

3-25-2021

El teatro cubano entre dos aguas: dos siglos y dos orillas (1986-2019)

Ivonne O. Lopez Arenal
ilope086@fiu.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.fiu.edu/etd>



Part of the [Modern Languages Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Lopez Arenal, Ivonne O., "El teatro cubano entre dos aguas: dos siglos y dos orillas (1986-2019)" (2021).
FIU Electronic Theses and Dissertations. 4651.
<https://digitalcommons.fiu.edu/etd/4651>

This work is brought to you for free and open access by the University Graduate School at FIU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in FIU Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of FIU Digital Commons. For more information, please contact dcc@fiu.edu.

FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

Miami, Florida

EL TEATRO CUBANO ENTRE DOS AGUAS: DOS SIGLOS Y DOS ORILLAS

(1986-2019)

A dissertation submitted in partial fulfillment of

the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

SPANISH

by

Ivonne Olga López Arenal

2021

To: Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

This dissertation, written by Ivonne Olga López Arenal, and entitled *El teatro cubano entre dos aguas: dos siglos y dos orillas (1986-2019)*, having been approved in respect to style and intellectual content, is referred to you for judgment.

We have read this dissertation and recommend that it be approved.

Santiago Juan -Navarro

Andrea Fanta

Astrid Arrarás

Cerstin Bauer-Funke

Maida Watson, Major Professor

Date of Defense: March 25, 2021

The dissertation of Ivonne Olga López Arenal is approved.

Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

Andrés G. Gil
Vice President for Research and Economic
Development and Dean of the University Graduate
School

Florida International University, 2021

© Copyright 2021 by Ivonne Olga López Arenal

All rights reserved.

DEDICATORIA

A mis padres Olga y Andrés

A Mayito, porque me acompañó en este viaje

A mis hijos, David y Mayelín, Ángela y Dennis porque siempre confiaron en su mamá

A mis niñas Mía y Leah, vitales y amorosas

A toda mi familia en las dos orillas, en especial a mis primas teatreras de estirpe, Rirri,

Jacque, Graciela y a mis inolvidables tíos Martha y Humberto

A mis maestros de teatro Humberto Rodríguez, Miriam Lezcano, Raquel y Vicente Revuelta por el amor que me inculcaron al teatro

A mi hermana Cary Rosa Llinás

A Rosa Ileana Boudet y Anna Cepeda generosas amigas

A mi gente de teatro y cine Flora Lauten, Tomás Gutiérrez Alea, Raquel Carrió, Rine Leal, Alberto Sarraín, Pedro Monge, Adela Prado, Omar Valiño, Pepe Murrieta, Loipa Alonso, Lili Vega, Michelín Calvert y Habey Hechevarría

A los autores estudiados.

A mis amigos Jennifer Fernández, Yusimi Sijo, Ramon Muñiz Sarmiento, Gabriela Escobar Rodríguez, Lissete García y Claudia Battistel.

A mis compañeros de clase en el ISA, por tantas obras leídas y ese amor a las tablas, láncense y estemos juntos.

A todos gracias

ACKNOWLEDGMENTS

Quiero agradecer a mi directora de tesis, la profesora Maida Watson, por su generosidad, sus inapreciables consejos, su confianza y su inestimable apoyo. Gracias también a los profesores Santiago Juan-Navarro, Andrea Fanta, Astrid Arrarás y Cerstin Bauer-Funke por su cálido afecto. Gracias a Jennifer Fernández y Anna Cepeda por el apoyo que me brindaron durante este proceso. Gracias a los autores que con sus obras forman parte de mi estudio. Gracias infinitas a Mayito mi esposo. Agradezco además a UGS por haberme otorgado las becas DEA y DYF para la realización de esta tesis.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

EL TEATRO CUBANO ENTRE DOS AGUAS: DOS SIGLOS Y DOS ORILLAS

(1986-2019)

by

Ivonne Olga López Arenal

Florida International University, 2021

Miami, Florida

Professor Maida Watson, Major Professor

My thesis studies a selected group of Cuban dramatists who published in Cuba during the period between 1989-2019 and others who wrote in the USA from 1986 to 2009. Despite not being sufficiently recognized by critics, contemporary Cuban theater played a prominent role in late twentieth-century Hispanic and Latin-American literature. This investigation analyzes how these dramatists reimagined the themes, plot devices, and scenarios used in traditional plays in order to challenge governmental authoritarianism in Cuba and express their experience as a minority in the USA.

My dissertation posits that both the theater written in Cuba and the US by Cuban writers during the second part of the 20th century exists as a single body. Both sides examine in their theater traditions of power, politics, and man's individual problems in very similar ways. A large part of the intellectual and political centers of power in both the historical exile and the island of Cuba represents the interests of hegemonic hierarchies and has rejected the concept of the similar nature of these two theatrical movements as a bridge for dialogue among Cubans.

My thesis analyzes current discussions about theater performance within broader conversations about the relationship between the economic, social, and political realities on both sides of the ocean. It builds upon contemporary currents in dramatic literature by exploring how Cuban dramatic texts provide a new and creative space in which to contest the Cuban Revolution's hegemony while developing at the same time a unique new corpus as a single body.

TABLE OF CONTENTS

CHAPTER	PAGE
INTRODUCCIÓN.....	1
I. EL TEATRO CUBANO (1989-2019) Y SU NUEVO CUERPO TEÓRICO.....	12
1. Antecedentes. El teatro de Carlos Felipe.....	12
2. Teorías, conceptos y fundamentos del nuevo Corpus dramático teatral.....	19
3. Mirada fronteriza del teatro cubano: influencia de José Sanchis Sinisterra.....	24
4. El bacilo ruso y la disidencia a lo Bulgakov.....	31
5. Lo absurdo y lo real en la voz del Otro, el exiliado.....	38
6. Monge Rafuls: sincretismo con el panteón yoruba en New York.....	45
7. La memoria histórica y los ideales en el teatro cubano.....	55
8. Nuevo Corpus: Un resumen del bricolaje cubano.....	57
II. MÚLTIPLES CONNOTACIONES DEL TEMA DE LA COMIDA.....	60
1. Gastronomía teatral: voracidad y nostalgia.....	60
2. Devorando desafortadamente nuestro cocido cubano.....	64
3. Una Rosa para Catalina Lasa, Ideal y el alimento de la memoria.....	83
III. BAJO EL INFLUJO DEL CRIMEN Y EL CASTIGO.....	92
1. El teatro como resistencia y enfrentamiento al poder.....	92
2. Crimen en noche de máscaras: el elemento policial en el teatro cubano.....	96
3. Una rosa para Catalina Lasa: Iter Criminis y la utopía.....	105
4. Dos obras y dos miradas del crimen en el teatro.....	116
5. Maneras de usar el corazón... Palimpsesto y opus teatral de un periodo.....	118
IV. FUTUROS POSIBLES: LA ESTRATEGIA DE LAS ADAPTACIONES DEL TEATRO AL CINE.....	133
1. Texto dramático y guion cinematográfico.....	133
2. El súper, el discurso narrativo del Otro y Brecht en New York.....	140
3. Chamaco, Melo y Cremata: Los raros y malditos.....	160
CONCLUSIONES	173
BIBLIOGRAFÍA	195
VITA	209

INTRODUCCIÓN

El teatro cubano contemporáneo ha jugado un papel protagónico dentro de la literatura dramática hispana y latinoamericana del siglo XX y XXI, aunque no ha sido justamente reconocido. Es importante destacar que nos referimos al teatro cubano de las dos orillas, Cuba y Estados Unidos (Cuba en su insularidad¹- Estados Unidos en su otredad²), refiriéndose ambas denominaciones a los dramaturgos cubanos residentes en ambos lados, término acuñado para una teoría del teatro cubano de las dos orillas, por el investigador Rine Leal³ (1930-1996) una idea que saca a la luz en el ensayo “Asumir la totalidad del teatro cubano” de 1992, para La gaceta de Cuba a propósito de una antología editada y compilada por el estudioso e intelectual Carlos Espinosa Domínguez en España,

