Cubano/ Rine Leal.- La Habana: Editorial Félix Varela, 2004.- - 126p.

Martí, José. Lecturas Literarias 5to grado/José Martí.- URSS: Editado por Comisión Estatal de la URSS, 198?- - 166p.

Pérez Piedra, Ignacio. El teatro y su historia. Tomado De: <http://cultura y teatro.com>, 17 de noviembre del 2006.

Tejera Sarría, Miriam. Teatro Cubano. Tomado De: <http://www.cult.sjnm.es> 25 de noviembre del 2006.

31 Martí, José. Abdala. URSS: Editado por Comisión Estatal de la URSS, 198?. \_ \_ p.143.

32 ibídem.

33 Ibídem

34 Ibídem, p. 146.

# 4

## El Teatro Alhambra: la temporada más larga del teatro cubano

Liosdany Figuera Marante.

### El Teatro Alhambra: virtudes y defectos.

Se hace imposible el estudio del teatro republicano si no tenemos en cuenta sus antecedentes. Es cita obligada el debut de los Bufos Habaneros el 31 de mayo de 1868, fecha marcada como el nacimiento del género, sin olvidar sus iniciadores: Francisco Covarrubias, Creto Ganga, Zafia, Guerrero y Corneo de León.

Lo más importante del teatro bufo es que se escribieron para ser actuados y que es en la escena donde alcanza su máximo esplendor, el texto no se separó del escenario. Su lenguaje fue un español cubanizado y corrupto, distorsionado con el objetivo de establecer una comunicación con los sectores más pobres de la sociedad cubana.

"Hacia 1900 el género bufo desaparece y es sustituido por el teatro Alhambra, abriendo el siglo y la república, manteniéndose interrumpidamente durante 35 años."<sup>35</sup> El espectáculo que se hacía en el teatro jamás gozó de la divulgación y propaganda tan necesaria en todo producto de valía. La crítica teatral nunca le dedicó una reseña a un estreno, ni una frase de halago a sus autores e interpretes, salvo raras excepciones, algunas que otras crónicas de Aniceto Valdivia o de José Antonio Ramos cuando ofrecía funciones de críticos de arte en La discusión y La prensa.

El teatro Alhambra se fundó en la esquina de Consulado y Virtudes, el 13 de septiembre de 1890. En su principio considerado como teatro de verano, al estilo madrileño, estrenó obras del género chico español. Pero necesitó casi diez años para escribir su nombre en la historia del teatro cubano, en los que perdió hasta el nombre, hasta que en 1900, un grupo de amantes del teatro le diera al Alhambra su estilo propio que perduró por 35 años ininterrumpidamente. Federico Villoch, un libretista ya famoso, un escenógrafo llamado Miguel Arias, y José López Falco, quien con el seudónimo de Pirolo se destacaba como actor cómico, fueron los encargados de sacar adelante el proyecto.

El Alhambra, dentro del marco de lo popular, llevó a sus escenas toda clase de asuntos y temas que es posible trasladar a un escenario. Los hechos del pasado, las cosas del presentes, la actuación de los gobernantes, los asuntos internacionales, las parodias de conocidas obras, los problemas del

<sup>35</sup> González Bazán, Yulia Nela. Reflexiones sobre la cultura en la República Neocolonial: PARTE IV. Tomado De: <http://www.tvsantiago.co.cu/?mod=noticias&tipo=1&id=5477>, 3 de septiembre del 2007.

bajo mundo y las delicadas operetas. La mulata, el negrito, el gallego, y otros roles más o menos trascendentales, proporcionaron los elementos de lo que es considerado el mejor bufo cubano. Lo absolutamente cierto es que los nombres que integraron la «nómina actoral» del Alhambra, son parte de un patrimonio que trasciende la memoria.

Este teatro recogió el legado de los primitivos bufos habaneros. Era un teatro que rechazaba los géneros cultos y se apropiaba de ellos de una manera más criolla. Mientras se inicia la etapa de esplendor del Alhambra a principios del siglo XX, en Europa, recorre la experiencia de Chejov y Stanislavski principalmente. Rosa Ileana Boudet, cataloga la trayectoria de este teatro entre 1900 y 1935 como la temporada más larga del teatro cubano, imponiéndose por su calidad en la escena contemporánea, ya sea para criticar o para rescatar alguna sustancia provechosa del bufo.

Para Alejo Carpentier “Con todos sus defectos, con todas las vulgaridades -verdaderas o supuestas- que se quiera atribuirle, este teatro constituye un admirable refugio del criollismo [...] Es uno de los pocos lugares habaneros en que se podía oír todavía, antes de mi partida a Europa, danzones ejecutados, según las mejores tradiciones (al comenzar la primera tanda, generalmente), es uno de los pocos sitios en que se mueven sabrosos personajes-símbolos de la vida popular... La llegada del Ba-ta-clán hizo estragos en la estética arrabalera del Alhambra; el delicioso repertorio antiguo -que conoció joyas en el género como La casita criolla, Chelito en el Seborucal, El niño perdido, La danza de los millones y otras- fue momentáneamente sustituido por revistas cojas, con exhibiciones de bellezas obesas, que no resultaban siempre gratas”<sup>36</sup>

Uno de los primeros elementos que caracteriza a este teatro es la tipificación engañosa, brindando en ocasiones una visión deformada de la realidad, trabajando la trilogía del gallego, la mulata y el negrito hasta agotarlo, pero cuidando la caracterización del gallego ya que estos en muchos casos tenían cierta prosperidad y asistían asiduamente a las funciones. Algunas de las obras que más ilustran esta temática son Galleguíbiri-macuntibiri, de Jorge Anckerman y Federico Villoch, donde el gallego y el negrito confraternizan y se reconcilian en el baile; La casita criolla, de Federico Villoch, estrenada en 1912, en la que la mulata vislumbra como símbolo sexual. La mulata, como tema recurrente en el teatro Alhambra, evoluciona en el andamiaje de puestas en escenas como componente dentro de la receta de la obra, artículo de lujo y objeto erótico.

Otro de los temas recurrentes dentro de las funciones del Alambra es el campesino, prototipo de simple o gracioso en el bufo, tiene su mayor esplendor en Las desventuras de Liborio (1906), de Villoch y Mauri, y Las enseñanzas de Liborio (1922), de Del Campo y Anckermann. Con menos tras-

---

36 Leal, Rine. Viaje de un largo siglo hacia el teatro. Islas (Santa Clara), (35): 60, 1970.

endencia, el tema del bobo tuvo una efímera incursión dentro de sus espectáculos. En cuanto al negrito, como hijo postizo de la familia blanca, criado o vividor, refistolero o catedrático, perdura en el teatro cubano desde el siglo XIX, en el Alhambra es recurrente como rumbero con su estelar macuntíbirí. La tipología sustituye la realidad y el mecanismo opera como un truco dentro del simulacro de encubrimiento.

Entre los escritores más importantes del teatro tenemos a Federico Villoch, que se consagró al teatro y su sentido del diálogo, su cultura y sus experiencias tienen su máxima expresión en *La casita criolla*, *La isla de las cotorras*, *Cinema-nía*, *Los siete colores*, *Las travesuras de Venus*. Para Antón Arrufat "Su teatro no ha sido estudiado (ni editado) aún como merece. No sólo es importante por el valor del libreto, menor, sin dudas, pero firme y delicioso, sino para la comprensión de la historia de nuestro teatro y como documento para el estudio de la sensibilidad de las tres primeras décadas de este siglo."<sup>37</sup>

Los hermanos, Francisco y Gustavo Robreño son otros dramaturgos de importancia. Escribieron entre otras obras *Buffalo Exposición*, *Dos boers improvisados*, *Los dardanelos*, *Napoleón* y *Tin tan te comiste un pan*. Francisco fue autor de los cantables de las piezas, además de desempeñar todos los oficios de la escena, y Gustavo, además fue un popular actor.

El catálogo del Alhambra permite seguir los acontecimientos de vida de la república, sólo que a través de un lente adulterado. Las referencias al juego del jai-alai, las exposiciones internacionales, el cinturón eléctrico o la moda de la mujer del cabello corto aparecen junto a la preocupación más general o colectiva. Un papel importante desempeña la parodia, de larga tradición en el teatro popular.

La estructura del género descansa por lo general en cuadros marcados por las entradas y salidas de los personajes o un cambio de ambiente o decorado. El sainete cumple siempre con la regla de los moldes fijos, que a la manera de la pieza bien hecha, repetidos y combinados, "...crean la ilusión de una gran variedad de obras diferentes, cuando en realidad se trata de los mismos temas, personajes y asuntos revertidos en anécdotas que se remiten a situaciones inmediatas y de gran actualidad."<sup>38</sup>

El discurso escénico, basado en tipos-ambiente y acción dividida en cuadros, hace que el argumento no dependa de una progresión ni de un clímax. La intervención musical es coyuntural y gratuita. No siempre depende del curso de los sucesos y restablecen la armonía. Algunos motivos tienen una recurrencia notoria, como la muerte fingida y el entierro-resurrección, el del loco-fingido o el pobre transformado en rico, según Rosa Ileana Boudet, esto puede ilustrarse en *La isla de las cotorras*, el *Ciclón* es la amenaza foránea, el Aguila, los Estados Unidos y el Chino, el presidente de turno. La relación

37 Arrufat, Antón . Postal de Federico. Tablas (La Habana), (1): 13, 1985.

38 Portuondo, José Antonio. Astrolabio/ José Antonio Portuondo. – La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1973.—p.44.

con el contexto es un juego teatral de acción doble: una intriga banal sobre la que subyace la realidad que es objeto de escamoteo y burla. El doble sentido, el choteo y el juego de palabras caracteriza las situaciones mientras que el desenlace es un restablecimiento de la armonía y una irreversible rumba, final de desorganización y reconciliación.

La música del teatro Alhambra es otro de los motivos trascendentes de su repertorio, Manuel Mauri, fue el primer compositor con que contó la compañía, pero se marcha en 1911 por contradicciones con los empresarios. A partir de entonces comienza su labor como compositor de trascendencia Jorge Anckermann con La revolución china de Villoch. Desde esa fecha su carrera prolífica se adapta a las exigencias de un elenco sin cantantes líricos. También fue muy importante la labor de José Marín Varona y Rafael Palau, pero Anckermann es considerado el más sólido compositor dentro de este teatro, incluso Carpentier expresó al respecto "...que sabía contrapunto y fuga, que sabía instrumentar..."<sup>39</sup>; "...manejaba con igual elegancia, el punto, la clave, la guaracha, el bolero, la criolla y la rumba. Desarrolló motivos afrocubanos."<sup>40</sup> La música fue uno de los elementos más importante de este tipo de teatro y de los bufos siguió al Alhambra, mientras era despreciada en el llamado teatro culto.

Los actores no eran formados en academias y eran geniales improvisadores. Entre los actores que más sobresalieron en sus actuaciones destacan Arquímedes Pous; Enrique Arredondo, excelente comediante; Candita Quintana, con gran capacidad para lo tragicómico y Blanca Becerra, una gran lírica humorista, las últimas estrellas del Alhambra.

Los actores eran una escuela basada en la expresión improvisada, la observación de tipos callejeros y de comunicabilidad con el público. Los actores terminaban de caracterizar los tipos y los enriquecían con los aportes improvisados, y utilizaban el argot popular. Sus actores sabían cuándo y cómo apartarse del original e improvisar sin desvirtuar la escena. Esto fue lo más deslumbrante del Alhambra, la capacidad de sus actores de reelaborar lo escrito.

Cargando de alusiones de todo tipo, incluso el doble sentido y el juego erótico. La pobreza psicológica de los personajes debía sustituirse por las actuaciones externas, apropiándose de chistes y bailes y en ocasiones hasta terminar en lo circense. Por lo general un negrito o una mulata debían ser buenos rumberos.

Por otra parte se puede afirmar que el teatro Alhambra tuvo una etapa de esplendor. De más de cinco mil piezas representadas solo se conservan muy pocas. Su forma de hacer teatro era muy vista y supo abordar las más variadas temáticas, los sucesos de la época, a la vez que recreó costumbres de aquel

---

39 Carpentier, Alejo. Conferencias. Sobre la música popular/Alejo Carpentier.—La Habana: Editorial Letras Cubanas,1987.— p.47.

40 Boudet, Rosa Ileana. Teatro Alambra: parodia y simulacro. Tomado De: [http://www.lajiribilla.cu/2001/n21\\_septiembre/630\\_21.html](http://www.lajiribilla.cu/2001/n21_septiembre/630_21.html), 5 de agosto del 2007.

período republicano. Uno de los aportes más significativos del teatro es que dio cabida a muchos géneros musicales, que expresaron lo mejor de nuestras raíces y tradiciones, y formó y consolidó a grandes compositores e intérpretes.

No obstante la decadencia del Alhambra comienza mucho antes del derumbe de parte del vestíbulo del teatro, el 18 de febrero de 1935. Varios factores influyeron en este proceso: el éxito del cine sonoro, la aguda crisis económica y la revolución del treinta. Julio Antonio Mella atacaría al Alhambra al decir que “sus representaciones servían, como la política, para divertir al pueblo y para corromperlo.”

La sátira política se vincula a intereses políticos y los escritores tuvieron mucho cuidado para no hincar los intereses de la burguesía y en ocasiones de muy marcada relajación moral, de chistes de obscenos “Los primeros años del teatro cubano en la república de 1902 estuvieron marcados por el predominio absoluto del género alhambresco [...] y un descenso vertiginoso hacia la banalidad, el entretenimiento ligero y hasta la pornografía o sicalipsis, como se le llamaba pudorosamente en la prensa.[...] Es indudable que nuestra escena alcanza su nivel más bajo de calidad y moralidad”<sup>41</sup>

El Alhambra, entre otros factores, motiva que el teatro pierda fuerza como plantea Rosa Ileana Boudet, respecto a la renovación plástica, musical y social que se produce en Cuba, además que la expresión teatral se retrasa con respecto a la vanguardia, con excepción del auge lírico.

En el teatro Alhambra, la realidad nacional es adulterada, no siempre es verdadera, sus tipos de personajes se repiten continuamente y su éxito radica en el talento de sus actores. Pero a pesar de ello no se podría hablar de teatro en Cuba sino se tiene en cuenta el Alhambra, fenómeno teatral consagrado por sus valores y por lo popular plasmado en el reconocimiento del pueblo.

### Bibliografía

Arrufat, Antón. Postal de Federico. Tablas (La Habana), (1): 9-17, 1985.

Boudet, Rosa Ileana. Teatro Alambra: parodia y simulacro. Tomado De:

[http://www.lajiribilla.cu/2001/n21\\_septiembre/630\\_21.html](http://www.lajiribilla.cu/2001/n21_septiembre/630_21.html), 5 de agosto del 2007.

Carpentier, Alejo. Conferencias. Sobre la música popular/Alejo Carpentier.—La Habana: Editorial Letras Cubanas,1987.—84p.

González Bazán, Yulia Nela. Reflexiones sobre la cultura en la República Neocolonial: PARTE IV.Tomado De:

<http://www.tvsantiago.co.cu/?mod=noticias&tipo=1&id=5477>, 3 de septiembre del2007.

Leal, Rine. Viaje de un largo siglo hacia el teatro. Islas (Santa Clara), (35): 59- 75,1970. ----- De cuando la sicalipsis reinó en nuestra escena. Letras Cubanas (La Habana), (20): 204-206, 1994.

---

41 Leal, Rine. De cuando la sicalipsis reinó en nuestra escena. Letras Cubanas (La Habana), (20): 205, 1994.

**Portuondo, José Antonio. Astrolabio/ José Antonio Portuondo. -- La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1973.—155p.**

# 5

## José Antonio Ramos y su obra.

Lic. Adianez Fernández Bermúdez y Lic. Yinely Ruiz Portela

Cuando la república cubana estrena su bandera, su himno y su juvenil entusiasmo, La Habana es prácticamente una ciudad sin espectáculos, excepto el "Alhambra", es en este período neocolonial cuando el teatro cubano sufre su crisis más profunda. Los seis años de ocupación yanqui y los cincuenta y cuatro de república mediatizada, representan una regresión de la actividad teatral, un notable estancamiento de la calidad dramática y una disminución de locales y actores.

Las figuras más representativas desaparecen, como es el caso de Delgado, Pildain, Martínez Casado, y no dejan una línea continua de sucesos. Solo la tradición bufa, convertida en los espectáculos alhambrescos, se mantiene constante y en crecimiento; a Pancho Fernández, Salas y Pirolo le sucede una nueva generación: Regino López, Gustavo Robreño, Amalia Sorg, Blanca Becerra, entre otros. El teatro en Cuba se hace sinónimo del teatro Alhambra.

El primer intento más o menos serio de dotar a Cuba de un teatro de calidad se produce el 1910 con la "Sociedad de fomento del teatro" fundada por Bernardo G. Barros, José A. Ramos, Max H. Ureña, Luis Baralt, Luisa Martínez Casado. Se propone ofrecer un arte dramático basado en la puesta de grandes obras universales, y la obra de importantes dramaturgos como La Avellaneda y José Martí. Tuvo una efímera vida, por la poca atención del gobierno y de un público generalmente desinformado. A esta le sigue dos años más tarde "La sociedad de teatro cubano" fundada por Salvador Salazar, Gustavo Sánchez Galárraga, Sergio Cueva Zequeira, Luis de Soto, José A. Ramos, la cual surge con el propósito de difundir obras cubanas y fomentar el número de escritores dramáticos. Pero sin dudas se trataba más bien de movimientos realizados al amparo de intelectuales y profesores que a pesar de su propuesta modernista, están por lo menos medio siglo atrasados con respecto a las corrientes modernas del teatro.

En este ciclo que va del 1902 al 36, solo hay un nombre que merece recordarse con orgullo: José Antonio Ramos cuya obra dramática ocupa cronológicamente lo que lleva Cuba de república, y es en cierto modo reflejo de sus vicisitudes.

... "Entre los dramaturgos cubanos de la era republicana, Sánchez Galárraga le aventajaba en fecundidad y frescura, Sánchez Varona, en el diestro

manejo de los elementos teatrales; Baralt, en plasticidad y equilibrio; Salinas y Montes López, en animadas pinturas ambientales; pero es Ramos el único que con afanosa persistencia plantea y busca solución a los problemas de su patria y su generación”...<sup>42</sup>

Novelista, ensayista, diplomático y hombre liberado, pero por encima de todo dramaturgo, es el primero en la república de crear alguna escena de calidad y comentar críticamente la realidad despiadada del país. Antes de cumplir los 21, este autor ya tenía terminado un drama en 4 actos: *Almas rebeldes* (publicado en Barcelona en 1906), considerado como el manifiesto de los jóvenes airados de la neocolonia, nos ofrece con su tema, algunos disparos de socialismo, romanticismo social y anarquismo. Algunos autores consideran que para ser sus inicios en el teatro era algo realmente representativo, por encima de la cuestión social apuntaba el toque antimperialista de la lucha de los obreros contra la Tobacco Company y el capital norteamericano.

Luego le siguen *Nanda*, una comedia dramática en tres actos y *La Hidra*, drama también, escrito en 1908, que más tarde sería refundida en su admirable y trascendental *Tembladera*.

Después de varios viajes al exterior, alrededor de 1909, funda, como habíamos dicho al inicio, junto a Marx Henríquez Ureña y Bernardo G. Barros, la sociedad de Fomento del Teatro, lo cual significó una lucha contra impasibles molinos de viento, pues José Antonio Ramos no tuvo muchos seguidores, pero, a pesar de esto y en contra de quienes le negaban sentido teatral, escribe el sainete<sup>43</sup> **A la Habana me voy**, el cual es acogido de manera muy especial por el público. Sin embargo, Ramos no dejándose arrastrar por el señuelo de la taquilla y con redoblado entusiasmo sigue abogando por un teatro de ideas. De Ahí surgen **Liberta** y **Cuando el amor muere**. En la primera, se aventura Ramos a hacer un análisis de los problemas sociales que presentaba la mujer de la época, intenta liberarla de prejuicios que conceden al hombre privilegios que a ella le niegan. Pero Ramos no había aprendido que la razón falta donde los hábitos colectivos imperan, por eso *Liberta* ni halló ni pudo hallar público asiduo en una nación tan conservadora y tradicional como la española.

Mejor fortuna tuvo *Cuando el amor muere*, pieza en un solo acto de comedia, con el cual Ramos indaga en las almas humanas hasta sacarles, de un modo sutil, sus depresiones amorosas. Lo sugerente y nada convencional de la trama, y la constante elevación y cuidado del estilo complementan los méritos de esta obra. Traducida luego al inglés por Isaac Goldberg, fue publicada entre las veinticinco piezas internacionales en un acto de que se compone la selección hecha por Frank Shay. Con ella la reputación de Ramos, que había salvado ya las fronteras de su patria cruzó también las del idioma.