¹ Insularidad: Creada esta teoría cultural por José Lezama Lima con fuertes raíces filosóficas, donde sugiere explicarla cultura cubana ante el mundo de una forma única, utilizando la verdadera esencia de la cubanidad. La expresión mestiza del pueblo y el sentimiento de que Cuba es una isla rodeada de agua donde el ritmo, el color y la sensualidad no pueden ser medidos del mismo modo que en otras latitudes y es ante todo un intento para explicar la cultura y sensibilidad cubana, en una época donde prevalecía lo superficial en la cultura José Lezama Lima anuncia que el uso de la ficción tendrá que ser válida cuando la realidad histórica no pueda establecer sus dominios, o sea si nos faltaran mitos o leyendas, de alguna manera podemos llenar ese vacío con la poesía. Lima José Lezama, and Teresa Blanco. *La expresión Americana*. Ed. Letras Cubanas, 2010.

² Otredad: Según el diccionario de la real academia de la lengua española el significado que se le atribuye a la palabra Otredad es el de: “*Condición de ser otro*” (RAE), a lo que el Centro de Estudios Cervantinos le agrega. Esta es la definición más apropiada que podría dársele al término, pero en un sentido más amplio debe de saberse a lo que se requiere para aplicar este contexto, ya que en los estudios debe tenerse constancia total de lo que se está logrando al dar una definición lingüística a una palabra. Este término se utiliza generalmente bajo el contexto de la antropología, la filosofía y la sociología. Todo esto lo que busca es enteramente el conocimiento del concepto del “otro” que se encuentra en nuestro entorno pero que no divisamos porque se nos hace diferente y, al no ser como nosotros se busca la manera de desensibilizarlos como si no existieran estos personajes. Por otro lado, cuando se habla de este término y lo que representa, según los estudios de antropología social y diversidad, procuran tomar el estudio de las diversas características sociales y de diversidad cultural por medio de las estructuras sociales y de las perspectivas individuales. Es por ello que este concepto es una manera de buscar el entendimiento completo entre nosotros (el “yo”) y los demás (los “otros”) que bien pueden ser diferentes a nosotros y es por ello que se debe estudiar su perspectiva de manera que se genere un mayor abanico de ideas. (Centro de Estudios Cervantinos)

³ La idea de Rine Leal (1930-1996) del teatro cubano como un cuerpo único ha sido imprescindible para esta investigación, mi estudio rinde tributo a la obra de Leal y su idea sobre la unidad del teatro cubano, en cuanto a que se concentra en el análisis de obras pertenecientes a la producción cultural cubana de las dos orillas. Véase “Asumir la totalidad del teatro Cubano” para La gaceta de Cuba.

teatro cubano contemporáneo, que analiza obras de autores de la isla y de los exiliados, donde Leal fructificando la publicación menciona:

... que ha llegado la hora de conocer, estudiar y valorizar esta dramaturgia y sobre todo incluirla en el teatro que se hace en la Isla, pues se trata de una creación netamente cubana que no carece de valores. Ni la tontería politiquera que afirma que la cultura cubana (y por ende el teatro) está en el exilio, ni el chovinismo patriotero que transforma a un creador que abandona definitivamente el país en un mediocre o lo deposita en esa “zona de silencio” que aún rodea buena parte de nuestros estudios. (Leal 1)

Toda esta trama ocurre en un contexto histórico social sumamente complejo. En 1987 se inició el “Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas”⁴ y el discurso oficial centró su autocrítica en todo lo que se alejaba del proyecto inicial revolucionario en 1959. A partir del año 1989 comienza a vislumbrarse “El periodo especial en tiempos de paz en Cuba”⁵, un largo periodo de crisis económica que comenzó como consecuencia del

⁴ Como resultado del III Congreso del PCC, en abril de 1986, se inició en Cuba el denominado "proceso de rectificación de errores y tendencias negativas", coincidente con los cambios que empezaban a operarse en la Unión Soviética. El Proceso de Rectificación de Errores y el discurso oficial centró su auto crítica en todo lo que se alejaba del proyecto inicial revolucionario en 1959. Al propio tiempo, la experiencia del proceso de Rectificación en Cuba fue muy particular, el análisis de sus causas, impactos y enseñanzas generó toda una teoría sociopolítica. Véase “Cuba procesos y dilemas” de Francisco León.

⁵ A partir del año 1989 comienza a vislumbrarse, “El periodo especial en tiempos de paz en Cuba” (1990-93) el cual fue una larga etapa de crisis económica suscitada por el colapso de la Unión Soviética en 1991, así como por el recrudescimiento del embargo norteamericano desde 1992 y el fin de la ayuda económica por parte de los países del Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME). Como resultado de los cambios en la sociedad cubana y su economía que suscitó el Periodo Especial, el gobierno de la isla llevo a cabo reformas y reacondicionamientos en la agricultura, la industria, la salud y el racionamiento alimenticio. Por un lado, se volvió a abrir el mercado interno y también el mercado de importaciones y fabricación nacional lo cual representó una transición de un modelo de planificación central socialista a un modelo socialista de mercado descentralizado que no sólo trajo un cambio de moneda, sino también el cambio de estado ateo a laico.

colapso de la Unión Soviética en 1991. Para atacar la crisis, se hicieron reformas a nivel constitucional. Por un lado, el mercado interno funcionaba con la moneda local y por otro, el mercado de importaciones con moneda extranjera. “En 1992 se modificó a nivel constitucional la disposición que prohibía la propiedad privada de los medios de producción y del tipo de sistema de planificación económica.” (2) Creando un modelo socialista de mercado descentralizado.

Los efectos sociales que causó en los cubanos el Periodo Especial fueron producto de factores políticos y económicos repletos de contradicciones y creando antípodas discursivas entre las necesidades del hombre y el discurso ideológico propio de regímenes autoritarios, pero que por la gravedad de las necesidades económicas debe pactar con el enemigo. A partir de 1994 se inició el llamado “Periodo de Recuperación” una etapa no menos compleja que tiene sus causas en la Cuba de los 80 y primeros años de los 90. El gobierno cubano también debe acoger nuevas formas de tramitar los mecanismos del turismo para hacerlo más lucrativo, para interesar a naciones de la región de Europa y también de Latinoamérica. Igualmente acepta recibir remesas de los cubanos exiliados a sus familiares en la isla, para subsistir sin el petróleo soviético. Este periodo tiene una fuerte incidencia en el teatro cubano contemporáneo, que llega a ser fenómeno de resistencia que no da la espalda a estos problemas y mucho menos le teme a las consecuencias. El tratamiento de la autoridad y el poder en las obras de esta investigación panorámica del teatro cubano de la *insularidad* y la *otredad* (1986-2019), implica que estas hacen confluír tanto nociones de época, sociales y políticas, como culturales, estos tópicos y sus conceptos las relacionan entre sí.

Los dramaturgos cubanos que viven en los Estados Unidos padecen en la distancia los problemas de la isla. Los éxodos cubanos como el del Mariel⁶ (1980) y el exilio de “terciopelo” o *low intensity*⁷ que encabezó un número contundente de artistas e intelectuales cubanos desde finales de los años 80 y que de manera más espaciada han continuado llegando a los Estados Unidos hasta la actualidad lo influyen. El deseo de cambio legitima eficazmente los nuevos parámetros que imponen los dramaturgos. El teatro cubano se convierte en un espacio de libertad e intercambio que valida una nueva posición y llega a ser una fuerte voz que pide la abolición de toda ideología absoluta rechazando la posición dogmática que dominó los años 70, durante el llamado quinquenio gris⁸ o más bien decenio oscuro, así como el extremo más radical del exilio histórico cubano que representa a los que dejaron la isla en los primeros años de la revolución. En otro orden de cosas, cada orilla y cada escritor de este periodo en transición manifiestan sus inquietudes concretas con variantes y coincidencias que se formulan a diferente intensidad desde sus puntos de vista. La experiencia vivida por los escritores de ambas orillas se refleja en sus obras, con el deseo de evidenciar y transformar la sociedad cubana más allá de fronteras geográficas a través de la literatura dramática y los nuevos parámetros que impone. El nuevo corpus de las dos orillas describe los caminos que los dramaturgos cubanos de ambos lados

⁶ El éxodo del Mariel fue una salida en masa de cubanos, quienes partieron del puerto Mariel en Cuba en dirección hacia los Estados Unidos entre el 18 de diciembre de 1979 y el 31 de octubre de 1980. A estos inmigrantes se les conoce como los marielitos.

⁷ Un exilio con posiciones políticas menos radicales que las del exilio histórico y que se considera que cambió desde el punto de vista ideológico la composición del exilio cubano.

⁸ El quinquenio o decenio gris es un término que utiliza Ambrosio Fornet para referirse a la etapa más negra y stalinista de la política cultural cubana. El quinquenio o decenio gris ocurre entre los años 1971-1975 pero, sus consecuencias llegaron a los años ochenta. Una etapa compleja, dogmática y represiva en la que se trazaron estrategias para desempeñar la cultura, siendo marginados muchos intelectuales.

encontraron para manifestar sus circunstancias y sus preocupaciones. Sus obras al ejemplificar las nuevas ideas que circulan abarcan y definen el teatro cubano contemporáneo.

El pastiche histórico e intelectual en estas obras es intencional. Su enjuiciamiento y su hibridación favorecen la presencia de una fuerte herencia de un postmodernismo sumamente inclusivo en el teatro cubano de las últimas décadas en las dos orillas. El teatro postmoderno comienza en 1970 y tiene las siguientes características: “ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, deconstrucción, decreación, es antimimético y se resiste a la interpretación” (Schuelter 28). Mientras Patrice Pavis lo define como prolongación del periodo moderno (1880-1950) el postmodernismo en el teatro comienza en la década de los sesenta. “El teatro posmoderno es una prolongación del teatro moderno que se iniciaría hacia finales de la década de 1960” (Pavis 1).

Sus huellas se encuentran también en la multiplicidad de tendencias y lenguajes que coinciden en la interconexión de múltiples técnicas actorales y de puesta en escena. De la misma manera que se acepta la crítica como la parodia, la sátira o la parábola política y el choteo que da voz e identidad a la figura de la alteridad en el caso del exiliado. Una mirada atenta a este fenómeno observa esta heterogeneidad o polifonía, como un denominador común en el desarrollo del teatro finisecular. ¿Cuáles son entonces las características textuales de la dramaturgia Postmoderna?

No es fácil definir las ya que no se trata de criterios estilísticos ni temáticos que pudieran hacer creer que existe la dramaturgia posmoderna, sino que es la forma en que se utiliza el texto. Antoine Vitez decía que se debe hacer

teatro de todo, utilizar materiales que no están descritos específicamente para ser empleados en la escena, como pudieran ser una novela, un artículo periodístico, un tratado filosófico o un anuario telefónico. Lo que cuenta es la forma en que se utiliza ese texto. (Pavis 3)

Bajo este presupuesto el descentramiento de la estructura formal de los textos en estudio construyen desde el texto un paradójico y poderoso discurso que bebe de diferentes fuentes, como antes señalaba, para hablar del ejercicio del poder en la tribuna teatral utilizando estrategias que hablan de aspectos claves y aluden a esos temas difíciles, subversivos desde su sola evocación. Algunos de estos temas son la alimentación y las carencias del pueblo cubano, el crimen en una sociedad donde se consideraba la delincuencia criminal como un rasgo del pasado, la sucesión del poder visto desde la mirada de las nuevas generaciones, el choteo, como transgresión para tratar temas delicados en la isla o acudir a la variante de usar el pasado para criticar el presente y tocar aspectos complejos de la sociedad cubana, utilizando además fragmentos de la historia y de todo el acervo cultural de la nación incluyendo a las dos orillas.

En el posmodernismo se trata de buscar a izquierda y derecha elementos culturales, y lo único que cuenta es cómo se mezclan. Se pone en crisis la misma noción de puesta en escena como sistema cerrado. Este rechazo se traduce en un elogio del fragmento, de lo inacabado, de lo inconcluso, del comentario. La noción de coherencia o de totalidad se critica muy violentamente. El posmodernismo pretende romper esa noción de totalidad vinculada a la concepción de realismo. (Pavis 2)

La idea fundamental de estos autores, al utilizar y manipular estas estrategias es articular un nuevo cuerpo teatral que establece una interrelación entre el amor, el odio, el sometimiento, la libertad, la locura y la lucidez, apoyados en la rebeldía y reafirmando las contradicciones como el leitmotif de sus obras y que nos recuerdan la complejidad de las ideas de Foucault acerca del poder. Las obras examinadas para esta investigación agrupan algunos de los postulados Foucault con su compleja mirada sobre el poder. Al revisar estos postulados, primero observamos que el teórico francés señala que el poder no es esencialmente represivo, puesto que también actúa desde el sujeto que incita, promueve y produce como sucede con estos autores. Igualmente, establece que el poder no se posee, se ejerce, pues no tiene una forma definida, como observamos al entender el carácter de abstracción y especulación en tanto las diferentes lecturas que promueve. Por último, manifiesta que el poder transita de los dominados a los dominadores y recorre todas las fuerzas que se relacionan entre sí. El poder en esta etapa ya no será sólo el que pertenece al poder gubernamental. El poder y sus sinsabores es una estrategia que será aprovechada por la dramaturgia cubana, pues saben que el poder es lo que sucede en toda la sociedad y que puede llegar a las personas despojadas del mismo, para exponer su verdad. Esto sucede con la diada del teatro y el poder en estas obras, esa transferencia permite que el lector-espectador tenga una reflexión profunda, comparativa y contundente sobre el influjo del poder político cuya forma estratégica para estos dramaturgos es romper el silencio acerca de estos temas. Al mismo tiempo estas obras dejan claro que las sociedades arbitrarias generan leyes que han sido acreditadas como “verdades absolutas” con el objetivo de preservar el poder a toda costa, para manipular y disponer de los individuos que están bajo su yugo. A partir de estas consideraciones como conceptos transversales es imposible

ignorar la referencia de Mijail Bajtin sobre la heterogeneidad, por su clara y fuerte definición: “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” (15).

Estos escritores combaten los absolutos que propician el nacimiento de lo totalitario. Sin embargo, los autores del grupo isleño, al no irse de Cuba, eligen continuar sus esfuerzos dentro del sistema a diferencia de los exiliados, aunque sin lugar a duda los une esa voz polifónica e inconfundible que busca no ser una estadística, sino un espacio fecundo y activo para el pensamiento crítico en ambos lados.

Asimismo la elección de los autores de este estudio, salvo la excepción de Carlos Felipe Hernández (1939-1963), se relacionan con la idea fundacional de Leal, “Asumir la totalidad del teatro cubano” de 1992 ya mencionada y el prólogo de “Ausencia no quiere decir olvido” también de Leal, publicado en *5 autores cubanos* (1995) quien también realizó la selección y que apela a la unidad de las dos orillas y donde el investigador nos dice:

El mar que nos separa (y volvemos de nuevo a la insularidad) desaparecerá, y la cultura cubana se hará aún más diversa y rica sin perder su identidad, pues los creadores de "ambas orillas" pertenecen a una sola cultura, un sólo teatro, como si fuesen las dos caras de una misma y legítima moneda. Porque la verdadera unidad es la que muestra la riqueza de una diversidad de miradas (Leal xiv).