---

42 Letras. Cultura en Cuba 3. – La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1987.- p 139

43 Pieza dramática breve, en la que se pintan las costumbres populares

En 1913 estrena simultáneamente en Barcelona y en la Habana su drama *Satanás*. Inspirada principalmente en algunas de sus experiencias personales mientras visitaba a parientes lejanos en España, se desenvuelve en uno de esos lugares peninsulares donde los habitantes viven en una atmósfera de fanatismo y superstición. Caracterizan a esta obra la abundancia de situaciones dramáticas y la constante pugna de Ramos contra la cobardía que se hace pasar por la virtud, y la falsedad que se disfraza de decencia. En el prólogo de *Satanás*, Ramos declara el propósito de sus futuras creaciones al afirmar:

...“soy cubano y todas mis aspiraciones, aún las inconfesables a fuer de fantásticas, van a mi patria. Que de allí saldrán algún día si tienen porque salir”... <sup>44</sup>

Este empeño fue materializado inmediatamente en 1914, en La Habana, cuando estrena su obra *Calibán Rex*, drama político, donde se realiza un tajante análisis de la incipiente y enfermiza democracia. Drama en tres actos, editado en julio de 1914 por la revista *Cuba Contemporánea* y surge como reelaboración de *Una bala perdida*, que había sido publicada por Ramos anteriormente. Se estrenó en La Habana, en mayo de 1914, en el Teatro Payret, y para algunos críticos expresa claras influencias del teatro de Ibsen.

En *Calibán Rex*, Ramos manejará ideas que luego aparecerán más nítidamente elaboradas en su significativo ensayo *Manual del perfecto fulanista*, tal vez de allí que en ocasiones el discurso conceptual tenga más que ver con el tono de un ensayo que con el parlamento teatral.

Ideológicamente en esta obra se resaltan notables contradicciones, que no son otras que las de su autor en la búsqueda de soluciones para el caos del acontecer nacional, búsqueda que lo conducirá en los últimos años de su vida a militar en el Partido Socialista Popular. Si bien no puede negarse que en *Calibán* el protagonista es el portavoz en muchos momentos de criterios idealistas y pequeño - burgueses, tampoco es posible negar que su muerte – por las condiciones que lo rodean – es aleccionadora y cuestiona diferentes ángulos de la actitud sostenida por dicho personaje. En general la obra conserva su vigencia porque apresa los degradantes mecanismos politiqueros dentro de una sociedad de clases.

Por otra parte, Ramos no deja de aludir con crudeza a la ingerencia imperialista en Cuba y de expresar su confianza en un futuro distinto que después de 1959 la Revolución hizo real; el señalamiento es claro en una de las conversaciones entre el doctor y su hija Juana:

...“Doctor: (...) ¡Ya nada de eso es nuestro, hija mía ¡ Ahora todo es de ellos. Ya no es el Ingenio Baraguá; ahora es The Davison Sugar Company.

Juana: ¿Qué importa? ¡Volverá a ser nuestro algún día ¡

Doctor: Tienes razón. ¡Fuera melancolías y desmayos ¡ Dame un beso,

mi hija(...) ¡Y dame con él todo ese optimismo inconsciente que te anima!...!Que ojalá sea como presentimiento del triunfo de la patria!

...” 45

En 1915, después de su magnífico trabajo, publica en Madrid el drama en tres actos *El hombre fuerte*, y dos años después termina *Tembladera*, que además de ser uno de los más acabados dramas con cuenten las letras cubanas, es el mejor que ejemplifica el ardoroso empeño de Ramos de servir a la patria.

Algunos autores plantean que todo el teatro anterior de Ramos no es sino una ardua preparación y un lento aprendizaje que lo conduce a la creación de esta obra, en la que el autor logra el triple propósito de plantear un problema capital humano (el de la tierra), hallar solución aleccionadora y hacer buen teatro. Por primera vez se unen en un escritor insular las características del sociólogo, el pensador y el dramaturgo.

Se definen en esta obra las circunstancias históricas en que fue concebida y que dentro de dicha circunstancia significó un oponerse, tomando la problemática de la propiedad de la tierra en Cuba como eje, a la voracidad del imperialismo norteamericano. Como ha dicho José Antonio Portuondo:

...”*Tembladera* es el drama de la burguesía de terratenientes criollos que se defiende de la penetración imperialista”... 46

*Tembladera* es un drama nacionalista, pero que sabe ya perfectamente dónde está la raíz económica del malestar del país, y que defiende la tierra frente a la absorción imperialista y la dispersión de la familia entregada al vicio y la falsa moral burguesa. Por otra parte inaugura el análisis de las relaciones privadas, que conducirán a un teatro cerrado, limitado, escrito en términos de debate moral, y que refleja, en sus conflictos y desenlaces los cambios sociales. Esta línea de creación alcanzará aún a los primeros dramaturgos de la Revolución, que llevarán a la desintegración y el caos del mundo pequeñoburgués y sin salida. La familia, como unidad social, se instala en esta obra en una escena y provee a los escritores de un mecanismo teatral de alta eficiencia sociológica, aunque de matiz melodramático.

El ensayo introductorio de *Tembladera*, a la que Ramos a su vez denomina ensayo dramático, no obstante a no ser un texto marxista, dentro del recuadro de los años finales de la década del diez en el mediatizado panorama republicano, constituye esencialmente una hermosa defensa de la nacionalidad cubana a partir de un análisis de la historia universal y de nuestra propia historia; una honda certeza de que América Latina es la patria grande, y del importante papel a desempeñar por cualquier pueblo en el devenir histórico; un llamado a la responsabilidad de cada ser humano

---

45 Garzón Céspedes, Francisco. Teatro. José A. Ramos.- La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.- p 87 - 88

46 Garzón Céspedes, Francisco. Teatro. José A. Ramos.- La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.- p 15

para con la tierra donde nació; y una firme avanzada contra el colonialismo y el neocolonialismo económico, político y cultural impuesto por los Estados Unidos y Europa.

...“Tembladera es la obra maestra de Ramos, escrita con afortunada lucidez y energía y cohesivamente desarrollada, pese a la multiplicidad de sus motivos dramáticos, esta pieza quedará después de discretos retoques que la aligeren y perfilen, como lo mejor y más noble que ha dado una pluma cubana para este teatro nacional que inevitablemente ha de llegar”...<sup>47</sup>

Después de la publicación de *Tembladera* vuelve Ramos al extranjero, reside por varios años en Estados Unidos y en 1932 pasa a México, donde el problema religioso palpitante a su llegada despertó su espíritu generoso y combativo. Su sensibilidad de dramaturgo vibró estimulada por el contraste entre el uso racional que de sus energías hace el hombre progresista para labrar su bienestar y el fatalismo del que se sienta a esperar que Dios provea para él como para los bíblicos lirios de los campos. De allí nació: En las manos de Dios, cuyo pensamiento central se expresa todo en el prólogo dramático que precede a la acción real, prólogo que es un verdadero psicoanálisis puesto en escena.

A este drama siguen en un orden cronológico dos piezas menores: *La Leyenda de las estrellas* y *La Recurva*. La primera, estrenada en el Círculo de Bellas Artes de la Habana en diciembre 1935, es un paso de comedia de sabor pirandolino. Con penetración poética y fino sentido social muestra Ramos que la verdad no es lo que el hombre sincero dice, sino lo que sus interlocutores esperan y desean oír de sus labios. Tanto por la sencillez del argumento como por la agilidad de los conceptos, es esta, tal vez, la más delicada y amena de todas sus obras.

*La Recurva* es su reacción ante la revolución fracasada en 1933, es su mejor pieza corta y muestra la tiranía batistiana en lucha contra las fuerzas revolucionarias, ubicada simbólicamente en medio de un huracán que prefigura la vida nacional. Una vez más la familia, una vez más la necesidad de defender la tierra como base de la nacionalidad.

Dentro del teatro de Ramos *La Recurva*, es la obra de contornos más perfectos donde, siguiendo los esquemas técnicos del acto único norteamericano, el dramaturgo encierra con lucidez y vigor, con agilidad, las aristas más significativas del contexto cubano posterior a la caída de Machado. Si bien esta obra comienza con un conflicto aparentemente familiar entre sus personajes, tal vez pasajero o superable transcurrido el huracán, este encononazo desemboca en lo que será centro de la obra: un profundo enfrentamiento político, donde se contraponen dos posiciones de un antagonismo irreconciliable.

Ubicado en tiempo y espacio, en el campo dentro de una humilde casa de madera y tejas, y en octubre de 1936; con sólo siete personajes, dos de

---

47 Letras. Cultura en Cuba 3. – La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1987.- p 143

los cuales por ser niños prácticamente no intervienen; con un mínimo de recursos, este drama, sin embargo, es fundamental para el estudio de Ramos por lo que significa para su teatro el reflejar una problemática política con el ojo crítico de los oprimidos, con ellos de protagonistas, y en defensa de las posiciones que deben asumir como clase.

La Recurva denuncia, desde el realismo, la explotación e injusticias a que es sometido nuestro campesinado durante la etapa seudorepublicana. Señala la entrega del país a los monopolios norteamericanos, y cómo la imitación del modo de vida propugnado por la burguesía estadounidense negaba en muchos cubanos su nacionalidad e idiosincrasia. Evidencia el menosprecio y la desatención por parte de la oligarquía a los viejos mambises que pelearon por la libertad de la patria. Expresa el rechazo que por ignorancia se opone a la necesidad de la educación y la cultura. Apunta cómo durante estos años los revolucionarios son asesinados por la policía, y muestra cómo ante la corrupción se adaptan y participan, y otros entre los humildes se llenan de una decepción y amargura que pueden ser el detonante para la lucha.

En su desarrollo, la obra va dando la división de una familia por divergencias políticas, para probar que el lazo más fuerte entre los seres humanos son sus ideas, y que es su postura ante la vida la que básicamente los une o los desune. Y dentro de todo esto, la vivienda de los ricos alzándose simbólicamente, sola y soberbia al otro lado del terraplén, que construido con varios metros de alto y sin desagüe apropiado, amenaza con detener las aguas y provocar la inundación de la casa de los campesinos. En el final del drama, hasta donde llega en ascenso su tenso clima, no hay solución sino una puerta abierta hacia el huracán en que se hunden los personajes.

Ya en el año 1944 publica Ramos la última de sus obras teatrales: FU – 3001. La infunde y motiva una consideración de las contradictorias decencias que en la pieza conversan. Se recrea el horizonte político y moral de aquel momento, y lo pinta como creyó verlo.

En el prólogo de esta última obra Ramos dice: "...a mí me importa el teatro como arte social en acción, como creación artística, como expresión en diálogo – forma platónica universal e insuperable – de todo lo que siente un pueblo, a través de sus más amorosos y profundos exegetas"...<sup>48</sup>

Su teatro no haría otra cosa que cumplir con lo que dijo, tendría, su obra un profundo sentido social, combatiría la politiquería, se mostraría provocativo y valiente y lucharía por el autorreconocimiento, en contra de la penetración extranjera.

Es por eso que José Juan Arrom afirma que:

...“Amoroso y profundo exégeta de su pueblo. He ahí, en resumen, y de cuerpo entero, a José Antonio Ramos el dramaturgo”...<sup>49</sup>

48 Letras. Cultura en Cuba 3. – La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1987.- p 145

49 Letras. Cultura en Cuba 3. – La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1987.- p 145

### **Bibliografía**

Apreciación de la Cultura Cubana II. Apuntes para un libro de texto.- La Habana: Ministerio de educación Superior, 1986.- 208 p

Leal, Rine. Breve Historia del Teatro Cubano/ Rine Leal.- La Habana: Editorial Félix Varela; 2004.-p 126.

Letras. Cultura en Cuba 3. – La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1987.- p 139–145  
Garzón Céspedes, Fransisco. Teatro. José A. Ramos / Fransisco Garzón Céspedes.- La Habana: Editorial Arte y Literatura,1976.- 410 p

# 6

## Yarini sigue en la Habana.

Adrián Ruiz Portal.

Calificado por Rine Leal como uno de los “dramaturgos de transición” que representan la mejor literatura dramática de nuestro país entre los años 40 y 60 del pasado siglo, el habanero Carlos Felipe, nacido en 1914, integra con Virgilio Piñera y Rolando Ferrer esa trinidad que aportó textos esenciales a nuestra escena. Hombre de una vida inicialmente alejada de las tablas, conocedor de la Habana del puerto y sus alrededores, de la galería tan particular de esta capital en su época, trasladó parte de ese mundo a sus textos. Una función de *Rigoletto*, la célebre ópera verdiana, lo decidió a escribir.

Desde muy joven tuvo que trabajar para ayudar al mantenimiento de su familia. A los once años escribió su primer drama sin haber ido aún al teatro y leyó a los clásicos españoles. Autodidacta, estudió gramática, literatura, inglés y francés, además de música y armonía. A los diecisiete años trabajó en un café y después en la Aduana de La Habana. Su obra “Esta noche en el bosque” ganó el primer premio en el concurso teatral convocado por el Ministerio de Educación (1939), por lo que decidió dedicarse profesionalmente al teatro. En 1943 gana una mención en un nuevo concurso del Ministerio de Educación con “Tambores”. Obtiene los primeros lugares en los concursos ADAD de 1947 y 1948 con “El Chino” y con “Capricho en rojo”, respectivamente. Más tarde, en el concurso teatral del Ministerio de Educación, ganó también el primer premio con “El travieso Jimmy”, pieza estrenada en 1951. Entre sus obras no publicadas se encuentran “La bruja en el obenque”, “El alfabeto o la bata de encajes” (1962) y los textos y cantables de la comedia musical “De película” estrenada en 1963. Trabajó como asesor literario del Conjunto Dramático Nacional a partir de 1961. Algunas de sus obras han sido publicadas en colecciones, como “El travieso Jimmy”, recogida por José Cid Pérez en *Teatro cubano contemporáneo* (Madrid, Aguilar, 1959), y “Réquiem por Yarini”, publicada en *Teatro cubano* (La Habana, Universidad Central de Las Villas. Dirección de Publicaciones, 1960). “Ibrahim” fue dada a conocer parcialmente en *Unión* (La Habana, 1963). Fue asesor literario en el Departamento de Teatro y Danza del Consejo Nacional de Cultura.

Cuando Carlos Felipe escribe en 1939 “Esta noche en el bosque” se inicia el teatro moderno en Cuba, un nuevo período en nuestra dramaturgia que señala otras búsquedas y una forma de ver el teatro que ya no va a corresponder a la mimesis realista de la dramaturgia anterior. Ciertamente hasta

el propio José Antonio Ramos apuntaba hacia nuevas direcciones, pero se puede decir que serán Carlos Felipe y Virgilio Piñera, quienes van dictando nuevas pautas, particularmente cuando Felipe nacionaliza el teatro dentro del teatro con *El Chino* (1947) y Piñera toma la tragedia griega y la nacionaliza mediante un contrapunto entre el matriarcado y el machismo en *“Electra Garrigó”* (1948).

Durante la década del cincuenta, este movimiento se amplía con la aparición de un nutrido grupo de dramaturgos que se alejan del nacionalismo tradicionalmente entendido e insisten en la experimentación, como reflejo, en parte de una influencia activa por grupos teatrales más al día en cuanto al teatro en el mundo. Esto se hace todavía en medio de graves dificultades, porque el género dramático sigue siendo la última carta de la baraja en el panorama cultural republicano, y los dramaturgos la última carta dentro de la última carta, como demuestran las dificultades que tuvieron Felipe y Piñera para que sus obras se llevaran a escena.

Desde sus primeros textos, Carlos Felipe se detuvo en el mundo de los marginados. Sus tanteos cristalizaron en *“Réquiem por Yarini”*. A pesar de ciertas incertidumbres en la elaboración dramaturgica y del empleo de un lenguaje falsamente poético en ocasiones, sentó las bases de un viraje necesario. Evitó los peligros de un costumbrismo populista. Evadió un paternalismo de tinte discriminatorio. Comprendió que, para colocar a los olvidados en el escenario, había que emplear los recursos del teatro más prestigioso. Era un modo de transfigurar la cotidianidad, de ahí sus intentos por apropiarse de una retórica seudopoética. Con su artificio, la palabra enfatiza la dimensión de lo extracotidiano, articulado en torno a claves de tragedia. Los personajes se mueven en un ámbito prostibulario, marginal por definición, periférico, aunque situado en el corazón de la ciudad. El poder político y económico existe allá lejos, distante, autónomo y ajeno.

Por tradición oral, el nombre de Yarini había crecido en la mitología citadina de la Cuba republicana. Procedente de ilustre familia habanera, árbitro de la elegancia, activo en los rejugos de la política nacional, Yarini alternaba una vida pública brillante con el negocio del proxenetismo en el barrio de San Isidro. Aunque no se diga de manera explícita, el aristócrata proxeneta establece un puente con esa zona distante de donde emana el poder; al mismo tiempo, se comporta como gallo de San Isidro, según la posterior definición de José R. Brene, verdadera encarnación del machismo, otra forma de ejercer el poder. Su imagen no se construye mediante la representación de los actos realizados de modo deliberado y progresivo. Por lo contrario, el personaje crece a través de la mirada de quienes lo rodean. Víctima más que protagonista, no atiende a las señales del peligro inminente. Sin cristalizar del todo, apuntan los rasgos característicos de la tragedia. En el trasfondo, el referente mítico anunciaba el desenlace inevitable.

La obra de teatro que analizamos, "Réquiem por Yarini", escrita en 1960, es sin lugar a duda la creación más significativa de este deslumbrante dramaturgo, de género tragedia costumbrista fue estrenada en 1965 y reestrenada un sinnúmero de ocasiones y más recientemente el 11 de febrero 2006 por la compañía Rita Montaner en el Teatro Nacional siendo un éxito a pesar de su longevidad.

La obra fue escrita a inicio de la Revolución pero su contexto dramático es basado en el momento de la seudorepública donde los vicios y la prostitución inundaban a la sociedad. Su personaje principal es Alberto Yarini.

Si Yarini es una leyenda o fue un personaje que realmente existió, Fuleda tampoco parece concederle a esto, en esta otra reinterpretación de la antológica obra, una importancia especial, y sí más a lo que su energía personal despierta en los que le rodean y siguen. Así, el abundante uso del blanco en el escenario de El Sótano, las máscaras y algunos momentos del diseño de iluminación parecen querer llevarnos a "soñar" con el fenómeno Yarini, y con la consecuente tragedia de sus víctimas, cuyo centro de conflicto se concentra en el poder y encanto que sobre ellos logra provocar un joven cubano, apuesto y calculador, y cuya derrota, se cree, sólo puede ser provocada por los santos, tal es la veneración que se le tiene por deidades o seres superiores. En esta extraña permanencia y recurrencia de historias teatrales, donde el personaje más dramático, vulnerable y enigmático es siempre "las relaciones interpersonales", y no un personaje individual en sí, Yarini vuelve a hacernos reflexionar sobre tal vez el más simple, tal vez el más complejo de los permanentes dramas humanos.

San Isidro, 1910 "...acudo a ti en demanda de palabras, palabras fáciles a tu sabiduría, pero difíciles para mí..."<sup>50</sup> Tal es la petición elevada a Changó por una mujer impotente ante la inviolabilidad de un destino. Yarini debe morir condenado por sí mismo. Y la Jabá busca desesperadamente las palabras que lo absuelvan de su pena de olvido y fue escuchada... 50 años más tarde, Alberto Yarini, el chulo, amado por las mujeres y envidiado por los hombres, es redimido por la lírica inobjetable de Carlos Felipe, quien justifica de la forma más poética las más salvajes pasiones humanas, enaltece un mundo marginado por el recuerdo, pone en boca de gente "vulgar" palabras difíciles para ellos, pero reveladoras del discurso interior del más simple de los hombres, lo hace en un momento de grandes cambios, en medio de una revolución naciente, en un país donde toda la actividad económica social y gran parte de la creación artística apunta hacia el futuro del nuevo proceso. Este también es un mérito indiscutible de Réquiem por Yarini, el necesario viaje en el tiempo hacia el pasado que no debe ser borrado de la memoria por ninguna marea de renovación.

No volver la vista atrás es todo lo que se le exige a Yarini a cambio de su protección. Pero esa es la tarea que realiza Carlos Felipe para la construcción

---

50 Hernández Carlos Felipe. Réquiem por Yarini.- La Habana: Ediciones Unión, 1967. --p-260

de esta obra monumental. Volver la vista atrás, es todo lo que se nos pide hacer en esta misa teatral de espíritus que han sido convocados una vez más.