Estos dramaturgos de las dos orillas coinciden en el interés por abordar lo cubano en el teatro. Los temas de ambas orillas coinciden en la mirada rebelde y el deseo de restablecer el orden. Igualmente se identifican en muchos aspectos del tratamiento formal del texto y sus ideales de justicia, porque son parte de un cuerpo que siente y padece lo que

le sucede a su gemelo más allá de nuestras fronteras. Este fenómeno en el teatro cubano es quizá una de las formas más complejas debido a los distintos niveles de códigos estéticos que intervienen en su discurso textual y performativo.

La escritura dramática de ambas orillas tiene su origen en la antropología social. Estos autores toman elementos de los discursos oficiales, de los conflictos y las contradicciones de la vida social, económica, política y cultural. Por mencionar algunos ejemplos de los autores escogidos y sus tesis: en el caso de Abel González Melo, llega al tema de su obra *Nevada* a través de la observación de la vida nocturna de varios jóvenes en el Parque Central de la Habana. Alberto Pedro Torriente (1954-2005) utiliza los detalles de su vida cotidiana durante “El Periodo Especial” con su constante búsqueda de los productos necesarios para la vida diaria como tema de sus obras, *Manteca* (1993) y *El Banquete infinito* (1996) enfrentando los problemas materiales, con los de la superestructura ideológica del sistema.

Igualmente, estableciendo una analogía en *Maneras de usar el corazón por fuera* (2019) de Yerandi Fleites que recientemente ganó el premio Virgilio Piñera (1912-1979) en Cuba y que es una adaptación de *El chino* (1947) la emblemática pieza de Carlos Felipe y que contextualiza los aportes del autor en el siglo XX y XXI como iremos viendo en esta investigación. Una *mise en abyme* en su variación de la meta-teatral *El chino*. Con esta obra Fleites acude a una propuesta que también utiliza el recurso de una historia dentro de la otra historia, estableciendo un contraste con este clásico del teatro cubano, a través de un lenguaje narrativo dramático que se atreve a desafiar el canon ideológico, político y social de la literatura dramática y el poder hegemónico. *En Maneras de usar el corazón*

por fuera se evidencian y reafirma la vigencia de los mecanismos de ruptura que caracterizan a los dramaturgos más irreverentes y desestabilizadores del periodo.

Por otro lado, en las obras escritas en los Estados Unidos se patentizan también procesos de ruptura e irreverencia. El dramaturgo Iván Acosta observa, para luego recrearlo en personajes que gravitan en el entorno de la ciudad de New York con *No son todos los que están* (1989). El autor se identifica con los postulados de Foucault a través de la locura, como reflejo de su propio saber de inmigrante y la enajenación de una realidad que hace deambular a sus personajes por la ciudad que ahora les pertenece y que a la misma vez les es ajena desembocando en la psicosis que produce a sus seres: “Liberada de la sabiduría y del texto que la ordenaba, la imagen comienza a gravitar alrededor de su propia locura” (Foucault 18). Recreando el tema del ejercicio del poder como consecuencia de la enajenación social en los sometidos. Monge Rafuls se vale del imponente escenario urbano que le brinda la Gran Manzana. Su obra *La otra historia* (1996) transita desde un *penthouse* en Manhattan hasta los barrios pobres neoyorkinos, para observar las pasiones de sus habitantes y transformarlos en seres sometidos por los designios del aparentemente lejano panteón yoruba afrocubano. En la obra de Rosa Ileana Boudet *Una rosa para Catalina Lasa* la investigación de la historia de dos famosos amantes nos conduce a las consecuencias que sufren, cuando el poder del estado coincide con la mano oculta de un individuo ofendido que desea castigarlos. Como señala Foucault en *Vigilar y castigar*: “En el castigo analógico, el poder que castiga se oculta” (64).

Por último y a grandes rasgos, los capítulos de mi estudio serán organizados por temas. Esta decisión obedece a lo necesario que resulta tratar ciertos aspectos de la realidad cubana en las dos orillas, sabemos que hay temas tan sensibles que hasta entre cubanos son

difíciles de tratar, pues pueden resultar subversivos e irritantes. Dicho en otras palabras, hay temas de nuestra realidad que son capaces de desatar una batalla campal. En el capítulo I analizaremos cómo se conforma y se alza el edificio teatral de este periodo desde el punto de vista teórico, sus técnicas dramáticas y las estrategias literarias, deteniéndonos en las más relevantes e indigando en la hibridez que invade a esta literatura. Igualmente saldaremos una deuda del teatro cubano, con el estudio de la obra de Carlos Felipe Hernández y los aportes que propuso desde finales de los años 30 con su particular manera de concebir la escritura teatral. En el segundo capítulo investigaremos las múltiples connotaciones del tema de la comida en un país vasto en escasezes y la recuperación de la memoria por medio del tema de la comida. El tercer capítulo esta dedicado al policial en el teatro, un tema que se veía como un rezago del pasado capitalista y que es monopolizado y manejado desde el poder con una visión que permite ejercer el control ideológico de la sociedad. En el cuarto capítulo trataremos las adaptaciones independientes del teatro al cine, producciones que quedan fuera de la intervención de cualquier forma de censura y que expanden la visualización de los incisivos temas que los autores muestran durante esta etapa.

CAPÍTULO I

EL TEATRO CUBANO (1989-2019) Y SU NUEVO CUERPO TEÓRICO

1. Antecedentes. El teatro de Carlos Felipe

Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches. He aquí lo acontecido. Jorge Luis Borges.

El presente capítulo se propone explorar las bases teórico-prácticas que van conformando la entidad teatral del periodo en cuestión (1980-2019). Mediante este estudio articulamos cómo se encumbran los cimientos de un nuevo cuerpo teatral. Esta investigación utiliza obras que han sido concebida por los autores ya mencionados, como el modelo que significa un ejemplo, culminando este apoteósico momento con la obra ya referida *Maneras de usar el corazón por fuera* (2019) de Yerandi Fleites. Un texto dramático que con su hibridación apunta a la fuerza de una nostalgia irredenta, un fenómeno que se asienta a nuestra historia teatral y se reafirma como el exorcismo necesario para reivindicar y razonar sobre este periodo. Como señala Maida Watson en su trabajo sobre la dramaturgia cubana del exilio: The past “becomes both a means of producing nostalgia as well as something from which to escape. It must thus be exorcised or recreated” (71).

El teatro cubano de esta etapa se alza con una técnica híbrida, una nueva articulación del discurso teatral aparece en su narrativa escénica, conformando un “bricolaje⁹ subversivo”, entre el pasado y el presente y las dos orillas. Por sólo citar algunas de las

⁹ El “bricolaje” (del francés *bricolage*). En los estudios culturales el bricolaje expresa un proceso por el cual la gente adquiere objetos de diferentes clases sociales para crear nuevas identidades culturales. Es una característica de las subculturas. Los objetos no poseen significado en la cultura dominante. Su carácter es subversivo.

posibles técnicas y teorías mencionaremos a algunas de las figuras que las representan, Aristóteles (384-322, ac) (clásico), Lope de Vega (1562 -163), Konstantin Stanislavski (1863-1938) (dramático), Antonin Artaud (1896-1948), Bertolt Brecht (1898-1956), Luigi Pirandello (1867-1936), Peter Brook, José Sanchis Sinisterra, Patrice Pavis y Eugenio Barba (vanguardia), entre otras influencias, pero el antecedente más cercano y directo es el del cubano Carlos Felipe donde nos detendremos ahora.