Réquiem por Yarini, su obra más celebrada, es donde este autor eleva la figura canónica del chulo habanero a un panteón donde la religión cristiana, la santería, el culto al macho y el teatro se combinan de forma insólita. Tras su premier, que corrió a cargo del mismo grupo pero dirigida por Gilda Hernández; la obra ha vuelto una y otra vez a las tablas, a la televisión y al cine cubano, al ser tomada como marco referencial en Papeles secundarios, recordado filme de Orlando Rojas. Ahora mismo, la Compañía Rita Montaner devuelve a nuestro público esa aplaudida y discutida obra que, curiosamente, ha empezado a ser desplazada por El chino cuando se debate acerca de cuál puede ser la obra más personal y potente según la mirada de los nuevos estudiosos.

Carlos Felipe, quien falleció en 1975 tras firmar otros dramas como "Tambores" y "El travieso Jimmy", que estrenó en Teatro Estudio Vicente Revuelta, se mantiene en la memoria viva de nuestra escena, esperando el análisis detallado que toda su producción nos merece. Todavía pueden verse en las calles del Puerto de La Habana las ruinas de los antiguos burdeles, donde a principios de siglo las figuras de Yarini, la Jabá, la Santiaguera y Lotot se disputaban el reino del poder y del amor.

Escrita en 1960, como ya habíamos dicho anteriormente, "Réquiem por Yarini", de Carlos Felipe, aporta la estructura de un mito: revela claves inherentes al proceso cultural cubano. La noche habanera, las calles de ayer y de hoy, el ritual y la fiesta, las miradas perdidas, y sobre todo, las constantes obsesivas de una identidad latente en el ritmo, las canciones, los juegos y espejismos de la seducción, el poder, la ingenuidad y la muerte.

Esta obra es mucho más que la tragedia de la sangre, es sobre todo la tragedia del hombre ante un destino que se le presentaba oscuro y cerrado. Su atmósfera decidida, el hambre de trascendencia que mueve a sus personajes, el ahogo espiritual en un medio tan crítico y asfixiante, constituyen uno de sus signos más distintivos. Y ese mundo de absoluta oscuridad, marcado por leyes superiores, por una sociedad que lo condiciona, limita y mantiene la condición material y espiritual de los personajes. Esa es la razón por la que el autor va más allá de la prostitución, de la fría condena moral.

Estamos ante una dramaturgia auténticamente cubana que se puso en función del hombre y de la crisis de su existencia en un mundo que le negaba toda posibilidad de realización. En su teatro no hay evasión, es más bien un grito desgarrador y una imperiosa necesidad de transformación. Su dramaturgia es tan nuestra que defiende los sentimientos más nacionales quedando como una cultura de resistencia, se mezclan en ella la memoria cubana y el acento trágico, con un lenguaje que ha sido calificado de altisonante, y mediante diálogos que, por encima de sus dificultades estilísticas, consiguen organizar atmósferas de gran atractivo teatral.

### **Bibliografía**

Diéguez Caballero, Ileana. Movilidad del tema marginal en el teatro cubano/ Ileana Diéguez Caballero.- - La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.- 27p.

Hernández, Carlos Felipe. Réquiem por Yarini/Carlos Felipe.- - La Habana: Ediciones Unión, 1967.- - 280p.

Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. / Rine Leal.- - La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.- - t2.

Gutiérrez Grova, Alina. Sobre las funciones del discurso dramático: Réquiem por Yarini. Tablas (La Habana) LXXX (3) :21-27, julio de 2004.

# 7

## La admirable figura de Abelardo Storino, en la escena teatral cubana de la revolución.

Aimara Gutiérrez García

El teatro constituye una de las manifestaciones artísticas más antiguas de nuestra sociedad, desde épocas muy remotas el hombre, de manera inconsciente y en su afán de reflejar su propia realidad, comienza a desarrollar esta importante manifestación del arte que con el devenir histórico ha servido como vehículo transformador de nuestra sociedad

En Cuba, en tanto, el teatro ha constituido, desde su fundación, un elemento de identidad y defensa de lo nacional. No obstante debemos señalar que en mucho de los casos se muestra un teatro que nada tiene que ver con nuestra cultura, este es el caso del teatro de los años cincuenta el cual se desarrolló bajo el dominio neocolonial. El teatro de estos años carecía de espacios, y el público que tenía acceso a ellos lo constituía la pequeña burguesía, dejando excluido de ello al resto de la sociedad, además los temas que se representaban estaban muy lejos de reflejar los problemas sociales existentes. No, es entonces hasta después del triunfo revolucionario que el teatro cubano se convierte en un hecho fundacional de gran relevancia y magnitud para nuestra cultura cubana.

Este trabajo está precisamente enmarcado en demostrar cómo a partir del triunfo revolucionario y ligado a todo el espíritu transformador que en el orden social, económico, político y cultural tiene lugar en nuestro país; el teatro cubano muestra una escena donde el hombre y la sociedad se ponen al desnudo, donde se aprecia una búsqueda de lo cubano, y donde la obra de autores como Abelardo Stornino(1925, Unión de Reyes, Matanzas) que no tuvieron la posibilidad de desarrollarse en épocas anteriores debido a su condición social) van a erigir obras con un sentido del hecho teatral que se identifica con los nuevos tiempos, con la nueva vida. En este sentido “El robo del cochino” (que mereció el premio Casa de las Américas) lo demuestra.

Durante la década de los años 50, el teatro cubano contaba con un pequeño grupo de espacios teatrales que comenzaron a proyectarse hacia finales de la década del 40. Estos pequeños locales eran habilitados y animados por hombres de buenos recursos financieros, vocación teatral y conocimientos escénicos, que eran adquiridos en el extranjero .Dentro de estas figuras podemos mencionar a Rubén Vígor o al joven Adolfo de Luis. El público que asistía al teatro durante estos años lo constituía el sector intelectual de la pequeña burguesía, cabe señalar además, que en años de enorme corrupción

supieron llevar a escena una dramaturgia que aunque no reflejaba la esencia de nuestra nacionalidad, ni se proponía reflejar los conflictos sociales; al menos respetaron al teatro como arte y propiciaron la iniciación o el fogeo de muchas de las figuras que serían claves en la escena de la Revolución.

Solo el teatro popular, dirigido por Paco Reyes, supo desbordar esa fuerte tradición de arraigo hacia nuestro pueblo, al usar las artes escénicas como vehículo transformador de la realidad, este teatro se desarrolla hasta mediados de los años cincuenta debido al carácter tan radical de su propuesta, siendo cerrado y perseguido por la tiranía

Con el triunfo de la revolución hay un despertar de una nueva dramaturgia, representaba para Cuba un vuelco social sin precedente para hombres y mujeres muy jóvenes procedentes en su gran mayoría de las capas más humildes de la sociedad. Recordemos las grandes transformaciones que en el orden económico, social y político tienen lugar en nuestro país, todas son tan dinámicas y se suceden con tanta velocidad que cada día se vive un momento histórico.

La dramaturgia que se produce en estos primeros meses tiene en la mayoría de los casos un carácter utilitario, contingente, de instrumento inmediato para defender las ideas del pueblo. Los grupos profesionales que se forman, se desarrollan a la misma velocidad y entusiasmo con que se mueven las otras esferas de la vida. La fundación del Teatro Nacional y del Conjunto Dramático, que aglutinaba figuras hasta entonces poco conocidas, la fundación de grupos estables en las provincias, significó pasos decisivos en la configuración de un nuevo movimiento teatral.

El año 1961 a pesar de ser el año de la Campaña de Alfabetización, y el de la derrota del imperialismo en Playa Girón, constituyó además un año fundacional para el teatro de la Revolución y de su dramaturgia en particular. Autores que no pudieron tener la oportunidad de desarrollarse en el repertorio teatral de Cuba en décadas anteriores debido a su origen y condición social, van a escribir ahora sus primeras obras con un sentido del hecho teatral que se identifica plenamente con los nuevos tiempos, con la nueva vida. Un ejemplo de estas nuevas figuras es Abelardo Stornino, quien nació en el año 1925 en un pueblecito Matancero conocido por Unión de Reyes. Estornino estudió cirugía dental, especialidad que ejerció durante varios años. Sin embargo, su verdadera vocación por el teatro lo convertirá en su principal pasión.

Ya adentrada la década del 60 Estornino comienza a involucrarse en el mundo de las tablas, constituyendo este un período significativo y fructífero de su creatividad, es aquí donde realiza para la escena las adaptaciones del Fantasmita, La cucarachita Martina, el Mago de Oz. y el estreno del **Robo del Cochino** (obra con la que obtiene mención en el Premio Casa de las Américas). En el año 1961 asiste al Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba y comienza a trabajar como asesor literario de grupos teatrales del

Consejo Nacional de Cultura. En 1962 viaja a la URSS y Checoslovaquia, en el 1967 asume la co-dirección con Raquel Revuelta de "La ronda" de Schnitzler. En 1968 escribe "El tiempo de la plaga" y "La dama de las camelias" (versión para títeres) y en 1972 dirige "La discreta enamorada" de Lope de Vega.

Dentro de su carrera artística son innumerables las obras que ha escrito y dirigido, no solo para el teatro sino también para la literatura, por su amplísimo quehacer artístico ostenta diversas condecoraciones como son: el Premio Nacional de Literatura en el año 1992, la orden Félix Varela en el 1995 y el premio Nacional de Teatro en el 2002.

La obra de Estorino se caracteriza porque los personajes hablan en la escena como gentes del día a día, es un autor que no busca sus temas en los salones de la burguesía habanera, sino que hace de las circunstancias y la experiencia de su vida el material para su obra. "El Robo del cochino" justifica claramente esta línea de trabajo del autor.

En una entrevista que se le hiciera hace varios años confeso:

"Yo he escogido ese ambiente de pueblo chiquito porque lo conozco perfectamente, viví en un pueblo así durante años y sigó manteniendo vínculos muy estrechos con él".<sup>51</sup>

El estreno del "Robo del Cochino" en julio de 1961 marcó un momento importante en la consolidación de la dramaturgia revolucionaria. La destacada ensayista Graciela Pogolotti ha dicho:

"El conflicto entre lo nuevo y lo viejo va a aparecer en la dramaturgia cubana por varias vías y desde fecha temprana. Así lo encontramos en la obra "El Robo del Cochino", de Abelardo Estorino. () Entre las cuatro paredes de una sala de estar, los personajes se disputan actitudes vitales distintas. La madre ha convertido el recuerdo de la hija muerta en su única posibilidad de sobrevivir. El supuesto realismo del padre parece instalarlo en el presente; no sabe que, privado de futuro, ese presente ya está muerto, condenado por el avance de la insurrección popular. Por razones personales, la imagen del encierro provinciano persiste en la obra de Estorino."<sup>52</sup>

Esta obra refleja el momento final de la etapa republicana en Cuba y el inicio de un período donde la lucha revolucionaria se encontraba ya vencedora. La obra centra su trama en una familia pequeño burguesa residente en un pueblito provinciano. El personaje de Cristóbal representa el poder, la arrogancia, la exaltación del machismo. En cambio, Juanelo su hijo deviene antagonista de Cristóbal y a su vez, el hijo que lo admira.

El encanto de esta pieza está en la mezcla de lo afectivo y la lucidez de un joven que paulatinamente reconoce la mentira de la vida familiar pequeño burguesa. Los personajes femeninos que intervienen en la obra son también fuertes y poderosamente creíbles. Lola, la criada que se identifica

---

51 "Diálogo con Estorino", Bohemia, N -56, 30 de octubre de 1964, Pág. 24

52 Prologo al Libro Teatro y Revolución, Editorial Letras cubanas, 1980 pag13

cada vez más con Juanelo, constituye un derroche de gracia y desenfado. Con Lola continua una tradición de criada inteligente, en ella esta a su vez la mujer del pueblo, la gracia cubana.

El elemento dramático que desencadena la contradicción entre los personajes es la captura del hijo del campesino Rodríguez,, todo lo demás tiene un carácter expositivo y ofrece un completo panorama de los antecedentes de esta familia, así como sus relaciones básicas con cada uno dentro de su propio medio.

El tema del machismo se presenta aquí como en muchas de las obras de Estorino, el autor nos lo deja ver a través del personaje de Cristóbal, pues esté entra y sale cuando quiere, tiene una amante reconocida y permitida.

En resumen esta es una obra en la que el autor ha sabido apropiarse del espíritu de cada uno de los personajes para así dejar reflejados en nuestro público, conflictos de una época que mucho tienen que ver con el despertar de una nueva conciencia social, y eso solo ha sido posible gracias a su total conocimiento e identificación con el medio. Por tal razón podemos afirmar que esta obra del "Robo del Cochino" perdurará por siempre dentro de la obra de este eminente dramaturgo y por qué no dentro de nuestro repertorio teatral cubano.

Abelardo Estorino representa sin dudas, uno de esos artistas humildes, gente de pueblo, el cual la revolución le abrió camino para desarrollarse dentro de la escena teatral cubana y lo hizo de una manera excepcional.

#### Bibliografía

- Estorino, Abelardo. Teatro: El Robo del Cochino/ Abelardo Estorino. - Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. - - 7p- 29p.
- Estorino, Abelardo. Tomado de: <http://www.ryc.cult.cu>, 10 de enero del 2007
- Antología de Teatro Cubano de la Editorial Pueblo y Educación, TOMO V

# 8

## La misma y siempre diferente Santa Camila de la Habana Vieja

Lisandra Álvarez Sosa

En la dramaturgia cubana posterior al triunfo revolucionario, el tema marginal ha sido tratado en reiteradas ocasiones. Ya lo han afirmado uno de nuestros más prestigiosos críticos e historiadores, Rine Leal, cuando decía que “buena parte de nuestra escena nacional esta marcada por la presencia marginal”<sup>53</sup>. Lo hemos heredado de una tradición bufa del siglo XIX. Pero lo hemos retomado con una conciencia de nacionalidad, de identidad, buscando el rescate de un imagen de antaño deformada.

Ya ha sido objeto de polémica si realmente este tema constituye una visión de lo nacional popular en el teatro cubano. Es cierto que la respuesta no puede ser concluyente, pero resultaría demasiado forzado negarle a las obras de los dramaturgos que lo han sabido expresar su esencia cubana y popular, y es doblemente significativo que en la generalidad de los casos estos títulos han llegado para imponerse en nuestra historia teatral. Uno de los ejemplos mas relevantes lo constituye “Santa Camila de la Habana Vieja” de José Ramón Brene.

Enmarcados en esta obra abordaremos elementos esenciales que permiten su satisfactorio análisis, demostrando a través del análisis la imagen del automarginado y del cambio, así como la vigencia de esta obra en la actualidad, tomando como ejemplo la última versión en junio del 2006 por el grupo “Plaza Vieja.”

Brene nació en Cárdenas en 1927, en su ciudad natal completó la enseñanza primaria y en el Instituto de Colón (Matanzas) cursó hasta el tercer año de bachillerato. Posteriormente se trasladó a los Estados Unidos, donde estudió en un Collage de Carolina del Norte durante año y medio. Matriculó por correo Filosofía y Letras en la Universidad de México y cuando viajaba hacia ese país la falta de dinero lo obligó a detenerse en Nueva Orleans. Allí se alistó como limpiador en una nave panameña (1943). Entre 1945 y 1949 navegó en petroleros y mercantes. En 1952, tras varios años en Cuba, volvió al mar como oficial de máquinas, labor que realizó hasta 1959 y que alternaba con el desempeño de diversos empleos entre viaje y viaje. Durante todos estos años visitó Francia, Norteamérica, África del Norte, Brasil, Argentina, Bélgica, la URSS, el Golfo Pérsico y escribió una extensa novela que final-

---

53 Leal, Rine. Presencia marginal en el teatro cubano. Tablas (La Habana) 30, (1): 5-6, Enero de 1982.

mente destruyó. Tras su regreso a Cuba en 1959 ingresó en el Seminario de Dramaturgia del CNC, donde escribió su primera pieza, *La peste viene de al lado*, antes de graduarse en 1962. Ya desde el año anterior trabajaba como asesor de dramaturgia en las Brigadas Covarrubias. En 1962 se produjo el estreno de *Santa Camila de La Habana Vieja*, a cargo del grupo Milanés y con la dirección de Adolfo de Luis. La repercusión y el éxito obtenido por esta obra la han convertido en un clásico exponente de la dramaturgia del período revolucionario. Son numerosas las reposiciones que se han hecho de ella y ha sido representada en el extranjero y llevada también a la televisión. En 1962 se estrenaron igualmente sus piezas *Pasado a la criolla* y *La muerte de un perro*. Durante los años siguientes continuó estrenando obras como *La viuda triste* (1963), *La fiebre negra* (1964), *Romeo y su prieta* (1964), *Chismes de carnaval* (1966) y *El corsario y la abadesa* (1967), con la que obtuvo mención en el concurso UNEAC (1967). En 1970 se hizo acreedor a premio y mención en el concurso UNEAC con las obras *Fray Sabino* y *El camarada Don Quijote*, el de *Guasabacuta Arriba* y su compañero *Sancho*, el de *Guasabacuta Abajo*, respectivamente. Escribió ocasionalmente para la radio y fue asesor de los grupos Teatro del Tercer Mundo y Teatro Político Bertolt Brecht. Este último estrenó en 1978 su obra *El ingenioso criollo don Matías Pérez*. Fungió como jurado de teatro en los concursos 26 de Julio, 13 de Marzo y UNEAC. En 1985 participó en el Primer Encuentro Nacional de Dramaturgos, convocado por la Delegación de la UNEAC y la Dirección Provincial de Cultura de Camagüey, evento en el que realizó la lectura de su obra *Perpetua y la cooperativa*. Fue miembro de la Sección de Literatura de la UNEAC y colaborador de *La Gaceta de Cuba* y *Casa de las Américas*. Al morir dejó un extenso repertorio sin estrenar e inédito, al cual la crítica asegura, sin precisar fechas de creación en muchos casos, que pertenecen *Tebas contra los siete*, *Azúcar* (1970), *Celestina al teléfono* (1975), *El bohío de mamá Yaya*, *Un gallo para la Ikú*, *Yoya Belén*, *La divina tragedia*, *La lámpara de Aladino*, *La lata de estrellas*, *Aquel barrio nuestro*, *Escándalo en la Trapa*, *Las puyas*, *El jorobado de la casona*, *La guaracha de los tres quilos*, *Miss Candonga*, entre otras. En el bienio 1989-90 tuvieron lugar varias reposiciones de su antológica *Santa Camila de La Habana Vieja* en el barrio capitalino La Güinera, con elencos variados y en una adaptación en la cual tomaban parte los propios vecinos del lugar. Durante muchos años trabajó como asesor dramático en la Dirección de Teatro y Danza del CNC y después en el MINCULT.

Después de este breve recorrido por la vida del dramaturgo podemos añadir que los temas de los que se ocupó en sus obras son: la Revolución, la incorporación de la mujer al proceso social, el problema de la tierra etc. En ellas no hace más que una búsqueda de los rasgos que definen la identidad nacional, poniéndose de manifiesto principalmente en *Santa Camila de la Habana Vieja*. El primer gran éxito de público que lograba la nueva escena.

Con un formidable sentido del humor y recobrando lo mejor de la línea vernácula, cambiando radicalmente la perspectiva del dramaturgo sobre el fenómeno del marginalismo e inaugurando entonces el tema que había tratar en la nueva etapa: el del automarginado.

La obra se estrenó en 1962, pero está ambientada en mayo de 1959, poco después del triunfo de la Revolución. Así podemos decir que la obra se escribe en el mismo momento en que ocurren los hechos, sin embargo hay una mirada al pasado a través de las creencias y vivencias de los personajes en transformación.

Sin lugar a dudas, la figura central de la obra es Camila, santera de profesión, mujer atractiva, de unos treinta años. Dominada por la pasión hacia Ñico, se aferra al mundo que la sostuvo, apela a la santería y al chantaje para retener a su hombre

Figura relevante, pero en un segundo plano respecto a Camila, es Ñico, personaje que sufre una considerable evolución, pues pasa de chulo, que depende para todo de su mujer, a persona preocupada por los problemas sociales. Como fruto de este cambio, logra asumir su plena capacidad humana y social. Es el motor del cambio que arrastra a la propia Camila contra su voluntad. Dos figuras influirán decisivamente en él: Leonor y Teodoro.

Leonor es secretaria del capitán de la fábrica y miliciana. Es la antítesis de Camila. Aparentemente su rival por su condición de mujer. Representa la mujer diferente, con intelecto desarrollado y, sobre todo, afirmada en su plena igualdad como ser humano. Ñico aprenderá de ella cómo debe tratar a su mujer.

Teodoro, esposo de Jacinta y marino idealista, será el que dé el último empujón a Ñico en su esfuerzo por encontrarse a sí mismo, luchando por algo: la dignidad de todos los hombres.

Relevante es también la figura de la Madrina, la que enseñó a Camila los secretos de los santos y la hizo santa. Es un verdadero oráculo para Camila y su consejera. La anciana, paradójicamente, confirma que la contradicción fundamental para la amante de Ñico, Camila, es la realidad que los circunda.

Menos entidad tienen otros personajes como Pirey, que experimenta una evolución parecida a Ñico, pues al principio de la obra se dedicaba al contrabando de tabaco americano y a la venta de productos robados; Boca-chula, amigo de Pirey y compañero de aventuras, cuya trayectoria vital sigue; Jacinta, mujer a la vieja usanza, no comprende a su marido, Teodoro, y es cliente de Camila. Protesta por las idas y venidas de su marido, marinero que siempre tira para la mar.

La obra se divide en dos actos. En el primero encontramos a Camila, una santera que vive de su profesión y que mantiene a Ñico como chulo. El conflicto se plantea cuando Ñico empieza a sufrir una transformación, pues empieza a preocuparse de cuestiones sociales. También empieza a revisar su

propia situación, pues todos sus ingresos proceden del trabajo de su mujer. Por ello decide embarcarse y resarcir así económicamente a Camila. Ella, consciente del cambio que se está operando en su marido, se obceca en proteger su mundo y recurre a los santos para solucionar de forma mágica el problema y volver a la situación anterior. Para ello invoca al dios Changó, del cual ella es hija, para rogarle que evite su partida. En ese momento el capitán, jefe de los milicianos, ofrece trabajo a Níco en una fábrica, por lo que ya no tiene que partir. Convencida de que esto es obra del orisha Changó, le da las gracias y le ofrece un ebbó (ofrenda).

Níco se centra en su trabajo y comienza a interesarse por la lectura, sobre todo la de tipo social, pero paralelamente abandona el comportamiento habitualmente zalamero que mantenía con Camila, algo que ella atribuye a que hay otra mujer, por lo que, para confirmarlo, le vigila día y noche.

Pero esa supuesta mujer no es otra que la Revolución, la cual, según Camila, está rompiendo la vieja relación que mantenía la pareja. Preocupada hace venir a su madrina, la cual le hace una ceremonia para que se le aclaren las ideas y vea la realidad con perspectiva, y la Revolución como una oportunidad para eliminar los malos hábitos de dependencia entre los seres.

En el acto segundo, Leonor, una compañera de trabajo de Níco, le ayuda en su evolución. Éste se siente atraído por ella, pues es diferente a las mujeres que él ha conocido, inteligente e independiente.

Camila seguirá sospechando de la actitud de Níco, totalmente reticente a seguir con los rituales de santería, lo cual provoca una violenta discusión que hace a Níco abandonar la casa común. Camila, por boca de un amigo de la pareja, se entera de que hay otra mujer, Leonor, y desesperada sale en busca de ella, pero ésta no le abre la puerta. Níco aparece a tiempo para prevenir del desastre a Leonor y le ofrece un collar a modo de protección. Ella se siente defraudada por la irresponsabilidad de Níco y sus creencias irracionales. Le rechaza como pareja, pues comprende que él todavía ha de aprender a tomar las riendas de su vida y a no depender siempre de una mujer. También se da cuenta de que éste sigue amando a Camila.

Níco, desolado por la negativa de Leonor, abandona la fábrica, se pone a beber y aparece en casa de Camila pidiéndole perdón. Vuelve a su antigua vida pero insatisfecho.

Mientras tanto, aparece Teodoro, que propone a Níco participar en una aventura marítima en pro de la revolución. Níco se apunta ilusionado y por fin abandona el regazo de Camila.

La última escena nos presenta a una Camila feliz por la llegada triunfante de Níco y toda la tripulación. Camila no sabe si tiene cabida en la vida de este nuevo Níco que necesita salir del ambiente que lo hizo un chulo y olvidar su pasado, y así se lo pide a ésta. Camila se resiste, no quiere dejar su casa, pero lo puede el amor.

Con esta obra comienza a tratarse la incidencia que sobre los habitantes del solar tiene el necesario proceso de transformación social. Pero además de abrir un nuevo tema, que es a la vez una perceptiva revolucionaria de una línea tradicional, lo valioso está en la manera en que se relaciona el problema con el conflicto esencial de la realidad, la lucha entre lo nuevo y lo viejo. Esto lo podemos apreciar en la obra en el diálogo entre Ñico y Camila.

Ñico: "Ahora no se puede jugar. Esos revolucionarios están locos, quítales el juego al cubano que es su vida, ¡mal rayos los parta a todos!"<sup>54</sup>

Ñico: "Antes el leer no daba nada. Ahora quiero aprender. Fíjate, por armar y desarmar un motor o apretar un tornillo pagan \$11.00 diarios."<sup>55</sup>

Ahora ya no va a tratarse de personajes alienados por una sociedad que los explota, de gente sin posibilidades. Todo lo contrario. La contradicción proviene del estatismo ideológico de aquellos que se resisten a incorporarse a la nueva vida y en la cual no solo se le brindan posibilidades de realización, sino que se precisa su participación. De esta manera ya no es posible hablar del concepto de marginalismo, con la misma perspectiva con que anteriormente había sido tratado. Pues aquí lo que se produce es proceso de automarginación.

Lo que en otro medio podía quedar como una cultura de resistencia, queda solo ahora como negativa y trágica resistencia de ciertos personajes que se niegan así mismos el derecho a la autorrealización, pero a los que hay que ver comprendiendo el profundo desgarramiento que plantea al ser humano un proceso de cambio de valores fuertemente arraigados.

Un fragmento de la obra que lo demuestra es el diálogo entre Camila y la madrina a causa del cambio de Ñico.

Camila: "Maldita la hora en que lo embulle a trabajar. El trabajo me lo ha cambiado. Estoy segurísima que no hay otra mujer. La culpa de todo la tiene la Revolución y los libros. Sí, ahora se pasa las horas leyendo esos libros de Revolución. Figúrate que hasta ha tratado de leérmelos, pero yo sí que no, no quiero saber nada de Revolución ni de nada, que se vaya al diablo."<sup>56</sup>

Esta comedia nos ofrece muchos ángulos de la polifacética sociedad cubana en aquellos momentos, con gentes en escena fielmente arrancados de su pueblo. La santería, la superstición, el raterismo, la especulación, el proxenetismo se proyectan en la obra, pero junto a una nueva conciencia, el rescate del hombre por la vía de la revolución, al enfrentamiento a las presiones imperialista y al triunfo de la voluntad y el coraje de su pueblo. En este caso encarnado en el viejo marino mercante. En la escena quinta del tercer acto, Teodoro el veterano del mar rescata de sus últimas dudas a Ñico, lo anima a integrar la tripulación del Triunfador para una travesía tan arriesgada como vital para el pueblo y para la Revolución, tocándole el punto patriótico

54 Brene, José Ramón. Teatro. -La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.- p.31.

55 Ibidem, p.41.

56 Ibidem. p.64

que yacía oculto en la conciencia del muchacho. Este narrará al regreso de su viaje el éxito final de su primer viaje como marino de la nueva Cuba.

Otro aspecto importante que se refleja en la obra son los elementos culturales aportados a Cuba por la obligada emigración africana que le sirve a Brene para enriquecerla y subrayar su cubanidad. Podría decirse que lo afro está omnipresente, como un toque sostenido, como una obsesión ancestral, en el subconsciente del autor. Tal es así que uno de los aspectos más interesantes de la obra es la frecuente aparición en escena de rituales de la religión afrocubana.

En estos actos rituales intervienen en primer lugar los personajes que hacen las veces de oficiantes del culto o el ritual yoruba, la Madrina y Camila, y luego los personajes que creen en los santos y que acuden a ellas para hacer alguna consulta.

El primer encuentro que tienen la Madrina y Camila sigue en todo el rito santero: se chocan los hombros tras encontrarse, luego la anciana camina hasta el pilón (el trono, propiedad de Changó), da en él tres golpecitos y se besa los nudillos. Sólo entonces habla directamente a Changó.

Uno de los ritos adivinatorios más frecuentes del culto yoruba es el de echar los caracoles. Así, al principio de la obra, Camila echa los caracoles a Cuca, que pregunta por la situación de su marido Pirey:

Entre los ritos descritos se mencionan la rogación de cabeza, que sólo se puede practicar cuando el sol se ha ido y que es llevada a cabo por la Madrina. Entre las prácticas mágicas se menciona el endiambo, o encantamiento, de que es víctima Ñico.

## **Relación hombre- dioses.**

Santa Camila tiene una clara y evidente finalidad social: mostrar el conflicto en que se debate una sociedad tradicional, apegada a sus viejos ritos, que simboliza Camila, donde la mujer tiene un papel secundario, subordinada al hombre —como se observa en la relación entre Camila y Ñico—, y una nueva sociedad emergente, la de la Revolución, que se burla de los cultos tradicionales, aunque los tolera, que asigna un nuevo papel a la mujer, más digno y en condiciones de igualdad con el hombre —como la relación que no fragua entre Leonor y Ñico—, y que es capaz de recuperar para la sociedad a personajes marginados que, de otro modo, habrían caído en la delincuencia, cuando entran a trabajar en la fábrica Ñico, una especie de chulo que nunca ha hecho nada y que ha vivido del dinero que le entregaba Camila, y sus amigos Pirey y Bocachula, dos pequeños contrabandistas.

En estas circunstancias, aunque los dioses no actúen directamente como personajes, sí influyen en el desarrollo de la acción a través de figuras como Camila y Madrina, las santeras, y Jacinta, la mujer de Teodoro, que no duda en recurrir a los orishas ante el más mínimo contratiempo en sus vidas.

Ello provoca una relación de conflicto entre los personajes, que se dividen, respecto a la religión, en dos grupos enfrentados: los que, como los tres mencionados, viven aún sometidos a los ritos afrocubanos y todo lo atribuyen al influjo divino —y nada hacen por sí mismos, esperanzados en la ayuda de sus orishas—, y los que, inspirados por la liberación que la Revolución supone, se burlan de todo lo que tiene que ver con lo religioso y encuentran en el trabajo y en la acción el auténtico motor del cambio. Por el final de la obra está claro que son estos últimos los que triunfan, pues sólo cuando los hombres se deciden a actuar acaban con las injusticias del pasado.

Como es fácil suponer, para los personajes del primer grupo, en la vida cotidiana no hay un límite claro entre realidad y mito, quizás porque para ellos la propia vida y sus eventos son únicamente mito —o, mejor dicho, rito—, que le ponen en contacto directo con sus dioses, especialmente con Changó.

Esta familiaridad con los dioses —la propia Camila llega a decir: «Mi vida es vivir con mis santos y querer al hombre que me gusta»<sup>57</sup>— sólo es explicable porque para estas mentes sencillas los dioses no son algo lejano o abstracto, sino seres concretos, que están cerca y a los que se les hace partícipes de sus penas y alegrías.

Esta cercanía y familiaridad es lo que explica que incluso el fiel llegue a enfadarse con ellos cuando, en su desesperación, teme verse abandonado por ellos. Sirvan de ejemplo las «amenazas» contenidas en las palabras de Camila hacia Changó cuando ve que Ñico se aleja de su lado y el dios no hace nada por impedirlo:

“¿Qué pasa, Babá...? ¿Qué pasa...? Babá, no me abandones, no te olvides de mí, de tu hija Camila. (Llora) ¿Por qué tantos sufrimientos, Babá...Babá, mi vida eres tú y Ñico, ¿por qué lo separas de mí? (Con rabia repentina.) ¡Tráemelo, tráemelo! (empieza a tirar lejos del pilón las fuentes con comida. Mientras esto hace monologa.) ¡Te dejaré sin comida mientras no me traigas a Ñico, y si lo pierdo, te dejaré morir de hambre... ¡Me lo tienes que traer, coño! ¡Eres malo, malo! ¡Te dejaré morir de hambre sinvergüenza!”<sup>58</sup>

De otro lado, esta actitud, esta relación de Camila con Changó nos sirve de recordatorio de que en la religión afrocubana, como es habitual en las religiones primitivas, los dioses han sufrido un profundo proceso de antropomorfismo, en el sentido de que aparecen caracterizados con los mismos vicios, defectos y debilidades humanas. Ello se percibe en Santa Camila, por ejemplo, cuando Ñico habla del carácter mujeriego de Changó, lo cual le lleva a dudar del poder de los dioses para influir en los asuntos de la vida diaria. Incluso se cae en lo que para un creyente sería una pura blasfemia. Así, el mismo Ñico dice a Camila, burlándose con su propia filiación respecto a Changó: «Si tú eres su hija, yo soy su yerno».

---

57 Espinosa Domínguez, C. Teatro Cubano Contemporáneo.- - Madrid 1993. - p. 491.  
58 Íbidem, p 519.

Luego de haber analizado todos los elementos presentes en la obra creo mas objetivo valorar cada creación dentro del momento preciso en que se gesta atendiendo a la función social que siempre se le encuentra a toda obra de arte cuando realmente sabe expresar los problemas de su tiempo. Quiero decir, que era muy importante que en 1962, en una etapa temprana de la Revolución, Brene mostrara una Camila que aunque casi por la fuerza, finalmente deja el solar y se va con Níco para formar parte de su nueva vida. Uno sabe que eso no basta para asegurar un cambio, pero al menos era el necesario punto de partida, y aunque no sale convencida de que tendrá que transformarse, su mutis queda como símbolo de una posibilidad alentadora. Precisamente, esa era la imagen que nuestra naciente sociedad demandaba del teatro.

La obra nos presenta una clara y evidente finalidad social: mostrar el conflicto en que se debate una sociedad tradicional, donde Brene ha proyectado una auténtica imagen de identidad. La automarginalidad nos aparta de las relaciones sociales del camino de la superación individual, pero el autor nos señala con Camila que la mejor forma de enfrentar nuestros conflictos es sin duda la incorporación a la vida social, a cambiar todo lo que debe ser cambiado. Por su inmenso contenido de verdad humana, este teatro conserva una vigencia como obra teatral en sí y como testimonio de apasionantes y duras, pero también de hermosas transformaciones.

En el año 2006 esta antológica pieza volvió a convertirse en un rotundo éxito de público en la última temporada de presentaciones del grupo Plaza Vieja, que liderea Huberto Llamas, quien aglutinó a un elenco de reconocidas figuras de la radio y la televisión cubana.

Huberto Llamas otra vez sorprendió con su admirable destreza para dirigir colectivos numerosos de actores y aunque intentó restarle espectacularidad al montaje, rasgo característico en casi toda su producción teatral, no alcanzó esa sobriedad pretendida. Estructuró una versión que se movió entre lo real y lo abstracto, lo universal y lo local. Por una parte, puso a los espectadores frente a un típico solar habanero, con sus giros populares y gracia criolla, a la vez que ubicó a los personajes en medio de un escenario diseñado más para agrandar a la vista que para contextualizarlos en el espacio físico concebido según la obra original.

En esta puesta fue más interesante llamar la atención sobre el conflicto de una mujer que se niega a sí misma el derecho de autorrealizarse por defender un amor, que el propio lugar donde vive, pues lo presenciado in situ sobre las tablas, pudo ocurrir en un solar o un comfortable apartamento, en el campo o la ciudad, ahora o antes.

Susana Pérez corroboró que es una actriz inteligente a la hora de asumir sus papeles. Caracterizó a una Camila distante del habitual enfoque folclorista y marginal; en tanto, se mostró más interesada en proyectar el ahogo existencial de la protagonista frente a circunstancias de cambio, que la tradicio-

nal arista de santera conocedora de los rezos a los orishas, y aun así cuando manejó los textos de ese tipo le dio un aire caricaturesco refrescante.

Quizá José Ramón Brene nunca tuvo total conciencia de lo que significaría para la dramaturgia nacional su mítica Santa Camila de La Habana Vieja, hoy pieza emblemática del repertorio de Plaza Vieja por las diversas oportunidades en que Huberto Llamas la ha retomado. A casi medio siglo de su estreno absoluto, continúa siendo la misma aunque siempre diferente Santa Camila de la Habana Vieja.

#### Bibliografía:

- Brene, José R. Teatro/ José Ramón Brene.- -La Habana: Editorial Letras Cubanas,1982.- - 351p.
- Espinosa Domínguez, C. Teatro cubano contemporáneo. / C. Espinosa Domínguez.- - Madrid, 1993.- - 523p.
- Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. / Rine Leal.- - La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.- - t2.
- Leal, Rine. Presencia marginal en el teatro cubano. Tablas (La Habana) 30, (1):5-6, Enero de 1982.
- Pérez Díaz, Enrique. Santa Camila de la Habana Vieja. Tomado de <http://www.cubaliteraria.com/autor/ficha.php?id=925>, 5 de enero del 2007.

## 9

## El teatro de Héctor Quintero: Contigo

## pan y cebolla

Mayelín Hernández Rivero

Una manifestación tan importante como lo es el teatro, manifestación artística tan antigua como la sociedad misma, ha ido transformando sus funciones con el devenir histórico, pero ha mantenido la facultad de hacer al hombre meditar mientras se sobrecoge y llora, o mientras ríe. El teatro refleja las interioridades de la vida y representa diversos temas y aspectos tratados en la sociedad de muchas maneras.

La obra teatral “Contigo pan y cebolla” de Héctor Quintero Viera (1942, dramaturgo, director teatral, actor y narrador) nos hace reflexionar acerca de los problemas y contradicciones de la sociedad, por lo que el análisis de esta pieza con un énfasis especial en el reflejo de realidad existente y la representación de la mujer en la vida social, nos permitió conocer cómo a través de las artes escénicas el autor puede esbozar la realidad de una época dándonos la posibilidad de ensanchar nuestro horizonte cultural con situaciones de la vida que se presentan en el escenario naturalmente.

Entre los primeros años de la década del 40 y de los años 50 se produjo en la escena teatral, el abandono de los temas políticos-sociales, la frustración que siguió al fracaso del proceso revolucionario del 30, junto al desprestigio de la actividad política, y a la traición de líderes supuestamente revolucionarios crearon en algunos sectores un clima de retraimiento y apatía que fue necesario conmocionar con acciones como los Asaltos al Cuartel Moncada y al Palacio Presidencial. Enfrentando esta disyuntiva un gran número de escritores y pintores decidieron por el alejamiento de la realidad político-social que vivía el país. Por otra parte la precaria situación económica que enfrentaba el movimiento teatral llevó a gran parte de los teatristas a la urgente búsqueda de medios de subsistencia. La radio y la televisión en manos de las grandes compañías que servían a los intereses de los monopolios norteamericanos y a los de la burguesía nacional, eran las únicas opciones que por lo general quedaban a los teatristas, que sin recursos económicos estaban empeñados en conferirle rigor y dignidad a nuestra escena.

La dramaturgia cubana de estos años se autolimitó al marco de la escena familiar, y al clásico tema de la familia, sobre todo de las frustraciones y traumas del hogar específicamente.

Este en síntesis es el marco político-social y cultural en se inscriben los primeros años de Héctor Quintero. Inmerso en este contexto y lógicamente

en su mundo familiar aparece el autor. Héctor Quintero Viera nació el 1 de octubre de 1942, reconocidísimo actor, director, dramaturgo y narrador. Inicia sus labores artísticas desde su infancia en los medios de la radio, la televisión y el teatro. Realizó estudios de Contaduría que alterna con los de Actuación Escénica en las Escuelas de Comercio y de Artes dramáticas respectivamente. Con posterioridad se hace licenciado en Lengüas y Literatura Hispánica en La Universidad de La Habana. Como actor ha sido integrante de los colectivos teatrales Milanés, Conjunto Dramático Nacional, Teatro Estudio, Teatro Musical de La Habana. Entre 1962 y 1969 se desempeña como libretista de espacios radiales y televisivos. En su amplio quehacer Quintero ha compuesto la música de todos sus espectáculos, se ha desempeñado como narrador de cine, televisión, video en más de cien documentales o largometrajes. Ha ejercido en la prensa escrita como crítico teatral. Se ha proyectado como comediante musical y centralizados espectáculos de poemas y canciones. Ha desplegado una amplia labor como narrador de obras sinfónicas. Entre sus escritos se encuentran: "Contigo pan y cebolla", "Mambrú se fue a la guerra", "Si llueve te mojas como los demás", "Algo muy serio", "La última carta de la baraja", "Esto no tiene nombre", "Estoy aquí", "Sábado corto", "Te sigo esperando", entre otros. Creó y dirigió el Teatro Musical de La Habana. Se desempeñó durante tres años como vicepresidente de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, en la actualidad es miembro del Consejo Nacional. Durante dos años dirigió desde el Centro de Teatro y Danza de La Habana toda la actividad teatral y danzaria de la provincia. Actualmente preside el Centro Cubano del Instituto Internacional de Teatro (ITI). Según Rine Leal, prestigioso crítico e investigador teatral cubano, hablando de Héctor Quintero, dice:..."se trata del más popular de los dramaturgos cubanos".<sup>59</sup>

Por su relación con la sociedad cubana a partir de 1959, su necesidad de escribir y su compromiso político como autor, Quintero nos ofrece "Contigo pan y cebolla", pieza teatral que se refiere al pasado, pero mirada desde la Revolución, interesada más bien en la problemática de la realidad actual, que aborda el problema del hombre pero desde la Revolución. Con esta su primera pieza pretendía una revalorización de lo nacional ante las situaciones por las que atravesaba el país.