Con las primeras obras de Carlos Felipe, ya desde finales de los años 30 aparece el oxímoron teatral cubano, convirtiéndose esta figura retórica en el recurso que es fragua de las contradicciones que hacen florecer los escenarios. Al mismo tiempo, como reflejo de la vida política de esos años, se siente la influencia de la flamante y progresista Constitución de 1940, una carta magna que hizo que la sociedad cubana cobrara un impulso de libertad que se refleja en el arte y la cultura.

Desde esa línea histórica la dramaturgia de Carlos Felipe estudiada en esta investigación discurre entre 1939-1964, con un estilo tan *sui generis* que lo ubica como uno de los más importantes autores que instaura un nuevo modelo de funcionamiento en el teatro cubano y que apunta a una anticipada postmodernidad; José A Escarpanter y José Madrigal en las notas a la edición *Society of Spanish and Spanish-American Studies, Teatro* (1988) que recoge el teatro de este autor:

Carlos Felipe, desde sus primeras piezas conservadas, *Esta noche en el bosque y Tambores* (1939), se revela como un dramaturgo en posesión de un registro completo de temas, personajes y técnicas que fue elaborando de manera paciente y callada a lo largo de veinticinco años de ejercicio teatral.

(24)

En este comienzo comentaremos en líneas generales los conceptos, teorías, fundamentos y antecedentes que constituyen la base del teatro de Felipe desde su peculiar y anticipada mirada a la textualidad-teatralidad y la narrativa escénica para luego entender como este modelo interviene en estos autores. La perspectiva propuesta por Felipe nos permite establecer un punto de partida, como una disrupción que a su vez manifiesta un nuevo orden que se anticipa a las transformaciones experimentadas en el teatro cubano desde los 80, sin pretender excluir la importancia de autores de la talla de Virgilio Piñera, Rolando Ferrer (1925-1976), Abelardo Estorino (1925-2013), José Milián, Eugenio Hernández Espinosa, entre otros y el del mucho más joven, pero no menos agudo y renovador Joel Cano que ha dejado sin proponérselo una huella indeleble, estos dramaturgos también han revolucionado he incidido en la dramaturgia que los ha sucedido.

Siguiendo esta idea, no podemos dejar de destacar que aparecen en Felipe todos los discursos posibles desde una perspectiva alterna que parte de la relación arte-poder y que transitan de manera intermitente o esporádica en esos otros dramaturgos fundadores. No obstante, en sus inicios, a pesar de sus obras premiadas, no estuvo ligado a la élite del poder teatral como Virgilio Piñera que ha sido considerado como el padre del teatro cubano. Son precisamente los legendarios personajes de Felipe y su forma de proferir la narrativa teatral las que lo ubican en ese estatus *Sui generis* y renovador del teatro cubano, un hecho que constituirá una genuina sedición y una revolución estética que parte concretamente de las tácticas empleadas por Felipe en sus piezas, como se refleja también en la reescrituras o resonancias del autor dentro de las obras escogidas de los dramaturgos del periodo en estudio.

Si pensamos que las “élites” como sucede con el teatro y la cultura en general pueden ser pensadas como grupos claves para posibilitar o quizás impedir el cambio social, podemos afirmar que el teatro de Felipe constituye la fundación de lo cubano contemporáneo en transición, ayudando a forjar la idea intrínseca de nuestra presencia cultural, planteado desde su esencia transgresora y que funda una postmodernidad particular que se establece entre lo criollo y lo universal, donde realidad y sueño son un constante ir y venir creando una nueva escena, un Nuevo Corpus que se gesta desde la transformación radical que se fortalece en esta etapa.

La dramaturgia de Felipe desde sus inicios vislumbra una constante que paradójicamente se convierte en una variable que explora y se inserta hasta construir lo que llamamos este Nuevo Corpus casi de postguerra, gracias a la experimentación y la búsqueda que se desarrolla en el género dramático, dejando una obra tempranamente marcada por múltiples tendencias literarias. Instaurando un antecedente muy personal y generoso en recursos teatrales con su innovadora y amplia mirada, característica que sin dudas se comienza a consolidar a partir de su obra *El chino*, a través de la apropiación de técnicas escénicas mixtas, Felipe conforma y consolida la nueva escritura de su tiempo que se desborda en una posible ficción escénica de carácter sincrético.

Sin embargo, unos de los aspectos más sui-géneris de este “novísimo” cuerpo dramático teatral es la diversidad de sus propios textos, aunque posean elementos constantes o recurrentes. Los elementos clásicos-aristotélicos, como sucede con su *opus* teatral, *Réquiem por Yarini* (1964) aparecen con unidad de tiempo y acción, con su héroe trágico, sus coros y los mitos griegos, estos elementos son manipulados para representar la realidad criolla creando una obra sumamente experimental, si observamos la mezcla de

técnicas literarias y teoría teatral, en esta pieza coinciden elementos del teatro psicológico norteamericano con la tragedia clásica o inclusive su ruptura con los mismos al aludir a Lope de Vega y los parámetros que impone en *El arte nuevo de hacer comedia* (1609) al distanciarse del clasicismo.

Por otro lado, en *El chino* encontramos un texto pirandelliano, si pensamos en su meta-teatralidad y en la variable de la verdad relativa, pues cada personaje tendrá su propia visión de los hechos. Otro aspecto importante son las intervenciones orientalistas y el elemento del *Film Noir* en su anticipada visión de la teoría de la “*final girl*” (Clover), refiriéndome al término que acuñó en su libro *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* en 1992, creando un tropo del cine de terror que describe a una mujer que es la única que sobrevive y que puede contar la historia. Una mujer que sexualmente no estará disponible. Palma la protagonista de *El chino* es representada en su divismo, en su albur de *femme fatale* caribeña, una suerte de *final girl* peculiar que revive con una pasión demencial, pero que al final de la historia no estará disponible sexualmente.

El chino a su vez es una obra que experimenta con elementos del policial desde su búsqueda y la pasión que mueve a los personajes para restablecer el orden. De la misma manera, que, en ambas obras de Felipe, encontramos guiños con el teatro español, los diferentes planos escénicos que recuerdan al momento del Siglo de Oro donde Lope de Vega establece las nuevas bases del teatro. Si Lope apelaba a dar la sensación del paso del tiempo con la intervención de los entremeses (piezas cortas no relacionadas con la trama de la obra principal que sucedían entre actos), Felipe con su mirada innovadora establece los múltiples planos escénicos con diferentes variantes, por ejemplo en *Réquiem por Yarini* aunque sigue la unidad de tiempo y acción, suceden varias escenas al mismo tiempo,

mientras una de ellas tiene preponderancia, dicho de otro modo, el autor narra varios planos de la realidad teatral que se convierten en punto de partida determinante para su posterior narrativa escénica. Por otro lado, en *El chino* los diferentes planos se expresan a través de un recurso meta-teatral y en juego con el tiempo que no corresponde a la realidad, sino al recurso de una memoria que trata de reconstruir el pasado. De igual manera, Lope crea un nuevo género: la tragicomedia, es decir, la mezcla de la tragedia y la comedia una táctica que consigue crear obras con humor y crítica social, desmoronando la rigidez de la norma establecida por los clásicos. Igualmente, Felipe define y recrea sus obras como tragicomedias y remarca el tema del honor con los personajes de Yarini y Lotot que se retan a duelo por defender un decoro cuestionable con el negocio de la explotación de la mujer. Las obras de Felipe poseen un lenguaje que transita de lo Barroco: culterano y conceptual, al choteo cubano o un “picúo”¹⁰ criollo que le da un particular sentido a su literatura dramática. En cuanto al tratamiento literario de sus personajes Felipe insiste en la profundidad psicológica que lo emparenta con los propósitos de Lope, Freud y el teatro psicológico norteamericano. A través de esta compleja y a veces incomprensible fórmula felipiana, el autor disfraza el decir y actuar de sus personajes con una máscara que por momentos resulta muy barroca y radical, por lo rebuscado de sus textos. Un ejemplo de esta característica se define muy bien en *El chino* una de sus obras más logradas. El autor juega con estos elementos con la habilidad de un psicoanalista, quizás por ello, Palma excluye momentos perturbadores de sus recuerdos y aunque necesita la variante

¹⁰ “Picúo” es un cubanismo que se refiere a una persona o situación y habla de un comportamiento y forma de decir sarcástica y pretenciosa, bordeando lo ridículo.

pirandelliana¹¹ de cada uno de los testigos, la protagonista está obligada a rechazar lo que se opone a su aspiración de un pasado perfecto que le garantice un futuro ideal. Según Freud, “Al juzgar los sueños comunicados por un poeta en una narración literaria ... probablemente ha excluido de su relato aquellos detalles del contenido manifiesto que creyó perturbadores” (389). Así en su variante Felipe sustituye lo desagradable de la muerte por la metáfora de un cambio.

PALMA. (En su diván). También le hablé de un pájaro.

JOSE. ¿Un pájaro?

PALMA. Esperaba que un día llegara a mi vida un ser extraordinario. Me figuré ese ser en forma de ave, del tamaño de un hombre con ojos negros, grandes terribles y dulces a la vez, con poderosas alas de terciopelo. Entonces quería morir. Es decir, todavía lo quiero. Pero no se trata de una muerte. (73)

El autor convierte en ensueño sus textos y a la misma vez les da una profundidad inigualable, un significado sustancial, pero lo que lo convierte en un texto sagrado del teatro cubano y modelo de muchos autores, es la grandeza extraordinaria de la arriesgada concepción estética de sus obras, su compromiso y la importancia de un texto que responde al momento histórico social. Dicho lo anterior, puede agregarse que se destaca también la caracterización psicológica de los personajes. Palma será diseñada, en su divismo, con una

¹¹ Pirandelliana en este caso, su uso se refiere a Luigi y su obra *Así es si así os parece*, donde cada uno tiene su propia versión de la verdad con relación a los hechos que sucedieron.

pasión incontenible hacia alguien que dudamos que en realidad conoce y por el que está, aparentemente, dispuesta a jugarse el todo por el todo. Sin embargo, José el mexicano es un ser común que dista mucho de su mentira prefabricada e idílica. El hombre real que aparece ante Palma es sólo una fabulación que ella misma ha intentado mitificar y que al final la protagonista va a rechazar como la *final girl*.

Una constante de las obras escogidas es que se reflejan en la escena desgarradores re-encuentros, no sólo físicos, sino históricos, repletos de referencias sociales, como sucederá con *Maneras de usar el corazón por fuera* de Yerandi Fleites cuando se vuelve al mismo punto de partida que indagara Felipe en 1947 y que Fleites nos lo devuelve con una Palma que rememora a Claire Zachanassian la protagonista en *La visita de la vieja dama* (1956) del dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt, sin el revanchismo que sólo intenta saldar cuentas del pasado, pero que sí lanza paralelos morales y sociales que alertan y denuncian los errores que podemos cometer en el presente en nombre de las mejores causas, la ética y los viejos sueños tan parecidos a la venganza y tan alejados de la justicia. Los dramaturgos en estudio, como iremos viendo en cada capítulo de esta investigación, articulan, también, su discurso a través de diferentes estrategias teóricas y técnicas de la literatura dramática, tomando a Felipe como modelo de su imaginario narrativo.

2. Teorías, conceptos y fundamentos del nuevo corpus dramático teatral.

Al hablar del nuevo corpus acercamos al lector a una de las grandes etapas del teatro cubano contemporáneo y por tanto a uno de los momentos de más impacto de la escena cubana de las dos orillas. El objeto de estudio de esta investigación se relaciona con las estrategias teatrales empleadas por los autores en algunas de sus piezas más significativas. Igualmente, se indaga en la innegable influencia de importantes teorías y técnicas teatrales

de gran relevancia en el teatro mundial, así como las innovaciones de excepcionales teóricos y teatristas que han aportado conocimientos decisivos para el desarrollo del teatro cubano. Para ello hemos realizado una acentuada lectura de los textos escogidos, incluyendo también el análisis de los escritos teóricos relacionados con el objetivo de la investigación.

Ya hemos establecido el modelo teatral que creó Carlos Felipe, desde finales de los años 30, pero cuando hablamos de revolución teatral debemos pensar en otros referentes importantes. En primer lugar, si ya vimos que Lope de Vega y *El arte nuevo de hacer comedia*, Pirandello y el teatro psicologista encuentran eco en Felipe, observamos además que estos textos se emparentan con la escuela orientalista en la que se funda el *butoh* japonés creado por Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata como una forma de ver el mundo. El *butoh* es una expresión artística danzaria, pero es también un ritual teatral de carácter libertario, mucho más si pensamos que el teatro puede reunir todas las disciplinas artísticas y que el *butoh*, es una consecuencia de la postguerra. Aunque hay inconvenientes en el esclarecimiento de lo que es el *butoh*, en lo que todos coinciden implícita o explícitamente es que, se trata de un arte de transformación que bebe de autores y teóricos teatrales, para construir un nuevo cuerpo desmembrado con restos de la guerra, con ansias de cambio y con influencia del expresionismo alemán, como determinó la profesora Verónica Lucila Cohen en su ensayo: “Problemas en la definición de la danza *butoh*”. Como tal el *butoh* revolucionó con su expresión artística y tiene una fuerte influencia teatral, aunque pertenezca a la danza. En este ensayo sobre el *butoh*, Cohen define y cita:

La influencia de Genet y Artaud fue clave para Hijikata. El trabajo de ambos no sólo lo ha influido al padre del *butoh*, sino que también ha dado

surgimiento a vanguardias tales como el Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, quien estaba con búsquedas similares en la misma época. Incluso estuvo durante 1962 trabajando en China. Según Peter Brook: “El teatro de Grotowski es el que más se aproxima al ideal de Artaud” (Brook, 1994) Para Grotowski “el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador” (Brook, 1994). Tanto el *butoh* como el Teatro Pobre, tienen algo de lo ritual. Pareciera que salir de la representación lleva a esta relación con los actos rituales. (4)

En este punto situaría a Konstantin Stanislavski con su “sistema y método” en las dos etapas de su trabajo, la primera sobre la memoria sensorial y emotiva y la segunda sobre la cadena de acciones físicas que sistematizaron la enseñanza del teatro, abriendo, además, una nueva forma de concebir la dramaturgia y su consecuente narrativa escénica. Además, debemos incluir a Bertolt Brecht con su sistema de puesta en escena y de escritura dramática, sus aportes y continuidad, paradójicamente, con el método stanislavskiano¹². Entre Stanislavski y el distanciamiento brechtiano y el *gestus*¹³ social, hay continuidad si pensamos en la negación de los opuestos que finalmente coinciden y se atraen. Por tanto, Stanislavski y Brecht son dos grandes revolucionarios del teatro occidental cuya influencia,

¹² El Sistema o Método Stanislavski es un enfoque sistemático para la formación de actores creado por el director ruso Konstantin Stanislavski en la primera mitad del siglo XX. Su sistema cultiva lo que él llamó el arte de sentir y que contrasta con el arte de representar. El sistema o método es resultado de muchos años de esfuerzos. Posteriormente Stanislavski elaboraría aún más el sistema, con mayor implicación física y que se conoció como el Método de Acciones Físicas.