La trama de Contigo pan y cebolla se ubica en la calle Monte, en una casa antigua donde el clásico cuadro del Sagrado Corazón ocupa el espacio principal, y en la cual, escuchando constantemente un programa de radio, se encuentra una señora de 60 años aproximadamente. La comedia nos llevará a transitar por el mundo mucho más amplio de las relaciones sociales de su época. En este espacio se articularán, con una lógica adecuada, la caracterización de los personajes. Tanto Lala como Fefa son dos figuras típicas de ese mundo. El afán constante de Lala por resolver los problemas más urgentes

---

59 Tomado de [dequintero@cubarte.cult.cu](mailto:dequintero@cubarte.cult.cu), 2 de abril del 2001

de la existencia de la familia sin que este ausente la obligada atención por “el qué dirán”, se contrapone totalmente a la vida despreocupada de Fefa, que sin embargo, llena la casa con su obsesión por aquello que constituye su único objetivo: la obra radial. El autor nos introduce la escena de ironía y humor de una familia que con constantes malabarismos trata de mantener determinada imagen exterior, necesaria para sobrevivir en ese medio. Es esta contradicción entre Fefa y Lala es lo que aporta un nuevo elemento de comicidad. Está presente la crítica a las costumbres, pero también la estructura social que condiciona el surgimiento de esos hábitos. Contigo pan y cebolla se enmarca, sin dudas en un conflicto familiar, centrado en el ámbito doméstico, para concentrarse en el aspecto social. Vemos como toda la historia ocurre bajo la problemática que enfrentaba una familia, y que a su vez responde a los problemas de la sociedad. Por ejemplo: el autor en la obra ha confesado también la presencia de elementos autobiográficos y el reflejo de la historia de su familia en el personaje de Lala Fundora. Su lucha por mantener las apariencias, su ternura no confesada al marido, y el deseo de que sus hijos sean otra cosa se convierten en una especial categoría dramática.

El autor manifiesta sentirse sentimentalmente unido a ésta su primera pieza, porque en ella muchas cosas de su madre, Marta Viera, hay en Lala, “su vitalidad, su quehacer incesante, su belleza de espíritu, su entrega a la lucha familiar, su fe en un futuro mejor”.<sup>60</sup>

Lala en la trama es la caracterización de un medio, la crítica del mismo y a la vez la posición del autor en la obra. Estamos ante esos elementos de la cotidianidad que se repliegan hacia lo más profundo de la existencia y que el autor saca a escena de una manera arrasadora. Nos vemos obligados a reír con una vida pasada que refleja rezagos que existe aún. Lala exponente de un pasado, es sin embargo, parte integrante de una estructura sentimental que sobrevive ese ayer. Es aquí donde nos interesa profundizar: en la característica del teatro de Héctor Quintero para obtener elementos cotidianos introducidos en la obra como un hilo que recorre las costumbres transformándose y reapareciendo de diferentes maneras, pero dentro de una misma estructura.

Su obra es una búsqueda constante de formas marcadas por el hábito y que en el acontecer diario esconden su condición de pasado. Esos elementos que nos aparecen como extraños son sin lugar a dudas donde adquieren su verdadera dimensión mediante el personaje central. Ese vínculo entre los condicionamientos sociales de la familia en el capitalismo y las actitudes y costumbres en las cuales se intentaba esconder la fragilidad del status, queda definido claramente, pero por encima de esto hay en Lala tal convicción de la necesidad de luchar y de mantenerse a toda costa que, hasta en los momentos de mayor ironía, no falta la confianza en tiempos mejores.

---

60 Teatro: Contigo pan y cebolla. Héctor Quintero, p10

La obra se convierte en un reflejo del momento histórico. Cabe señalar por ejemplo cómo la gran masa obrera cubana vivió al borde de la angustia, amenazada a diario por el desalojo, por el desempleo, por la falta de asistencia médica, por la discriminación racial y social, y privada también de los bienes espirituales de la educación y la cultura. Toda esta realidad muestra un clima de frustraciones políticas que siguieron a la instauración de la república neocolonial, conformando así el marco de las masas desposeídas del país hasta 1959.

Con esta obra el autor desarrolla un teatro que responde de principio a fin a los intereses de las capas más humildes de nuestra sociedad, a los intereses de nuestro pueblo. Creó un universo dramático propio, con una dramaturgia revolucionaria y por tanto popular.

Se destaca también en la obra la presencia de personajes femeninos reflejando la condición de las mujeres de ser amas de casa, costumbre que era muy usual en la época, además de su función como educadora en el hogar, a los hijos. La mujer constituye el objetivo ideal para la inculcación de una ideología. También los medios masivos de comunicación, en este caso la radio, se propone introducir entre las mujeres los patrones del melodramatismo por medio de novelas y otros programas. En la obra la mujer representa la combatividad familiar y la esperanza del mejoramiento futuro.

El autor ha confesado su predilección por los personajes femeninos. Confesó sentirse seducido por la mujer, "ser en esencia lleno de matices y poseedor de una riqueza superior a la del hombre. La existencia de la mujer ha sido más difícil en todos los tiempos y en todas las sociedades. Tiene mucha musicalidad y es más teatral, el hombre en cambio, es más lineal".<sup>61</sup>

Contigo pan y cebolla refleja la realidad cubana, con nuestra problemática, con objetivos dirigidos a nosotros mismos, con características muy particulares, definidas y propias; las relaciones familiares se abordan a la par con las relaciones humanas generadas por el Socialismo. El autor ha expresado un teatro nacional que responde a nuestros intereses y ha mostrado en éste los ambientes, los personajes, la psicología, los tabúes, el habla, la problemática social y política de la sociedad cubana. Su estilo ha sido el de la búsqueda de lo nacional, ha calado hondo en la idiosincrasia de nuestro pueblo, reflejando la cambiante realidad de una sociedad en revolución.

### Bibliografía

Antología de Teatro Cubano de la Editorial Pueblo y Educación, TOMO V  
Leal, Rine. Breve historia del Teatro Cubano/ Rine Leal.- La Habana:

Editorial Félix Varela, 2004.- - 126p.

Quintero Viera, Héctor. Teatro: Contigo pan y cebolla/ Héctor Quintero Viera.- Ciudad de La Habana: Unidad productora Mario Reguera Gómez, 1978.- 7p- 29p.

Quintero Viera, Héctor. Tomado de: hquintero@cubarte.cult.cu, 2 de abril del 2001.

La cultura teatral cubana, expresada en el conjunto de las producciones dramáticas a lo largo de los años, con el concurso del calor de manos, rostros, cuerpos, de los hacedores artísticos y sus espectadores, no escapa a los embates de los nuevos designios estéticos de este nuestro s XXI. Hacer perdurable la ceremonia de la representación, (algo que requiere de sabidurías atávicas del oficio imbricadas en la constante renovación) exige cambios en los procedimientos, temáticas, motivaciones, en las formas de composición y presentación. Bajo estas premisas, la práctica teatral contemporánea se mueve en un medio de exploraciones creadoras que le enriquecen. Esta es una mirada distinta que propone redescubrir la armonía desde curiosas construcciones apuntaladas por la valía incluso de antiguas palabras que en los últimos tiempos se echan a jugar en los textos como procurando suscitar no un placer sosegado por la exactitud de la forma, sino el de ir por el desafío de la sensibilidad común ensanchando el horizonte de los contextos probables. Presentar al escritor, dramaturgo y narrador pinareño Ulises Cala (1955), ha sido nuestro objetivo fundamental, alguien que ha intentado enseñar a interpretar el mundo desde lo cotidiano-diferente porque sabe marcar los golpes, las pulsaciones inconscientes de este espacio que nos contiene, tan permeado por la naturaleza del día a día, por donde desdibuja a su antojo. Sin dudas un signo, expresión del impulso de los nuevos tiempos labrados con sumo ingenio y voluntad de hacer. Persigue además exaltar la figura de Cala con justeza merecida por sus contribuciones y aportes al quehacer literario de su natal Pinar del Río y a la cultura nacional, así como constatar la medida en que trasluce a un dramaturgo de su tiempo.

Admirados por los logros de Cala, no pocas personalidades en le mundo han llegado hasta su obra como por ejemplo: de Madrid, Ladislao Aguado, Yhosvani Medina, de Francia, Nicole Cage Florentini, de La Habana, Omar Valiño, Lisandro Puentes, entre otros. Por lo que resulta importante el estudio de esta figura en tanto nos lleva hasta las corrientes actuales del teatro y nos enfrenta a buena parte de lo mejor de la dramaturgia contemporánea y universal.

Ulises Cala, nacido en Pinar del Río en 1955, se ha convertido en un importante dramaturgo y narrador cubano de merecido prestigio nacional e internacional. En nombre del teatro, hablar de Cala, se hace evocando una luz que vigoriza en lo particular al teatro pinareño, porque gloria su ciudad que

no ha sido de las más destacadas dentro del movimiento de las artes escénicas de Cuba. Prolífico en la creación ha cultivado con muy buenos resultados varios géneros literarios y cuenta con numerosas publicaciones como:

- Ciertas tristes historias de amor (teatro, Editorial Letras Cubanas, 1996).
- Sombras y otras sombras (teatro, Editorial Hermanos Loynaz, 1997).
- El pasajero (novela, Ediciones Unión, 2002)
- Poemas del hijo pródigo (poesía, Editorial Cauce, 2003)
- Publicaciones en diferentes revistas provinciales (piezas como Pepé, De los sueños inútiles, Los dictados del fuego, además de artículos críticos).

Algunas de sus obras han alcanzado escenarios internacionales, representadas por ejemplo en la Capilla del Verbo Encarnado de Avignon, en República Dominicana, etc.

Dentro de los premios obtenidos en certámenes literarios cuentan:

- Premio Hermanos Loynaz, 1993, (teatro)
- Pinos Nuevos, 1995, (teatro)
- Premio UNEAC, 2002 (novela)

Resultó finalista del Concurso Casa de América de dramaturgia innovadora 2005, en Madrid, España, con la pieza "La otra orilla" (certamen al que concurrió un total de 170 obras).

Ulises, cala en la literatura arrancando los latidos al veterinario que atrasó al escritor, porque su vocación habló más fuerte que los zigzagueos juveniles. Sorteando errores se halló a si mismo y el tiempo le devolvió en voces el tiempo callado.

Empezó como tantos escritores primero con la pluma en versos, (antesala en la que cosechó varias menciones); llegando luego al tejido de los diálogos, los teatralizables y a la novela.

En Ulises, un hombre que confía en la capacidad natural para escribir, algo que se da marcado por la espontaneidad, tan así que queda agazapada la idea de cómo se nace hacedor de historias.

Este autor cree que se le agotó la poesía, sin embargo dice mucho cuando su teatro reclama forma lírica. Irrumpe en el oficio teatral con una corona de laurel, porque su estatura de creador lleva al paralelo su experiencia de 51 años y los procedimientos y abordajes de los más jóvenes dramaturgos contemporáneos, con un talento incuestionable. Sorprendido con una y otra vez con cada premio, como si puliera cada pieza al punto de dejarla lista para trascender. Dicho en otras palabras, Cala sabe operar perfectamente por los difíciles senderos de la escritura dramática de hoy; la que refuerza la idea de una amplitud y diversidad de nuestros procesos creativos en el teatro. Su obra es susceptible de intercambio con manifestaciones de los más diversos asentamientos geográficos y culturales, en tanto a la asunción de referentes

temáticos o formales propios de cualquier entorno social. Miembro actuante de la brigada de constructores del camino teatral en el que mezclan variadas y contrastantes formas portadoras de las principales problemáticas que atañen al ser humano; todo un sumario de aspiraciones, certezas, constantes insatisfacciones, desvaríos, conflictos; movidos en todos los contextos del orbe. Ulises ha sabido hacer valer con fuerza esta idea de que Cuba en calidad de isla se ha hecho más universal, ya que la rica imaginaria poética de la que gozamos es capaz de redimensionar la realidad que nos toca, aún con las contrariedades generales de este período histórico: "No pedí este pedazo de tierra, me tocó en suerte en la lotería de las islas".<sup>62</sup>

Ulises marca un punto de cambio en la cultura teatral cubana, si atendemos a que el teatro no es sino un arte de reinención de lenguajes. Su marca distintiva está en que es un "poeta dramático"<sup>63</sup> con experimentaciones que le valen un sitio al lado de figuras como el alemán Mario Von Mayenburg, Lars Norém, Muller, en la búsqueda de la exquisitez y de una rica expresión formal, que se salta de los moldes tradicionales, creando nuevos senderos en el campo de la recepción. Un espacio de seducción de lenguajes comparable con una sugestiva forma expresiva que bulle del justo entrecruzamiento de signos, lenguajes, acciones de las más disímiles procedencias.

Todo ello muestra de una sabiduría del oficio en continua renovación. Nadie negará que Cala, amén de no ser un adelantado de su tiempo si es por su estilo, por la reformulación de sus procedimientos creativos, expresión legítima de la cultura de su tiempo, con apropiaciones, quizás sin proponérselo, e vanguardias teatrales europeas, pero con su ritmo propio, con un trazo atrevido en el esbozo del rostro del teatro cubano actual, lo que evidencia que Cuba (distinguida por sus singularidades históricas, sociales y culturales) late a la par de otras latitudes reconocidas internacionalmente, sin olvidar que "Nuestra identidad cultural y teatral se ha fraguado a partir de ese ir y venir de proceder, experiencias, fabulaciones".<sup>64</sup>

Los reclamos estéticos actuales signados por el experimentalismo artístico, violan todo los cánones respetados hasta el momento y se evidencia entonces este cambio en la vivencia, palpable en la obra de Cala, a partir del descubrimiento de ficciones nuevas, de ahí también la nueva manera de proyectar el teatro y la posibilidad de mayor cantidad de lecturas.

Cala es ante la escena cubana parte de la oleada de creadores que apuestan por una diferente dinámica teatral, perseverante al construirla a la medida de sus propios deseos y con las fascinaciones de nuestra tierra fecunda, rica en contradicciones, convicciones, espejismos, etc.

---

62 Medina, Yhosvani. Ulises Cala o la cegadora nitidez de la oscuridad. Tablas (La Habana) VII (LXXXI): 4/5, octubre/diciembre del 2005.

63 Ibidem, p.III.

64 García Abreu, Eberto. Pensar el teatro entre los mares. Tablas (La Habana) 8 (LXXX): 3/05, julio/septiembre del 2005.

En términos teatro – lógicos, su obra escala un peldaño más en el avance lineal de la historia, lo que denota progreso y es que “El teatro está obligado a tomar conciencia de todos los peligros que acechan y reivindicar su propia naturaleza de arte vivo, de trabajo artesanal”<sup>65</sup>

“La otra orilla”, (obra finalista del II premio Casa de América de teatro innovador 2005), dicta la posibilidad de sorprenderse porque apela a la supresión de los nombres de los personajes en cada uno de los parlamentos, obteniéndose mayor fuerza dramática, por una “polisemia de orden nuevo”<sup>66</sup>. Así se logra el carácter cocreativo del arte a través del cual el perceptor puede experimentar las mismas tensiones que el emisor en el período de la creación y compartir la misma responsabilidad que este en dotar de sentido los parlamentos sin forzarlos, sin previo ajuste o correspondencia con un sujeto específico.

Es una obra en la que el tratamiento temático se hace a golpe de intensidad, sin alterar el discurso dramático a base de artificios ni de vocablos irrisorios, por el contrario, alcanza una profunda agudeza en un tono sereno, algo que se ha dado en llamar “intensidad con sangre fría”.<sup>67</sup>

El objeto temático versado sobre la polémica problemática de la emigración, es válido a cualquier época, ciudad, país...como buena ficción teatral que no necesita fijar el tiempo, ni el espacio; alzándose así con mayor alcance en estas dimensiones. Esta pieza reparte duda, miedo, confusión, belleza, poesía, desesperanza: “(...) el hombre es un ángel mutilado; nos arrancaron las alas y nos convirtieron en el peor de los bichos. No es lógico justo, no es justo”<sup>68</sup>. Sus personajes, (llevados a extremos impíos), solo ven sentido en la otra orilla y creen que lo más importante es el viaje. El viaje como fin, como destino, pero visto más como ejercicio de cambio que como muestra de vocación migratoria de esos seres enfrentados a la agónica obsesión, a las contingencias en que viven, a su propia lucha interior, a pesar de algunas certezas vivas: “Al final del túnel hay una luz”<sup>69</sup>. De viajes y de tránsitos está hecho el camino de la cultura humana y no es raro acceder a obras que compartan el mismo objeto que “La otra orilla”, dada la antes mencionada insularidad otorgada por derecho natural. En esta pieza teatral pueden observarse rasgos que pudieran estar marcando nexos intertextuales con la música, con el cine cubano, por ejemplo: cuando se acerca a la canción “Siete”, de Carlos Varela: “siete loros hablando sobre los siete misterios siete horas al día y un perro que da siete ladridos a las siete de la mañana por los siete pecados capitales”<sup>70</sup>; o cuando parece recordar el tratamiento onírico del film Mada-

---

65 Espinosa, Norgé. Teatro joven en Cuba / Norgé Espinosa.-La Habana: Editorial Abril, 1999.-126 p.

66 García Abreu, Eberto. Pensar el teatro entre los mares. Tablas (La Habana) II (LXXX): 3/05, julio/septiembre del 2005

67 Medina, Yhosvani. Ulises Cala o la cegadora nitidez de la oscuridad. Tablas (La Habana) II (LXXXI): 4/5, octubre/diciembre del 2005.

68 *Ibidem*, p.IV.

69 *Ibidem*, p.XVI.

70 *Ibidem*, p.VII

gascar(1993): “Una obsesión dulce, muy dulce, y sueño, siempre sueño”<sup>71</sup>, o evocar el peligro de perderse en la rutina, Suite Habana(2002): “Al final uno se acostumbra a no sentir, a que las horas no sean más que horas y los días más que días, uno se acostumbra”, o como en Viva Cuba(2005), un final en el que los protagonistas terminan adentrándose en las aguas del mar..., (los actores se pierden entre el público). De manera que esta apreciación recoge en el vínculo con el séptimo arte y con la música el sentir de una época que es esta, que es la nuestra.

Esta obra también permite la perdurabilidad de canciones infantiles, muy bien bordadas en el tejido teatral: “Arroz con leche se quiere casar...” .

“La otra orilla” reclama naufragos, aquellos que al navegar por ella se sumerjan en lo conocido dudoso, de improbable acceso, escabroso. La eficacia del anonimato de los parlamentos en ese sentido resalta el valor de la técnica de Cala, quien deja al contemplador marcadas zonas de libertad, sin perder objetividad.

Como ya se ha dicho los personajes que comparten la misma suerte (hombre y mujer) experimentan desesperación, pánico, pesadumbres, resignación a ratos, se mueven en el empeño por lograr sus empresas en la lejanía, con una marcada inconformidad y rebeldía; elementos que han sido claves para el progreso humano, combinados con la fe porque “No puede el hombre andar por el mundo sin fe, o no debiera, por no dar lástima en su andar sin tino. Porque al fin, es ese compromiso el que le permite intervenir positivamente en su medio y ofrecer respuestas no solo verosímiles por su honestidad, sino depositarias también de una energía capaz de provocar ecos, encontrar resonancias y abrir puertas” .

En el plano del lenguaje escénico se han sucedido períodos marcando pautas en la realización y comprensión del discurso teatral, ya bien por la envoltura formal o por los referentes temáticos mediados por las condicionantes contextuales. Es así como la práctica social cubana contemporánea encarna una posición de entereza que brota por caminos insospechados. La presentación del dramaturgo y narrador Ulises Cala como una figura de alcance universal demuestra cómo este autor conociendo el pulso de este marco cronológico opera con gran éxito como un talentoso hombre de su tiempo.