¹³ Entre las grandes nociones de la teoría brechtiana, el *gestus* es ciertamente la menos conocida: gracias al distanciamiento. Es uno de los conceptos más sutiles y productivos para describir la manera en que el actor, el director de escena y el espectador, conciben la gestualidad del personaje.

más allá de tendencias no ha sucumbido, sólo se ha ido transformando y revisitando, estableciendo un vínculo innegable entre estas dos figuras del teatro mundial y todas las generaciones de teatristas que han venido después, como Meyerhold¹⁴. Una relación que ya ha sido reconocida a pesar de sus diferencias y los diferentes tipos de teatro que asumen. Como demuestra este análisis de Paco Tejedo:

Aunque Stanislavski en sus puestas en escena intentaba que las acciones estuvieran justificadas, esta técnica en la actualidad ha evolucionado, no sólo por las diferencia de criterio de directores posteriores, como es el caso de Meyerhold y Brecht, sino también por cada uno de los directores que han venido después, o por el tratamiento que de las acciones y gestos del actor ha hecho el teatro del absurdo, donde la acción física que acompaña al texto puede perfectamente no tener nada que ver con el texto. (6)

La técnica de las acciones físicas que se desarrolla en el método, junto al subtexto, son el gran descubrimiento que se le otorga a Stanislavski, su trabajo cumbre se enaltece en la segunda etapa de su trabajo, su relación con el *gestus* social de Brecht en su teatro épico, son una constante acertada de la coreografía que nace del movimiento y los aspectos relacionados con la puesta, esa invariable aparece en las obras escogidas para esta investigación. Como define Pavis: “La coreografía del movimiento se duplica con una puesta en escena (puesta en espacio, uso de decorados, texto y construcción narrativa) que,

¹⁴ Fue discípulo de Stanislavski y trabajó como actor bajo su dirección en el Teatro de Arte de Moscú, hasta que dejó la compañía por discrepancias con el naturalismo de Stanislavski. Para Meyerhold el teatro no tenía que acomodarse a la psicología ni tampoco a las ideas, sino convertirse en un juego alegre similar al cine de Chaplin o Keaton. La intención de Meyerhold era devolver al teatro su teatralidad, en oposición con el naturalismo psicológico. Meyerhold sostiene que tanto la risa como las lágrimas brotan de la alegría, del impulso creador del actor, de la emoción del acto creador, aspira al juego tal cómo lo practican los niños.

habitualmente, es la propia del teatro” (135-136). Los fundamentos del teatro de Brecht son poseionados y releídos en su totalidad, los elementos del distanciamiento en la escena, los personajes y la música conforman este pastiche, como señala en su estudio sobre Brecht, Gaspar Verdú:

Ahora bien, debido a la amplitud de ésta, nos ceñiremos dentro de ella a los tres volúmenes dedicados al teatro épico, los *Schriften zum Theater* y su *Kleines Organon für das Theater*, capítulo fundamental perteneciente a sus *Schriften zum Theater II*, y en el cual explica con todo detalle la concepción y puesta en escena del teatro épico, el empleo del distanciamiento y las innovaciones estéticas del teatro épico en escena, tales como distanciamiento del escenario, empleo especial de la música con efecto distanciador, esto es interrumpiendo la acción con números musicales, utilización de coros con función narradora, distanciamiento de personajes, empleo de máscaras y utilización de carteles y proyecciones en el fondo del escenario. (Gaspar 14)

El bricolaje escénico cubano articula un discurso híbrido, donde la técnica épico-brechtiana y el método stanislavskiano, son sólo una de las aristas que componen la construcción escénica de este teatro, jugando un papel fundamental y protagónico desde el nacimiento del texto que propone distanciamiento y catarsis con una coherencia perspicaz. Los textos de los dramaturgos en cuestión se impregnan del teatro aristotélico, a pesar de aparentemente negar este modelo clásico con las intervenciones brechtianas y otras incursiones características de las llamadas vanguardias. Esta nueva mirada y asunción del teatro, establece nuevas bases en el teatro contemporáneo cubano, como en su momento lo

hizo Lope de Vega, mezclando los elementos de tragedia y comedia. Este nuevo Corpus dramático hace una relectura, no una copia mimética, invitando no sólo a reproducir, sino a transformar la realidad social y la política mediante el teatro.

3. Mirada fronteriza del teatro cubano: influencia de José Sanchis Sinisterra

Otro de los autores y maestros innovadores del teatro mundial es el español José Sanchis Sinisterra. Con su revolucionaria mirada ha tenido una repercusión decisiva en el teatro mundial y específicamente en el teatro cubano contemporáneo isleño, así como en algunos de los autores del exilio. Sanchis Sinisterra apela a una ruptura de las convenciones teatrales, su estética y su práctica escénica bordean esa frontera. Se remiten al discurso de los mitos y lo descomponen, al del fracaso y lo reconsideran y al de la rebeldía para proponer una relectura del fenómeno teatral, un ejercicio que cubre desde lo teórico y hasta lo práctico. Su compromiso social evade los absolutos que encasillan y limitan el hecho teatral. Sanchis Sinisterra lo define claramente en su Manifiesto (Latente) del Teatro Fronterizo:

Hay una cultura fronteriza también, un quehacer intelectual y artístico que se produce en la periferia de las ciencias y de las artes, en los aledaños de cada dominio del saber y de la creación. Una cultura centrífuga, aspirante a la marginalidad, aunque no a la marginación, que es a veces su consecuencia indeseable, y a la exploración de los límites, de los fecundos confines. Sus obras llevan siempre el estigma del mestizaje, de esa ambigua identidad que les confiere un origen a menudo bastardo. Nada más ajeno a esta cultura que cualquier concepto de pureza, y lo ignora todo de la Esencia. Es, además, apátrida y escéptica y ecléctica. De su desprecio por los cánones le

viene el ser proclive a la insignificancia y a la desmesura. Como, por otra parte, no pretende servir a ningún pasado, glorioso o Infame o humilde es contraria a la ley de la herencia, ni piensa contribuir a la edificación del futuro, sus obras son casi tan efímeras como la misma vida (Sanchis Sinisterra 58).

Sobre estos márgenes se construye también el teatro cubano de este periodo. Los autores en cuestión erigen un nuevo cuerpo teórico-práctico, pero no siempre repitiendo la misma fórmula, pues la tendencia es visitar las teorías y los textos de los dramaturgos fundadores. *Pasión Malinche* de Alberto Pedro Torriente se instituye incluyendo otras fronteras del teatro cubano contemporáneo, viajando más allá de la fábula aristotélica o brechtiana, sin excluirlas entre sí. Basado en el controversial personaje histórico de La Malinche, la amante del conquistador Hernán Cortés, el autor propone una maniobra a través de metáforas, símiles, símbolos, subtextos, significativos silencios y recursos que son usados para relacionar la historia en su juego de alegorías utilizando el lenguaje y la acción escénica, estableciendo un entramado de situaciones paralelas (entre ficción teatral y realidad) desde la historia, hasta los hechos más abyectos que le sirven para cuestionar el comportamiento ético de los integrantes del grupo teatral, los personajes de su obra y el suyo propio, como metáfora de la sociedad en que viven, integrando la trama a conceptos de identidad, primitivismo cultural y también al primitivismo romántico de las pasiones fuertes que ocurren entre cubanos, como una nueva construcción social que desacraliza por esta vía las verdades absolutas.