#### Bibliografía

- Espinosa, Norge. Teatro joven en Cuba / Norge Espinosa.-La Habana: Editorial Abril, 1999.-126 p.
- García Abreu, Eberto. Pensar el teatro entre los mares. Tablas (La Habana) 8 (LXXX): 3/05, julio/septiembre del 2005.
- Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. / Rine Leal.- - La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.- - t2.
- Medina, Yhosvani. Ulises Cala o la cegadora nitidez de la oscuridad. Tablas (La Habana) VII (LXXXI): 4/5, octubre/diciembre del 2005

<sup>71</sup> Ibidem, P. XIV.

# II

## Nostalgias de Ricardo Muñoz

Lic. Dunia Pino Bermúdez. Lic. Yanet Alfonso Gallegos

Unas de las más acertadas definiciones de obra teatral la propone Clayton Hamilton al decir que esta es “un argumento que será representado por actores en un escenario y frente a un público”<sup>72</sup>, a pesar de su sencillez esta definición plasma lo que en esencia se nombra pieza teatral, que no es más que un escrito en su primer estadio que se convertirá en una representación, gracias a los actores y siempre para un público que la recepciona.

La historia del Teatro Cubano está dotada de grandes dramaturgos, podemos mencionar a Virgilio Piñera, Abelardo Estorino, Héctor Quintero, entre muchos otros. Ricardo Muñoz, se convierte en un gran dramaturgo, no solo por desenvolverse con facilidad en el mundo teatral, sino por ser también buen escritor, lo que hace que sus obras trasciendan, por su poder de seducción, la riqueza de sus imágenes y la profundidad de sus personajes.

Ricardo Muñoz Caravaca nace en la provincia de Cienfuegos en el año 1964, se licencia en Artes Escénicas, con especialidad en Dramaturgia, del Instituto Superior de Arte en 1987. Participó en talleres de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe y dirigió el grupo Teatro a Cuestas en la provincia de Cienfuegos. Ha recibido varios premios y menciones por sus obras, entre los que se destacan el premio de la Asociación Hermanos Saíz y mención en el Festival Internacional Camaguey 90, ambos por su obra *Asudiamsam*, con la cual también obtuvo el Premio Nacional de la Crítica Villanueva en este mismo año; Premio del Fondo Stanislavki, adjunto al Odin Teatret de Dinamarca; Premio David 90 de la UNEAC por *Las rosas de María Fonseca*, obra que será objeto de nuestro análisis.

*Las rosas de María Fonseca* es una obra llena de nostalgias y amargas realidades. Las escenas y los personajes son recreados por Ricardo Muñoz con un sentido de autenticidad, que logra que estos sean sumamente creíbles para el espectador al punto tal de poder ahondar en ellos y encontrar sus propias desdichas.

La historia transcurre en el año 1969 y se desarrolla en la ciudad de La Habana. Ricardo Muñoz alcanza una caracterización psicológica inmejorablemente de sus personajes, les proporciona tonalidad y carácter, cada uno lleva en sí mismo una historia, que conforma toda la obra, ya que son los

---

72 Hamilton, Clayton.—En: *Escribir el teatro/ Atilio Jorge Caballero*. —Cienfuegos: Reina del Mar, 2003.— p. 9

personajes los que ejecutan la acción y determinan e ilustran los incidentes de la obra. En *Las rosas de María Fonseca* se insertan son cuatro: María Fonseca, de sesenta y nueve años, personaje principal de la obra, por la que se le nombra; y sus hijos, Juan, de treinta y siete años; Carla, de treinta y cinco y Paula, la más joven, de treinta.

I

¡Ay, si de pronto eres rosa!  
¡Ay, si de pronto eres reina!  
¡Ay, si de pronto eres tierra!  
¡Ay, si de pronto eres losa!

Monólogo de Carla

En la casa se espera la partida de María Fonseca, se aguarda su muerte de un momento a otro. En sus últimos momentos, la madre, pide a sus hijos que le traigan rosas frescas para su lecho de muerte. Aquí se inicia la exposición del conflicto de la obra, que se da principalmente, entre María Fonseca y sus hijos. Estos la complacen en todo lo que pueden, mientras que la madre no deja de ser fuerte con ellos, hasta llegar a ser cruel en ocasiones, como cuando llama cobarde y reprimido a Juan, porque no ha sido capaz de ser un verdadero varón ni hacer lo que desea, y tonta a Carla, porque se deja embobecer por los hombres en lugar de dominarlos usando sus mañas de mujer. Paula, sin embargo, obediente y callada, es su única esperanza, pero tampoco ha sabido ser feliz.

El autor plasma estos conflictos dentro de los textos que dialogan María Fonseca con sus hijos durante toda la obra. A lo largo de esta, los diálogos han sido el recurso más útil y eficaz que encuentra el autor para establecer las relaciones entre los personajes; así, como afirma Atilio Caballero en su libro *Escribir el Teatro*: “el diálogo cumple una función informativa para el espectador”.<sup>73</sup>

Sin embargo, este también se vale de tres pequeños monólogos, que corresponden a los tres hijos, y cumplen una función vital dentro de la obra porque expone cuáles son las desdichas dudas e infortunios de cada uno en su interior.

II

(...) es como si de pronto una descubriera  
que no estaba muerta  
y entonces es que va a morir...

Monólogo de Carla

Los tres hijos de María Fonseca, se sienten infortunados, la soledad y el rápido transcurrir del tiempo, les llevan a sentir la impotencia de no poder hacer ni ser quienes hubiesen querido. Los tres quisieran ser María Fonseca.

Paula quisiera vivir un romance y ser raptada como una vez lo fue su

---

73 Caballero, Atilio Jorge. *Escribir el teatro*. -Cienfuegos: Reina del Mar, 2003.- p. 100

madre, necesita dejarse llevar por alguien, pero siente que ya no le queda tiempo.

Carla ansía sentirse deseada por los hombres, salir a la calle y tener muchos amantes como su madre, por eso se viste con sus ropas, se coloca sus gangarras y sueña despierta.

Juan también juega a escondidas a ser María Fonseca, se prueba sus y se mira al espejo, buscando ser mujer por unos instantes. Reprimir su homosexualidad, es para él, una manera de morir en vida.

### III

(...) la vida es la que se vive;

Lo demás es alarde de quienes la cuentan...

Escena de Paula y la Reina

Paula, la hija menor de María Fonseca, escribe las memorias de su madre por orden de ella, revisa sus documentos, lee sus cartas, busca sus recuerdos y los plasma en una historia que quedará en el memoria de todos los que la conocieron, de los que disfrutaron de ella, durante toda una vida llena de desenfrenos, totalmente amoral sobre todo para su época. María Fonseca vivió un tiempo vendiendo su cuerpo en un prostíbulo, estuvo en la cárcel, fue amante de muchos hombres, se escapó para casarse con un presidente y terminó con un pelotero que fue el padre de sus tres hijos. La vida de María Fonseca es como una rosa que a pesar de su esplendor y su perfume, tiene espinas guardadas; por eso Paula escribe su historia y la llama Las rosas de María Fonseca.

### IV

– ¡Ha muerto la reina!

– Hay muchos hombres que han venido a verla

Epílogo de las sombras

El clímax de la obra concluye con la muerte de la reina. María Fonseca se siente reina, dentro de su casa, en la calle y en todos lados se siente reina. Sus hijos lo saben, y no solo la admiran, sino que la respetan; ella ama a sus hijos y los necesita, quiere que sean ellos los que la acompañen hasta el final de su historia, por eso cuando muere, estos cubren su lecho de rosas frescas, la pasean por las calles y la elevan, para que todos sepan que la historia de María Fonseca es eterna.

### Bibliografía

Caballero, Atilio Jorge. Escribir el Teatro: Elementos para la creación dramaturgica/ Atilio Jorge Caballero.—Cienfuegos: Reina del Mar Editores, 2003.—117p.

Leal, Rine. Breve Historia del Teatro Cubano/Rine Leal. —La Habana: Editorial Félix Varela, 2004.—126p.

Muñoz Caravaca, Ricardo. Nostalgias de escenario/ Ricardo Muñoz Caravaca.—La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994.—117p.

# I 2

## El Teatro Escambray: Una mirada a la historia.

Yimislay Milián Ayala

Las insatisfacciones con el tipo de espectáculo que se hacía en la capital motivó a un grupo de artistas a emprender otro camino. Así en 1968 se funda el colectivo Teatro Escambray encabezado por Sergio Corrieri y Gilda Hernández.

Este ha sido una de las agrupaciones surgidas en esa década que se han mantenido en activo hasta la actualidad en el panorama teatral de nuestro país. Sus obras han marcado pautas dentro del colectivo, teniendo siempre presente que estas se alimentan de la cultura popular y contribuyen a dotarla de coherencia en la medida en que promueven en los espectadores el acceso a una mayor lucidez crítica y producen la estimulación de valores en ellos.

El colectivo Teatro Escambray, surge, como ya habíamos dicho en le año 1968, en relación con el desfase existente entre la realidad teatral cubana y las transformaciones socioeconómicas que se reprodujeron en el país a partir de 1959. Esta inquietud es prolongación de otros que ya se habían promovido a través de nuestro más antiguo grupo teatral: "Teatro Estudio", de donde provenían tanto Corrieri como Gilda Hernández. Para el 1968 la actividad teatral se centraba en la capital y en unas pocas ciudades de algunas provincias, mientras que en las zonas campesinas, donde se estaban produciendo los cambios socioeconómicos fundamentales, su gente no conocía siquiera la existencia del teatro. Por ello al ponerse en contacto con el mismo los campesinos lo denominaron "película personal". Las inquietudes del núcleo fundador del Teatro Escambray parten también de la carencia dentro del medio teatral de un plan perspectivo para comprobar y prever las consecuencias de las acciones teatrales propuestas. Se decide buscar el lugar fuera de La Habana precisamente porque los mayores cambios generados por el proceso revolucionario se experimentaban en el medio rural y obrero de otras provincias y no en la capital. Luego de analizar varias opciones escogieron para su trabajo la región del Escambray, en el centro de la isla, lugar de gran atraso económico en relación con otras zonas rurales de la isla.

Sergio Corrieri ha dicho en mas de un oportunidad: "el grupo escogió el Escambray como campo de investigación porque se trataba de una zona que había sufrido de manera particularmente aguda en el pasado y porque el enemigo quiso convertir ese territorio aislado en bastión contrarrevolucionario, además porque allí se forjo el espíritu revolucionario de muchos

hombres en el enfrentamiento diario con el enemigo...<sup>74</sup>

El objetivo inicial de este grupo era la búsqueda de un nuevo público con el que se lograra una amplia comunicación que les permitiera utilizar el teatro como un medio de discusión abierto a los problemas socioculturales en que estaban insertados.

El colectivo de Teatro Escambray se consolidó y fortaleció con el transcurso del tiempo. En sus primeros veinte años de arduo trabajo el grupo contaba ya con un extenso repertorio en el que se incluían los problemas más apremiantes del medio rural cubano. Sus obras abordaban:

- Los problemas de la tierra
- Los problemas de la guerra y su repercusión, la escuela dentro de la comunidad y sus incidencias dentro de la estructura familiar campesina.
- Los problemas del proselitismo contrarrevolucionario de la secta Testigo de Jehová dentro del medio rural cubano.
- Los problemas de los prejuicios sociales entorno a la relación de la pareja, el fenómeno del machismo, de la inserción definitiva de la mujer dentro de la vida económica – social – cultural del país.
- Los problemas del stress industrial a partir de la industrialización de la zona.
- Los problemas de los jóvenes, de las nuevas formas de ver y practicar las relaciones sexuales, de sus problemas escolares, de sus inquietudes y preocupaciones.

De esta época quedaron como experiencias relevantes los estrenos de diferentes obras como: *La Vitrina* de Albio Paz ( 1971), *El paraíso recobrado* del mismo autor ( 1972), *El Juicio* de Gilda Hernández ( 1973), *Ramona* de Roberto Orihuela ( 1977) y *La Emboscada* del mismo autor ( 1978), por solo citar algunos ejemplos.

**La Vitrina:** es una obra colectiva en la medida en que cada uno aportó algo de su experiencia de investigador. Fue escrita por Albio Paz y se organiza alrededor de una anécdota simple; evidencia sin solucionarlo el nudo central del conflicto. El público no se limita a asistir a un espectáculo. Participa colectivamente en la solución de un problema en el que todos están inmersos y el debate irrumpe espontáneamente en el mismo centro de la acción y le da una nueva dirección al problema que se planteaba. Esta obra revela con extraordinario vigor la experiencia acumulada a través de la convivencia y la investigación del grupo lo que propició en gran medida la transformación de los individuos de acuerdo con su sensibilidad política y humana.

---

74 Leal, Rine. Teatro Escambray. – La Habana: Editorial letras Cubanas, 1990. —p.22

**Paraíso Recobrado:** el desarrollo de la obra corresponde al propósito de develar las motivaciones profundas de los líderes del grupo, las razones verdaderas de su separación del proceso revolucionario y algunos de los métodos en su labor de captación. Esta obra está encaminada a provocar el debate y crear un espectáculo de farza utilizando la décima como elemento de comunicación. La importancia de esta representación según mi criterio radica en el carácter popular que alcanza la misma motivado por la forma en que es asumida por el público.

**El Juicio:** es una obra resumen cuyos mecanismos pueden aplicarse a otra realidad y temática. Presenta gran fuerza dramática, pues habla de hombres y mujeres concretos, del odio de clases y de la fuerza de las ideas de la revolución. Constituye un debate moral y se dirige a la población con respeto invitándoles a tomar la palabra. Creo que esta obra alcanza su plenitud en el momento en que logra la interacción con el público lo que hace que se convierta en una de las más importantes con el público lo que hace que se convierta en una de las más importantes para el grupo hasta el momento. Además pienso que esta obra es un ejemplo de como el teatro se convierte en un reflejo de la realidad social en la medida que toma aspectos de esta y lo lleva a la escena.

**Ramona:** esta obra es una representación que desmiente la imagen del Teatro Escambray como un teatro pobre y si riqueza imaginativa. La pieza constituye una muestra de la vida artística y del movimiento vigoroso que se gestaba en el grupo. Según mi apreciación esta obra es solo un ejemplo de cómo elevar el arte del teatro en la región de manera sencilla y con rigor profesional.

**La Emboscada:** en la obra se aborda el problema de la lucha contra bandidos, en ella están implícitos valores universales que se desprenden de la historia de la región. La pieza aborda además el tema de la familia con un tratamiento diferente al hecho hasta el momento. El valor o la importancia de esta obra radica en que muestra una madurez creadora en el colectivo del grupo mediante un arduo trabajo de los actores cargado de gran intensidad y concentración emotiva. La Emboscada es un logro importante para sus creadores y un momento de reflexión para el teatro de forma general

“Cambios profundos en la realidad agraria de la región Escambray, insertada en procesos económicos y sociales de desarrollo estandarizado provocó el colapso de la cultura particular de la zona que impulsó al teatro escambray a dar continuidad a su labor dentro de un contexto más amplio: el del fenómeno urbanizador, el del mundo juvenil, el del mundo industrial y obrero a partir de procesos industrializadores, generadores a su vez de nuevas contradicciones, sociales y éticas.”<sup>75</sup>

---

75 Ibidem, p.26

En la década de los 80 el grupo Teatro Escambray encamino sus obras a hablar sobre esta nueva perspectiva utilizando cambios en los códigos teatrales empleados para las diferentes presentaciones. Ejemplos de ellos son las piezas Molinos de viento (1984), Accidente (1986), Calle Cuba 80 bajo la lluvia (1988) con gran trascendencia y repercusión en la época.

“Los convulsos cambios de la sociedad cubana producidos por la caída del mundo socialista europeo genero en la década de los 90 un paso mas hacia la generalización de los conflictos. A partir de este momento fue preciso fortalecer el sentimiento de pertenencia y de nacionalidad.”<sup>76</sup>”

El Teatro Escambray trata en estos años de difícil situación de comparar con su publico interrogantes mas que certezas con el fin de llamar a la meditación y reflexión. Desde obras como Fabriles (1991), Fabula de un país de cerca (1993), Los equívocos morales (1996), Caña al viento (2002), Voz en Marti (2003) el Teatro Escambray persiste en un teatro que promueva inquietudes e interrogantes, que permita al espectador mantener una actitud activa ante el hecho artístico, que no sea complaciente ni populista pero que sostenga una estrecha relación con la nación cubana. En el año 2003 el Teatro Escambray estreno un trabajo especial titulado Voz en Marti como una especie de lectura dramatizada de una selección de la biografía de José Martí. Este trabajo fue estrenado en conmemoración del 150 aniversario del héroe nacional cubano. Voz en Marti recoge partes esenciales de la vida del apóstol de la independencia cubana, así como textos escritos por el gran intelectual del siglo xx. El organizador y director de esta obra, Carlos Pérez Peña lo concibió para el espacio de las fábricas de tabaco en Cuba, donde se tuerce tabaco manualmente y donde hay una tradición de lectores de tabaquería que leen novelas, cuentos y otros géneros literarios a los trabajadores mientras realizan su labor. Voz en Marti como experiencia única dentro del panorama de las artes escénicas de nuestro país fue seleccionada por la crítica especializada como uno de los espectáculos más notables de la escena cubana, por lo que le fue otorgado el Premio Villanueva de Teatro. El Teatro Escambray hoy mantiene un convenio con la Empresa Nacional de Tabaco para presentar este y otros espectáculos por todas las fábricas de tabaco y “escogidas tabacaleras del país.”<sup>77</sup>

El Teatro Escambray en su sede (La Macagua) con carácter bianual, en coordinación con el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y la revista Tablas un evento teórico en torno a asuntos pertinentes para las artes escénicas del país. El momento se convierte en un fértil espacio para el dialogo de temas diversos. Los encuentros siempre están precedidos por destacadas figuras de diferentes generaciones en un intercambio signado por la voluntad de seguir creando. Las experiencias del grupo se convierten en la célula base

<sup>76</sup> Ibidem, p.28.E

<sup>77</sup> Escogidas tabacaleras: lugar donde se selecciona la hoja del tabaco para su posterior torcedura.

del intercambio exponiéndose las certezas del pasado y las innumerables interrogantes para el mañana.

Desde hace varios años el Teatro Escambray acoge en su sede a participantes de las jornadas Mayo Teatral que organiza y realiza cada dos años la Casa de las América.

En el mes de julio del año 2004 se realizó la segunda sesión de trabajo, con auspicios de la agrupación teatral española la Barraca, dirigida por Jaime Losada y Alicia Hermida del taller internacional para la preparación del actor. Por espacio de un mes profesores españoles de la agrupación La Barraca y profesores cubanos de grupo Escambray impartieron cursos sobre preparación física y panorama de la cultura y el teatro en Cuba.

El pasado 2005 sesionó en el marco del grupo un taller de dramaturgia para jóvenes autores teatrales emergentes de nuestro país bajo la dirección de prestigiosos miembros de diferentes instituciones.

El grupo Teatro Escambray desde su fundación hasta la actualidad ha desempeñado una intensa labor y aun hoy cuando ya se cumplieron 38 años de su fundación continúa con el mismo espíritu creador del inicio. La población se siente identificada con las obras y terminan reflexionando y captando el mensaje que ellas llevan implícito. Su experiencia se ha multiplicado repitiéndose en todos los rincones del país con gran éxito.

#### Bibliografía:

- González, Adys. Teatro Escambray.Tablas (La Habana) (3):7-9,2003.
- Leal, Rine. Breve Historia del Teatro Cubano/Rine Leal. —La Habana: Editorial Félix Varela, 2004.—126p.
- \_\_\_\_\_.Teatro Escambray/Rine Leal. —La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990. —395p.
- Teatro Escambray. Tomado de: <http://www.cniae.cult.cu>. 27 de noviembre del 2006
- \_\_\_\_\_.Tomado de: <http://acholar.google.com>. 27 de noviembre del 2006.
- Valiño, Omar. La aventura del Escambray. Tablas (La Habana) (3):96-97, 1998.
- \_\_\_\_\_. Definiciones en el Escambray.Tablas (La Habana)(3)7- 9,2003.

# I 3

## Los Elementos por un teatro reparador de sueños

Yahira Marrero Santana

La escena cubana supo luchar sin tregua y con muchas esperanzas por su existencia, supo crear una manifestación artística nuestra, con elementos de nuestra cultura, aprendió a hablar en cubano; rescató sus personajes y echó a volar su imaginación hasta llegar a propia su creación. Se opuso a lo extranjero, se vinculó con la clase campesina y trabajadora. El teatrista dejaba de ser un miembro individual y pasivo de la colectividad, para convertirse en un elemento transformador de la realidad, pero al mismo tiempo, sujeto a exigencias sociales. Brotó el verdadero teatro cubano, nacional y popular que ha llevado a la sociedad cubana a preservar la cultura popular tradicional tratando de enaltecer la función social que posee el arte. Este logro del teatro cubano puede ser sintetizado en la superación de las influencias culturales a las que se ha visto expuesto constantemente, pero, sobre todo, a la adecuación con su realidad social, para cuya transformación ha sido instrumento puntual y constante.

A partir de 1967, en el Primer Congreso de Educación y Cultura se planteó la necesidad de pugnar la colonización cultural a la que éramos sometidos, los teatristas se lanzaron contra la dependencia escénica que representaba la capital del país, incluso, todo lo desarrollado en el repertorio del interior del mismo no era nada más que un simulacro de lo desarrollado en la provincia habanera. Ahora en la imagen comienza a invertirse, ocurriendo un giro importantísimo, va a ir germinando una dramaturgia propia que responde a los intereses y necesidades específicas de estas regiones. Comienza una gran revolución creativa que no va a venir del exterior, sino que nace del contacto con un público nuevo, que al mismo tiempo ha ganado en cultura y conocimiento.

Analizar un grupo teatral comunitario, "Los Elementos", fundado en 1991 y presentado como factor representativo de la región del Escambray Cienfueguero, en una etapa de siete años (1993-2000) aunque para su análisis se parte del año de su fundación, donde se encuentra su labor en otros lugares del país; estudiar el impacto social de este teatro comunal en las montañas de Guamuhaya, así como precisar la importancia que han tenido sus obras, espectáculos en el mejoramiento del desarrollo social y cultural de múltiples comunidades y demostrar cómo la conjunción de los factores emisor-receptor contribuyen a través del teatro al mejoramiento de las condiciones

humanas, ha sido nuestra meta.

La importancia de este trabajo radica en reconocer la labor exhaustiva de este grupo quizás desconocido para muchos, que con su quehacer artístico ha hecho realidad cuantiosos sueños a personas que nunca imaginaron poder disfrutar en los más intrincado de las montañas de un hermoso espectáculo artístico.

Cuando aún era de muy temprana edad José Oriol Gonzáles tuvo inclinación por el arte. Se gradúa en el Instituto Superior del Arte en el año 1986. Trabaja en Moa como especialista de cultura de la Unión de Empresas del Níquel. Fundó y dirigió las agrupaciones teatrales "Tierra Roja" y "Teatro del Este". Ha colaborado con los estudios del ICAIC, ECTVFAR. Se desempeñó como profesor de la Escuela Nacional de Instructores de Teatro y de la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe.

Actualmente se desempeña como director de "Teatro de los Elementos" con el que ha desarrollado una labor que lo hace merecedor de la Distinción por la Cultura Nacional. Hizo visita de trabajo por un mes a los Laboratorios de Teatro Campesino e indígena de México, Estados de Tabasco, Yucatán y Distrito Federal en 1992. Tuvo una participación como grupo y director invitado en el Festival de Lodrina (FICO) con el espectáculo "Inmigrantes". Recibió el Premio Tomás Terry a la mejor puesta en escena por la obra antes mencionada en 1996. En este mismo año, se le concedió la Distinción por la Cultura Nacional entregada por el Ministerio de Cultura a propuesta de la UNEAC. Ganó mención por puesta en escena de la Obra Inmigrantes y Premio Único de la AHS en el Festival de Teatro de Camaguey en su edición de 1996. Así también, participó en el Festival del Oprimido como director invitado realizado en Toronto, Canadá, 1997. Le fue Otorgada la Orden Félix Varela por su trayectoria artística en 1999.

Desde niño supo que El Jovero era un sitio imantado pero sólo encontró la explicación cuando muchos años después, luego de andar como misionero del teatro por varios puntos de la nación, decidió recuperarlo para convertirlo en la comunidad empeñada en hacer del arte y el teatro una expresión enaltecadora del espíritu creativo y progresista que poseen sus protagonistas.

Su imagen, esconde, sin embargo, diez años de duro batallar detrás de un sueño que anduvo por el barrio marginal de El Romerillo en Ciudad de la Habana, por Cocodrilo en la Isla de la Juventud, por Barrancas en Santiago de Cuba y que se volvió sospechoso para algunos porque el talento es siempre subversivo, sorprendente y asusta a los acomodados en aceptar la rutina insoslayable de la existencia.

A Oriol González hay que reconocerle el secreto de la persistencia, llegar a Moa, zona minera en el extremo oriental del archipiélago cubano, trabajar con aficionados, luego crear un grupo, Tierra roja, que luego se dispersó, convertirse luego en profesor de la Escuela de Instructores de Arte, y siem-

pre intentando que el teatro se mueva entre la vida, la problemática de lo cotidiano y descubra lo que no aparece a primera vista, no es algo que logra cualquier persona.

Fue en Cocodrilo, un asentamiento de pobladores de las cercanas islas de Caimán llamado por los originarios habitantes Jacksonville, donde su proyecto teatral comunitario tomó el nombre los Elementos, forma en que los abuelos llamaban a las diversas y tremendas fuerzas naturales que en el trópico conjugan el esplendor de la luna llena, con ciclones frecuentes, la ardiente transparencia de la luz solar con días de alta humedad y agradables aguaceros.

El grupo está compuesto por actores egresados de la Escuela Nacional y el Instituto superior de Artes Teatrales de Cuba y otros que se han formado bajo la propia experiencia del conjunto.

Seis espectáculos en Cocodrilo y la buena acogida del público no fueron suficientes para que el grupo tuviera el apoyo de las autoridades locales, aunque sí las de la dirección de teatro que propició el establecimiento del grupo en la comunidad agro azucarera de Barrancas, en la provincia de Santiago de Cuba, compuesta fundamentalmente por inmigrantes haitianos donde hicieron el espectáculo Historia de la vida y muerte de Mackandal o Mackandal sauvè.

Diez años marcan su regreso a Cumanayagua, un poblado que se encuentra bordeado por las aguas de los ríos Arimao y Hanabanilla y por el macizo montañoso del Escambray. Esta porción de territorio constituida por caracteres étnicos o circunstancias especiales de clima, producción, vegetación le permitieron comprender que era el sitio idóneo para realizar sus proyectos. Todo este tiempo alejado de su terruño lo fue dotando del arsenal necesario de técnicas y habilidades, para elaborar espectáculos donde la comunidad fuera el principal protagonista.

El Jovero, ese lugar dotado de belleza, naturalidad, pasividad fue el ideal para construir la comunidad cultural perteneciente a este grupo teatral. La finca era propiedad de antiguos inmigrantes canarios abuelos del director, establecidos a principios del siglo pasado en la cordillera montañoso del Escambray. Su construcción constituye un rescate de la memoria campesina a partir de la fabricación de sus casas al estilo tradicional del campesino cubano (techumbre de guano o de rojas tejas y paredes de madera). La escuela y la tienda exhiben en sus paredes las obras de pintores de la región. El comedor está ornamentado con porrones de barro donde han sido dibujados los rostros de los más afamados dramaturgos universales y al anfiteatro sombreado por frondosos árboles que un arroyo represado nutre, aporta otro factor de frescura a los quinientos espectadores que puede acoger.

El trabajo en la tierra, la crianza de animales, la atención a escuelas y pequeños grupos sociales son el nuevo modo de operar de la compañía siempre con el principal objetivo de reencontrar esencialmente al ser humano.

Su radicación en un espacio rural a cuatro kilómetros del municipio le ha

permitido culminar su itinerancia para convertirse en una comunidad artística estable que ensaya nuevas formas de subsistencia, emplea la energía renovable ensayando una relación creativa y de subsistencia con el entorno.

El teatro junto a la naturaleza son ahora los nuevos componentes con los que el grupo avanza en la experimentación de una nueva modalidad en la que el hombre transita hacia el redescubrimiento de su animalidad, justamente entre los elementos que le dieron origen: (aire, agua, tierra y fuego).

Goza de un anfiteatro al aire libre, donde se preparan espectáculos creados colectivamente y hace también teatro de autor, de sala, intentando que la comunidad se aproveche de los recursos existentes para las obras y los lugareños se vinculen al proceso creativo, mientras los miembros del grupo artístico comparten el cotidiano rural.

La presencia del grupo "Los Elementos" en las comunidades, ha ayudado a movilizar el imaginario popular, empleando juegos teatrales con niños y adultos, talleres multidisciplinarios con campesinos, pescadores, amas de casa, reclusos, religiosos, personas que conviven con el VIH, etc.

Este Teatro realiza además una gran exploración a partir del cuerpo y de la voz del actor, lo que se constituye en una estética, que le permite trabajar sobre un diverso repertorio del teatro universal, esta particularidad no traiciona su sentido antropológico.

La compañía teatral es también un laboratorio donde se exploran las posibilidades psicofísicas del actor y el crecimiento de sus potencialidades, logradas mediante rigurosos entrenamientos individuales y colectivos. Se propone fundamentar su propuesta artística y cultural a partir de un riguroso trabajo de investigación en su contexto más inmediato. De esta manera, la creación colectiva se convierte en un instrumento imprescindible para el trabajo, siendo éste el método por excelencia empleado por el grupo en la mayoría de los espectáculos.

La esencia del trabajo comunitario de este grupo ha estado encaminada desde sus inicios al rescate de la memoria de los pueblos y comunidades con los que hemos convivido. El Teatro de los Elementos no trabaja para una comunidad, sino desde ésta, interactuando con ella, estableciendo una relación de intercambio recíproco que posibilite un enriquecimiento mutuo.

Algunas de sus producciones teatrales comunitarias, dentro del período que estamos trabajando son:

- "Tres Brujas, una Compañía y un Barrio con Nombre de Flor". Creación Colectiva, estrenado el 28 de Enero de 1991 en el Barrio Romerillo, Ciudad Habana. Dirección José Oriol. Espectáculo que recrea aspectos conflictivos de la barriada y su relación con las autoridades locales.
- "Historias de Jacksonville". Creación colectiva estrenada en Mayo de 1992 en el poblado de Cocodrilo, Isla de la Juventud. Dirección José Oriol. Es una serie de 6 espectáculos que registran la memoria de este poblado

de pescadores, cuyos antecesores son inmigrantes de las Islas Caimán.

- “De Cómo se Funda un Barrio”. Creación colectiva estrenada en 1993 en el Reparto MICONS, Isla de la Juventud. Dirección José Oriol. Es un espectáculo que muestra las posibles maneras en que el barrio fue poblado: la llegada de Cristóbal Colón, el parto de Yemayá, la radicación de una abuela comunitaria.
- “Mackandal Sauve ó Historias de la Vida y la Muerte de Mackandal”. Dramaturgia: Félix Lizárraga. Dirección: José Oriol. Estrenado en Junio de 1993 en la Comunidad de Barrancas, Santiago de Cuba. Es un espectáculo comunitario en el que se recrea el mito de la RESURRECCIÓN, donde se moviliza al grupo de origen haitiano “Ra ra la Fleur”.
- “Pasacalles Uno”. Creación Colectiva, dirigida por José Oriol. Agosto de 1995. Representado en el Boulevar de Cienfuegos. Espectáculo de calle que recrea la relación de una jinetera inculta con un turista ilustrado.
- “La Historia de un Pueblo”. Dramaturgia: José Sánchez. Dirección: José Oriol. Pasacalles gigante que movilizó al poblado de Cumanayagua el día 3 de Mayo de 1995 donde se recrean aspectos de la memoria del poblado.
- “Vivimos Sobre el Mismo Cielo, Estamos Sobre la Misma Tierra”. Creación colectiva desarrollada con el Proyecto QUINOA de Bélgica. Estrenado en el Jobero, Diciembre de 1995 Dirección José Oriol. Presentado en la Casa de Cultura de Cumanayagua y la Escuela Especial para niños con problemas de aprendizaje de Trinidad, en enero de 1996.

Los espectáculos profesionales de salas y espacios abiertos más representativos han sido:

- “De la Misteriosa Visita de Don Quijote a Santiago”. Dramaturgia: Norge Espinosa. Dirección: José Oriol. Estrenado en el Parque Céspedes de Santiago de Cuba durante la Fiesta del Fuego del 1993. Es un “a propósito” escrito en versos que se representa en espacios abiertos con todos los actores sobre zancos.
- “Farsa Maravillosa del Gato con Botas”. Dramaturgia: Félix Lizárraga. Adaptación de los cuentos de Perrault. Dirección: José Oriol. Estrenado en febrero de 1994 en la Casa de la Obra Pía durante el Festival de la ASITEJ.
- “Inmigrantes”. Espectáculo de Creación Colectiva dirigido por José Oriol. Estrenado en el Teatro Terry de Cienfuegos en febrero de 1996. Espectáculo de Experimentación Teatral.
- “Afrohistoria”. Espectáculo dirigido y actuado por Juan Bautista Castillo Poll. Estrenado en marzo de 1997 en Cumanayagua. Espectáculo folklórico.
- “Muchacha Comiéndose el Corazón de un Caballo”. Espectáculo de creación colectiva dirigido por José Oriol, estrenado el 17 de octubre de 1998 en la sede del grupo Korimakao, Ciénaga de Zapata. Matanzas, como parte de la inauguración del Congreso Comunidad “98”. Espectá-

culo Comunitario.

- “Ten Mi Nombre Como Un Sueño”. Creación colectiva. Espectáculo escrito por Atilio J. Caballero y dirigido por José Oriol, estrenado en septiembre de 1999.
- “Confabulario”. Espectáculo inspirado en las fábulas de Esopo. Dirección Atilio Caballero. Estrenado el 24 de julio del 2000, Cienfuegos. Repertorio Pasivo.

Desde sus inicios las labores del Grupo Teatro de los Elementos, encuentra en las comunidades nuevas, que por entonces ya estaban consolidadas, un ámbito propicio para llevar a vías de realización un proyecto donde se pudiera apreciar cómo el trabajo cultural favorecía el cambio de la comunidad, e implicaba la transformación del posible investigador o agente de cultura en contacto con las circunstancias concretas y las exigencias del momento en que se desenvolvía la vida de la comunidad en la cual se insertaba como un miembro más.

Su director nos mostró cómo no es posible ejercer de agente de cultura sin poseer, a su vez, una sólida formación, sin ser una persona culta en toda la extensión que el término supone; que no se trata de imponer patrones ni ideas preconcebidas, sino partir de las necesidades, problemas e inquietudes de la comunidad en particular dentro de la cual se desarrolla el trabajo, y ha de transformarse también en el interaccionar que implica entender la cultura no como un ente pasivo y acumulativo, sino como parte de la vida social, múltiple, compleja y cambiante

Giras por el país y por el extranjero, asistencia a talleres y seminarios, festivales, premios, han demostrado a Teatro los Elementos la certeza de que sus afanes están bien encaminados y son propicios para un desarrollo comunitario apegado a la búsqueda del bienestar material y espiritual sostenido en sus propias posibilidades, en el uso de las técnicas menos agresiva para la naturaleza y el ser humano y en el aprovechamiento racional de las tecnologías más novedosas.

La obra “Ten mi nombre como un sueño” fue el resultado de un proceso de creación realizado por el Teatro de los Elementos. Es una obra que salva del fondo de la repesa una historia cuajada de sinsabores, satisfacciones, esperanzas, tristezas, intrigas, ilusiones, mitos... componentes que pulsan la vida de cualquier pueblo del mundo.

Corría el año 1958 cuando la Tecom Dallas Company, convertía en un pueblo fantasma bajo el manto líquido del lago artificial Hanabanilla lo que fuera no solo el paradisímo valle de la Sigüanea sino también una de las más prósperas comunidades rurales de la región del Escambray de los años cincuenta. Todo comenzó en el lejano 1909 cuando con capital norteamericano, comenzaron los proyectos de lo que muchos años después (finales de los cincuenta) daría paso a la construcción de la obra de la hidroeléctrica

de salto de Hanabanilla y de la cual fue su representante en Cumanayagua, Pepillo Hernández. Fue un suceso que conmovió a la población, fue un desarraigo, no solo se perdió un pueblo sino la memoria y la identidad de cada individuo. Desplazados de su medio rural, varias decenas de campesinos dejaban atrás uno de los parajes naturales mas hermosos del país, ya para siempre sepultados bajo la presa Hanabanilla tributaria hasta nuestros días de la central hidroeléctrica del mismo nombre. Los campesinos, desplazados a Cumanayagua y otras comunidades vecinas, comenzaban a construir el mito., que hoy nos devuelve, recreado y vivo el Teatro de los Elementos.

La puesta en escena de "Ten mi nombre como un sueño" aborda el desarraigo funesto, siempre pernicioso al espíritu humano. En tono tragicómico desfilan personajes reales que traducen un mundo de gente viva emigrando desorientada hacia lugares desconocidos. El destierro marca la sensibilidad de quien lo sufre y ya nunca todo será como antes. La obra pretende hacer una parábola con relación al término de la memoria agrícola, con relación al concepto de volver al lugar de nacimiento de querer al terruño en el cual se vio la luz. Esa es la metáfora fundamental de la pieza: un terreno se inunda y la gente queda como sin alma vagando. Y está reflejado lo pintoresco de dicho sitio, sus poetas, sus locos, el rico, el circo visitante. La obra se nutre de seis personajes protagónicos reales creados a partir de personas y circunstancias reales aunque sin pretender una reconstrucción fidedigna o exhaustiva en ambos casos, seguimos el avatar angustioso de un entero grupo humano que se negaba a abandonar el lugar donde habían vivido por más de un siglo, la tierra fértil donde todo parecía germinar como por encanto, las tumbas de los antepasados..... Por ejemplo: Pepillo Hernández era un rico dueño no solo de Sigüanea, sino de Cumanayagua. Es un personaje del que se parte, y que grafica el poder. Muchos años después, cuando todo no es mas que un recuerdo lejano- más parecido a una leyenda que a una historia, - seis jóvenes llegan hasta la orilla del lago, en las inmediaciones donde antes se levantaba el pueblo. Guiados por su instinto y por el deseo de conocer la verdad de lo sucedido, dan con el lugar exacto, y una vez allí, deciden sumergirse, descender a lo desconocido para encontrar lo nuevo, tal vez, lo que aún les falta. En el légamo del fondo, enredados entre la algas, descubren las figuras espectrales de la Señorita, el Hechicero, de Pepillo Hernández, el Bobo del pueblo..., arrastrando un eterno desarraigo, quienes parecen reproducir eternamente el mismo ritual obsesivo de alegría y frustración, de esperanza y finitud, de parto y de temor, de angustia e impotencia, de frenesí, de locura, de huida, de muerte...El misterio de esas vidas que ellos necesitan conocer les es revelado.

El Teatro de los Elementos escapa a todo localismo, y su proyección social, su comunicación con el público, y sus novedosas estructuras, son un aporte fundamental al movimiento teatral cubano, capaces de ser comprendidas y

valoradas por públicos extraños. Es un verdadero teatro comunal campesino, que desempeña un importante papel en el desarrollo social y cultural de los pueblos y que ha tratado de enaltecer la función social que tiene el arte, aportando obras y espectáculos que ayudan a los pobladores de las montañas a pensar en cómo cambiar sus realidades, de forma tal que garanticen mejores condiciones de vida y eleven su espíritu creador. Ha demostrado que tiene la capacidad de convertir el teatro en sabiduría, siempre capaz de llegar hasta los rincones más apartados del país, provocando alegría y entusiasmo, a adueñarse de esa dramaturgia que está en el fondo de la vida, de donde recibe su savia el teatro

Brecha hablaba de la creación de un teatro que se adelantara a su público en vez de correr tras él. Esta ha sido la divisa de los creadores del grupo Teatro de los Elementos, y de buena parte de nuestra dramaturgia; el afán de plasmar los acontecimientos sociales las transformaciones radicales que han caracterizado a la sociedad cubana en los últimos treinta años.

#### Bibliografía

Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano/Rine Leal,--Ciudad Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988. -188p.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro>

[http://edu.maccabiworld.org/activity\\_tools/dev/story](http://edu.maccabiworld.org/activity_tools/dev/story)

<http://teatro-loselementos.cult.cu/>

<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=3274>

## ANEXO

### Elenco artístico

José Oriol González. Actor, director, licenciado en arte teatral.

Daisy Martínez Ojeda. Actriz, directora, master en arte teatral.

Alfredo E. Sánchez Iglesias. Diseñador de escenografía, vestuario y luces. Master en arte teatral.

Isnoel Yáñez. Actor de primer nivel: Profesor de Teatro. Director.

Joel Pérez Ruiz, actor de segundo nivel. Mimo Clownn, bailarín. Director.

Lavinia Ascue. Pérez. Actriz y cuentera.

Yanexy Roman Hernida. Actriz y cantante.

Yaima Chávez González. Actriz y percussionista

Aleorka Gutiérrez Hernández. Actriz y bailarina

Fernando Conde Jiménez. Actor y bailarín.

Rafael Martínez Rodríguez. Actor y escritor

Yannit Pozo. Actor y poeta

Ariel B. Acosta Ulloa. Actor.

Rosnay Rivero Hernández. Actor.

Atilio J. Caballero Menéndez. Dramaturgo

## **Premios y distinciones. Giras**

### Nacionales:

- Festival de la Habana. 1995,1997 y 1999.
- Evento Comunidad 95, 96 y 98. Ciudad de la Habana.
- Festival Tomas Terry. Cienfuegos. 1996,1997 y 2000.
- Festival Yorik. La Habana. 1997.
- Concurso Arquímedes Pous. Cienfuegos. 1997,1998 y 1999.
- Máscara de Caoba. Santiago de Cuba. 1998.
- Mayo Teatral. Casa de las Américas, La Habana. 1999.
- Romerías de Mayo. Holguín. 1999. Con actores invitados por el grupo TECAL.
- I Bienal de Teatro en la Montaña. Cumanayagua, Cfgos. Diciembre 2000.
- II Bienal de Teatro en la Montaña. Cumanayagua, Cfgos. Agosto 2002.
- III Bienal de Teatro en la montaña. Cumanayagua, Cfgos. Agosto 2004.
- Conferencia Internacional por el Equilibrio del Mundo en Homenaje al Sesquicentenario del Natalicio de José Martí. Enero 2003.
- Presentación en el evento Juglarezca, provincia de Sancti Spiritus. Noviembre 2004.
- Presentación en Teatro Nacional de Cuba los días 2, 3 y 4 de diciembre del 2004.

### Internacionales:

- Festival de Londrina (FILO). Brasil. 1996.
- Festival del Oprimido. Toronto. Canadá. 1997.
- Festival Nacional Comunitario de Teatro Joven. Medellín. Colombia. 1998.
- Octava edición de la muestra de Arte Popular, fundación Teatral Kerigma. Bosa. Bogotá. Colombia. 1998.
- Gira Europea: Francia, Italia, Bélgica, España, Suiza. 2001.
- Festival Internacional de Teatro Acción (teatro de Resistencia).Gira Europea: Bélgica y Francia. 2002.
- Festival Internacional de Teatro para Niños, 2003.

# I 4

## Un cambio radical en la Historia del Teatro cubano: El 1ro de Enero de 1959.

Lic. Ginetet Nualla Suco

Cuando los primeros rayos de luz del 1ro de Enero de 1959 despuntaron, encontraron una vida escénica concentrada en la Habana y girando en torno a una serie de directores que al mismo tiempo eran empresarios, artistas, propietarios y animadores de la cultura, esta dualidad entre hombre de empresa y artista le concedió al teatro de ese momento un tono comercial, que para nada exaltaba nuestros más genuinos valores.

Es por eso que el triunfo de la Revolución no sólo resultó ser un cambio en la vida política y socioeconómica de nuestro país, sino que también significó una revolución cultural.

Los años de mimesis llegan a su fin, ahora el telón volverá a abrirse mirando de frente la verdadera realidad del cubano.

Con el triunfo del 1ro de Enero de 1959 se sentarían las bases de un estilo nacional, a partir de ahí los directores cubanos liberados de la sujeción de pagar un alquiler por una sala y mantener una nómina de actores, comienzan a experimentar producciones cada vez más ambiciosas y tenaces, por su parte el Estado crea movimientos de aficionados, promueve la enseñanza del arte, descentraliza el teatro, genera dramaturgos y hace de la escena una parte vital de nuestra cultura.

Así, junto a la revitalización de los grupos estatales existentes y academias, el gobierno cubano estimuló la afición del teatro a través de departamentos culturales oficiales que durante el batistato no eran más que un capítulo nominal, como la Dirección General de la Cultura del Ministerio de Educación, el Departamento de Bellas Artes del Ayuntamiento de la Habana y otras instituciones que ofrecieron, en estos primeros años, representaciones a precios populares, lo que trajo consigo la aparición de un público nuevo y más numeroso para el teatro. Por primera vez, los trabajadores, los estudiantes, los desempleados y los campesinos tienen la posibilidad de concurrir a un espectáculo teatral.

Pero no fue el público el único que se benefició de ese fervor popular y nacionalista que marcó la Revolución, sino que el actor, como figura social principal, comenzó a inquietarse por hacer teatro para el pueblo, y representar obras cubanas, comprendió que no existe mejor incentivo a su capacidad de creación que el hombre, el hombre en la sociedad, en la lucha por vivir. Esta es la transformación más importante que se operó en los primeros pasos

del teatro cubano dentro del proceso revolucionario.

Esta nueva situación política produjo como ya se había dicho anteriormente un gran interés por conocer nuestra tradición teatral y destacar los mejores valores dramáticos de la misma, de esta forma los primeros dramaturgos como los que van surgiendo mostraron la decisión de combatir el estilo importado de sus antecesores, haciendo un teatro simple realista, cuyo punto de partida fuera el hombre cubano. Tal es el caso de Virgilio Piñera, conocido por su teatro de sátira surrealista y humor negro gira en "Aire Frio" (1962), hacia la representación realista, a través de una familia de clase media, llena de vicisitudes y sinsabores dentro de la cual se dan situaciones normales con un diálogo directo y natural.

También de forma sencilla, sin estridencias Reguera Saumell presenta "Sara en el Traspatio" (1960). Unos pocos personajes y un conflicto le basta para construir un drama peculiar de los centrales azucareros cubanos. Trae a escena el ambiente típico de las comunidades de empleados de oficina de esos centrales. La familia de Sara, se dispone a ser desalojada, tras la muerte de su esposo para ser ocupada por el nuevo empleado. El gran mérito de la pieza estriba en que la creación se desliza suavemente y de ella brota, sin efectismos, el mensaje, lo que de conjunto con el trabajo cuidadoso de las escenas le dan el tono de realismo poético a la obra.

Debemos aclarar que estos dos dramaturgos, de conjunto con Carlos Felipe, Rolando Ferrer y Fermín Borges se les han denominado: los dramaturgos de transición, pues aunque estrenan después el 59, significan en realidad un paso de transición entre la generación de ADAD - PROMETEO, y los nuevos dramaturgos que van a surgir inmediatamente.

Estimulados por la posibilidad de estrenar y la creación del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional (1960), surge el primer grupo posterior al primero de Enero. Entre 1960 y 1966, en apenas un lustro de nuevos escritores, se amplía considerablemente la producción, pues comienzan a escucharse nombres como los de Abelardo Estorino (El Robo del Cochino), José Brene (Santa Camila de la Habana Vieja), Héctor Quintero (Contigo pan y cebolla), Antón Arrufat (El vivo al pollo) y Nicolás Dorr (La Pericas), que desde una posición crítica ante el pasado, asumían una voluntad de experimentación en una época en que el teatro se extendió a todo el país.

Esta eclosión surgida a partir de 1959 aportará no sólo nuevos y valiosos autores, sino también títulos imprescindibles y una progresiva concientización que llevará la intención teatral cada vez más en busca de los temas propios de la Revolución.

Otro hecho que marcó mucho esta etapa fue la decisión de un grupo de artistas que a causa de las insatisfacciones con el tipo de espectáculo que se hacía en la capital, emprenden nuevos caminos y es así que surge el Teatro Escambray, en la provincia de las Villas, bajo la dirección de Sergio Corrieri.

Estos creadores buscaban romper con las formas caducas y hasta a veces importadas, de un repertorio que no aportaba nada nuevo, es por eso, que este proyecto constituyó otro emprendimiento experimentador que llevó el teatro a los campos, exploró nuevos temas, formas de comunicación con el público, y ha aportado mucho a la escena hasta la actualidad. Entre sus máximos exponentes además del ya mencionado se destacan los dramaturgos Albio Paz ( La Vitrina), Roberto Orihuela ( Ramona) y Rafael González ( La Paloma Negra).

Junto al Teatro Escambray convivieron en estos años el Teatro Político Bertold Brecht, el grupo Rita Montaner, el Cabildo Teatral Santiago y muchos otros a lo largo de la Isla, sin que faltara un amplio movimiento de Teatro Infantil.

En la década del 70 se crea el Instituto Superior de Arte (I.S.A) donde la facultad de Artes Escénicas imparte conocimientos de Teatrología, Actuación y Dramaturgia, de esta forma se oficializaba a nivel superior una vieja aspiración de los teatristas cubanos.

El movimiento de aficionados, por su parte dará saltos cualitativos, solamente entre el 74 y 75, dieciocho mil grupos, con mil novecientos tres instructores de arte brindan ciento veinte mil representaciones, mientras las instalaciones teatrales ascendían a catorce.

En los años 80, el teatro de la mayor de las Antillas ofrece disímiles y profundas alternativas estéticas, que van desde grupos como Teatro Obstáculo (La cuarta Pared, Opera Ciega, Segismundo ex-marqués, El Arca), hasta Teatro Irrumpe (Dos viejos pánicos, La noche); Teatro el Público (Té y simpatía, El Público, Calígula); Teatro Mío (Manteca, Delirio habanero); Buendía (La cándida Eréndira, Las ruinas circulares, Roberto Zucco).

Sobresalen, además, agrupaciones como el Cabildo Teatral Santiago, Estudio Teatral de Santa Clara, Teatro Cuestas de Cienfuegos, Guiñol Nacional de Cuba, Luz Negra de Las Tunas, Teatro Eclipse, Trujamán-Juglaresca Habana, Teatro Estudio, Teatro Escambray, Hubert de Blanck y Centro Promotor del Humor.

Desde entonces, y hasta hoy, el Teatro cubano se ha caracterizado por un espíritu profundamente reflexivo, de constante experimentación y búsqueda conceptual, mirada crítica de los problemas nacionales, espacio para el debate, todo apoyado en un público exigente y conocedor formado en los años de Revolución, en los que también han surgido innumerables escuelas de arte en todo el país, academias de teatro, y se ha desarrollado el movimiento de aficionados.

#### Bibliografía.

González Freire, Natividad. Teatro Cubano (1927-1961) / Natividad González Freire. – La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1961. -- 181p.

Leal, Rine. Introducción a Cuba. El Teatro / Leal Rine.- La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1968.- - 92p.

El Teatro en Cuba / 1998. La Habana. Tomado de: [www.nnc.cubaweb.cu](http://www.nnc.cubaweb.cu)

Leal, Rine / Breve Historia del Teatro Cubano / Leal, Rine. -- Ciudad de la

# I 5

## Historia del Teatro en el Elpidio Gómez

Lic. María Magalys González González. Sita López  
Cazorla. Yamileysi González Barrios

Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980. -- 186 p

La construcción de teatros y escenarios en los primeros años del siglo XX, comienza a moverse fuera de la capital, primero con lentitud y torpeza, más tarde con el ímpetu que ofrece el desarrollo azucarero.

La historia del teatro en el Municipio de Palmira comienza por los años 1928 y 1930 cuando se fomenta un movimiento teatral teniendo al frente a Cleto Sánchez el cual cultivó el género bufo con un grupo de 18 ó 20 jóvenes Palmireños aficionados a tal manifestación, dedicándose a las actividades culturales. Este grupo tuvo problemas familiares, luego fue acusado en el municipio de Ranchuelo por realizar actividades en contra del gobierno imperante.

Este movimiento teatral permaneció hasta 1932, momento en el cual se detiene dicha actividad y no es hasta 1962 que se reinicia con el grupo de aficionados "Rogelio Delgado". Se le nombra así en honor a un combatiente del Escambray que trabajó en la Rejilla, lugar de donde procedían los integrantes del grupo. Fue dirigido por Aramis Echemendia, un villaclareño. En 1966 el director lo abandona y Jorge Deer Dao asume tal responsabilidad. Hace el montaje de obras con problemáticas sociales, la primera obra puesta en escena se titula "Pobre Israel", escrita por Alberto Vega Falcón y Catalina Mesa. Esta obra obtiene el premio otorgado por primera vez en la Isla de Cuba en el Festival Nacional de 1972. La trayectoria de este grupo de aficionados dura hasta 1982.

El cimiento de este trabajo esta basado en la realización de entrevistas y encuestas a diferentes personas de la comunidad en las cuales pudimos constatar que en los años del 38-40 existió un pequeño intento de realizar teatro en el batey Elpidio Gómez.

Una maestra de la educación primaria nombrada Luisa Ferreira reunió un grupo de estudiantes para comenzar a realizar los ensayos de obras dirigidas a exhibirse en fechas conmemorativas.

Claro está que este intento no pasó de ser solo eso. Luego de esos años hubo una inactividad teatral y no es hasta los años 60 que recomienza esta actividad. Una niña nacida el 14 de Abril de 1953 en Quemado de Güines, comienza su trayectoria artística a los 4 años de edad. Nos cuenta su mamá que iba por los campamentos de macheteros alegrando con su voz y sus pequeñas representaciones a los agotados trabajadores.

Cuando la crisis de octubre azotaba nuestro país, ella declamaba cortas

décimas y poesías. Pasan 5 años y la familia Arechavaleta-Cárdenas decide cambiar de domicilio por una tarea sindical asignada al cabeza de familia que en esos momentos era dirigente azucarero, trasladándose a vivir en el antiguo Central Portugalete para que fuera administrador del mismo. Este compañero (su padre), con su abnegado esfuerzo logró mantener una cadena consecutiva de 28 años cumpliendo el plan técnico económico.

Al llegar una niña con sus características a un lugar desamparado culturalmente, era lógico que inmediatamente buscara formar amistades y dentro de ese círculo comenzar a fomentar el gusto por el teatro y otras manifestaciones que también amaba.

Sus primeros compañeros eran afanosos e incansables como ella misma, se pasaban largas horas en las tardes ensayando las obras que más tarde representarían en días señalados ya sea por efemérides o por alguna visita que tendrían en el central. Esto lo hacía con mucho más agrado que el acostumbrado, pues así ayudaba a su papá.

Cuando termina la primaria regresa a Quemado de Güines para continuar sus estudios en la enseñanza secundaria, sin interrumpir su afición por el teatro, transcurrido este intervalo retorna a su hogar.

Siendo ya una joven retoma su actividad como promotora natural conformando un grupo infantil y otro de adulto con 5 integrantes. Ella misma escribía y montaba las obras teniendo en cuenta la temática patriótica del momento en que se desarrollaba, ejemplo: cuando la Embajada del Mariel. Siempre sus obras tenían el humor y la jocosidad característicos del buen cubano. Sus representaciones eran expuestas en la escalera de las oficinas y en el antiguo cine.

El sindicato azucarero convocaba a festivales de Base municipales, Provinciales y Nacionales, donde participaron alcanzando lugares destacados. Fueron hasta el central Washington donde obtuvieron el 2do lugar. Además de las obras teatrales se realizaban carnavales infantiles donde se seleccionaban personajes como la princesa y el machetero. En lo que actividades para con la Comunidad se refiere, para María no existía contratiempo ni impedimento que le limitara realizarla pues se trasladaban a lugares intrincados a pie o en coche como: La Mascota, Becker, San Francisco, San José, lugares de difícil acceso pero que este grupo guiado por María llevaba hasta ahí su arte para divertir y dar recreación a los campesinos de estos lugares, donde no llegaba la electricidad y se auxiliaban de faroles para dar sus espectáculos que hacían al aire libre y utilizaban como escenografía la naturaleza que tenían ante sí o preparaban la misma con sus propios recursos e iniciativas.

Este teatro se transmite de generación en generación. La última atendida por María Liduvina fue la nacida entre los años 80 y 85 a pesar de haber contraído la penosa enfermedad de la que ha estado padeciendo hasta la actualidad.

A su llegada a este lugar no existía desarrollo alguno del movimiento

artístico, encargándose ella de promoverlo, lo que nos demuestra su fiel convicción de permanecer fiel en su gusto por el teatro y por elevar la cultura a todas aquellas personas a su alrededor que lo permitan.

Esta historia tiene su continuidad en el año 1994, el 6 de Junio ya que desde los finales del 87, aproximadamente, éste tuvo un período de estancamiento y es muy discreto lo que se hace, ya entrado en el período especial, los aficionados piensa en una forma de recreación para hacer un poco más amena las situaciones difíciles por la que atravesada el país, con el entusiasmo que los caracterizaba se dieron a la tarea de conformar un grupo de jóvenes con edades que oscilaban entre los 15 y 20 años, con el nombre de "Los luchos" dirigido por el profesor de Educación Física Nelson Rabí del entonces Instituto Politécnico Manuel Hernández Osorio, hoy Escuela de Formación Emergente de Maestros Primarios. Con la iniciativa de darle ese nombre al grupo, como contrapartida por lo que se atravesaba y así dar a entender que había que crear nuestras propias iniciativas y sobrevivir con las alternativas y creatividades que requería los tiempos, 13 integrantes se dieron a la tarea de llevar la manifestación de teatro a los lugares inimaginables, por espacio de 2 años y medio.

Con el ahínco y deseo de promover cultura sin obtener remuneración alguna, este grupo trabajó con esmero, obteniendo la satisfacción de recibir el aplauso como reconocimiento del público con un sólo deseo: divertirlo y hacerlo a la vez reflexionar. Empleaban la fonomímica, el humor, el cuento, entre otros, con temas que tenían que ver con la situación cotidiana de nuestras comunidades. Se trasladaban por medios propios ya sea en carretas, coches e incluso a pie a los lugares más cercanos, por caminos que muchas veces se hacían intransitables por las condiciones ambientales, llevando sus obras a los Consejos Populares y asentamientos donde el ámbito cultural era deficiente como: Trujillo, Altamira, Recurso, Arriete y Ciego Montero, Cooperativa "La tojosa", hoy "Victoria de Nicaragua", y también en escenarios como el Cine Elpidio Gómez, Cine Eva de Palmira. En una ocasión fueron invitados por la FEU de la Universidad Carlos Rafael Rodríguez (año 1995), ya que uno de sus integrantes Antonio López Cazorla- quien escribía las obras que se exponía-, era estudiante de la Facultad de Deporte en la especialidad de Cultura Física.

El grupo se desintegra a finales del año 1996 producto a que Cultura Municipal no le prestó la debida atención ni se preocuparon sus instructores por darle herramientas de conocimiento para la continuidad de sus grandes deseos de hacer por el teatro y por la cultura en general. Es ahí donde cae nuevamente el teatro en Elpidio Gómez en otro período de estancamiento, pero nuestra Revolución en su afán de llevar cultura y crear valores en nuestra sociedad, crea los promotores culturales por Consejos Populares y en el año 2000 Elpidio Gómez comienza de nuevo su explosión por el teatro con

varios de aquellos que fueron de la generación de “Los luchos “ y otras manifestaciones, conducidos por esa promotora cultural que ha marcado pautas en ese lugar y que el pueblo reconoce con cariño y agradecimiento sus grandes deseos de desarrollar cultura en cada uno de los lugares y rincones de nuestro Consejo Popular Yamileysi González Barrios( quien fuera una de la integrantes del grupo ya desintegrado).

Valorando el comportamiento de este período en que investigamos el teatro y sus antecedentes en la Comunidad Elpidio Gómez, resulta la síntesis de una etapa, de al menos 50 años, en el que se recoge las claves ideológicas y de lenguaje de un largo proceso de formación y cambio dentro de él.

De esta manera este trabajo da a conocer un hecho sin precedentes, donde nunca se había investigado la historia de una de las manifestaciones del arte, que para este poblado tiene un enorme arraigo, donde hechos y ejemplos que corroboramos demuestran la preferencia por éste. Esto constituye una posibilidad al conocimiento de las nuevas generaciones que nos irán sucediendo, y los promotores culturales e instructores de artes tienen ante sí un elemento importante a la hora de emprender su labor en la comunidad. Ahora se trata, para grupos e instituciones, de acortar la distancia entre el habitual momento de excepción y la cotidianidad de lo programado. Es decir, que el espectador pueda encontrar una vida llamativa y diversa sobre los escenarios. Hacer del teatro un suceso por su presencia, promoción, crítica e impacto cultural, parece la clave del derrotero de hoy.

### Bibliografía

- Alfonso, Paco. Teatro. / Paco, Alfonso. \_\_\_\_ La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981 338 Pág.
- Deer Dau, Jorge. Apuntes Biográficos sobre Ernesto Sánchez Gomez./ Jorge Deer Dau, Marilyn Aguila Rodríguez. 1984. Investigación.
- Leal, Rine. Breve historia del teatro cubano. / Rine, Leal. \_\_\_\_ La Habana: Editorial Félix Varela, 2004. 126 Pág.
- Biblioteca de Consulta Microsoft®. Encarta® 2005. © 1993-2004. Microsoft Corporation.