Alberto Pedro ingeniosamente, presenta un ejercicio lúdico con la línea argumental y con los personajes, una estrategia que lo acerca a Brecht y a la intertextualidad con

elementos de la historia. El autor se vale del recurso del teatro dentro del teatro o metateatralidad, con una estructura de cajas chinas, de espejos y laberintos, como reflejo de lo que somos, resultando sumamente autocrítico de sí mismo y de la circunstancia teatral en esa etapa. Una mirada post-postmoderna que aparece con una interrelación que bordea las fronteras del tiempo y nos muestra fragmentos del pasado histórico, del presente cubano y la coincidencia con la celebración del V Centenario de la Conquista de América. La obra se emparenta por asociación con el Teatro Fronterizo de Sanchis Sinisterra, consecuencia de la repercusión y el paralelo de recomponer la historia, en este camino del descentramiento de las verdades absolutas, relejendo la idealización de ciertos mitos, cuestionando el fracaso, pero también la rebeldía, como sucede con: *El retablo del Dorado* (1985), *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre* (1986) y *Naufragios* (1992) de Sinisterra al cuestionar a los personajes y a la fábula que los representa.

Por su parte Pedro en su particular mirada utiliza las bases del Teatro Fronterizo como intertextualidad teórica e histórica. Se vale del pensamiento mítico, mientras elabora la estructura de la obra disponiendo de los residuos de esos acontecimientos, moviéndose entre el discurso del fracaso y el de la rebeldía. Por otro lado, usa acontecimientos cronológicos, pero dispone de los hechos y los inserta en la obra, como acciones válidas que juegan con el tiempo desde la magia escénica. Strauss sintetizó al respecto: “No nos engañemos, no se trata de dos etapas, o de dos fases, de la evolución del saber, pues las dos acciones son igualmente válidas. El arte se inserta a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico” (2). La diversidad de intereses y aspectos que aborda el autor complejiza ideológicamente el discurso, situando esta obra en los orígenes mismos de la Conquista y el nacimiento del mestizaje, igual en el pasado y sus utopías, una

problemática que se ajusta a ese transicional y caótico momento del teatro cubano y su enfrentamiento hacia el orden que se impone desde el poder. Pedro enfrenta una concepción que toma atajos y vive en la frontera de una crisis no resuelta en la realidad cubana. ¿Es válido entonces que el movimiento teatral de la Habana finisecular asuma estrategias aledañas y subversivas para sobrevivir?

En *Pasión malinche* las realidades paralelas son una necesidad que se asoma desde el inicio. El título nos identifica con Hispanoamérica y con los conflictos de la Conquista, mientras la trama nos adentra en la vida de un grupo de teatro que lucha a toda costa por asistir a un festival español y alcanzar la utopía de la tierra prometida, como sucede con la España del Medioevo y la conquista de América. La circunstancia histórica del V Centenario es una fecha idónea para la reconstrucción del tema, así como la reaparición del personaje de la Malinche, pues el lector espera que se trate el tema del significado de esta protagonista en el contexto de la Cuba que viaja del periodo especial a la etapa de “recuperación”. Pedro Torriente, como la Malinche, se debate entre dos aguas, por un lado, cree en las utopías, pero por el otro lado tiene que lidiar también con las asperezas del día a día y resolver sus necesidades básicas en una sociedad llena de carencias. Según la directora de la compañía y esposa del dramaturgo Miriam Lezcano-Brito (1943-2020): “El teatro para Pedro era un disturbio organizado” (Lezcano- Brito). La transgresión pedriana no es casual, la traición o la estrategia, era el mismo dilema” que enfrentó La Malinche.

La compañía creada por Pedro y Lezcano surge luego de la separación de Miriam Lezcano Brito del Teatro Político Bertolt Brecht, compañía de la que fue directora general durante varios años. El Bertolt Brecht es una compañía que muchos, todavía hoy, la consideran una agrupación que demasiado ligada al proceso político de la revolución. Por

esta razón, el emergente proyecto de Teatro Mío resultaba conflictivo desde su gesta. “Alberto Pedro no quería dejar su isla, él deseaba escribir el final o el cambio, quería ser honesto y poder vivir en su país” (Lezcano Brito). Como hemos advertido, el proyecto de Pedro y Lezcano, paradójicamente, se vale del discurso rebelde del fracaso y se debate con el deseo de seguir adelante para lograr una obra y una narrativa escénica contundente, pero también para alcanzar un añorado viaje gracias a la celebración del Centenario de la Conquista de América en la madre patria, una alegoría que sin dudas nos introduce en el dilema del malinchismo¹⁵ en la Cuba contemporánea, plasmándolo como su propia preocupación.

Desde el inicio de *Pasión Malinche* el autor pone las cartas sobre la mesa y lanza su primer desafío con un distanciamiento Brechtiano que involucra al público al romper la cuarta pared stanislavskiana:

MINERVA. ¿Y quién me puede demostrar lo contrario Malinche es así como está en mi obra? Me da la gana que sea así. Se lo discuto yo, no a este mejicano, a la misma Malinche si resucita. ¡Coño, Lucrecia, no investigues más! Cero consultas, cero biografías, cero crónicas, ¡cero náhuatl! ¡Esta Malinche habla español! La voz, la voz, la voz, la voz...

¹⁵ La palabra “malinchismo” se deriva de Malinche, que era el apodo de la esclava *náhuatl* que fue intérprete, guía, consejera y amante de Hernán Cortés durante la invasión española al actual territorio de México, entre 1519 y 1521. El malinchismo es la actitud de quien prefiere lo extranjero y menosprecia lo propio. Es una palabra propia de México y tiene un sentido peyorativo. La Malinche, fue crucial para que los españoles fueran capaces de establecer alianzas y derrotar al Imperio mexica, también conocido como azteca. Por esto, se considera a la Malinche como una traidora, pues prefirió pactar con los extranjeros que estar al lado de los suyos.

(Estalla) ¡Ocúpate de la voz! Necesito una Malinche con voz grave.

¡Cómo la de María Félix, que se burlen! (128)

La audacia frente a su misión como dramaturgo, sobrepasa el texto, Pedro reclama una voz para expresar su punto de vista, se la impone a la realidad cubana y al poder. La clara relación que establece con su cultura y su realidad social, está en sus formulaciones conceptuales, las mismas que permiten reconocer a esa voz “subterránea” y unirla a las que llegan del pasado, para ser escuchadas y reformuladas desde la reescritura del personaje central, desde una simbología y un tema que aparecen en un contrapunteo, en una dicotomía que para muchos fiscales puede bordear la frontera de la traición al sacarla al ámbito público y convertir a los receptores en jueces de esa realidad, una estrategia que fácilmente el lector-espectador entrenado y con herramientas reconocerá, pues como declara Pavis en una entrevista concedida a la Universidad de Chile: “Es necesario pensar que el público puede ser educado, no en el sentido moralizante, sino en el sentido de que debemos entregarle herramientas” (Pavis).

Esencialmente las preocupaciones del autor aparecen desde una posición filosófica muy crítica, pero también está presente el abismal pensamiento que narra la sobrevivencia con una ironía marcadamente crítica al expresar necesidad de satisfacer lo material a través del alcance de ciertas metas que solamente se completan, si se logra el viaje, como sucede en la obra al preguntarse, si van a las rebajas del Corte Inglés o al Museo del Prado, una forma de exponer cultura, principios y necesidades.

MINERVA. ¿A dónde?

MALINCHE O LUCRECIA. A El Corte Inglés. Ya no puedes vivir sin esos almacenes. Sueñas con sus rebajas. ¿Quién se cree la historia que visitaste

el Museo del Prado aquella vez? Sé bien que estuviste sólo unas horas en Madrid de regreso de África. No había tiempo, era una escala breve. Había que decidir entre el Guernica o las rebajas y preferiste la rebajas (136)

Paradójicamente, el malinchismo de Pedro desafía a esta otra Conquista del Centenario que delata el aislamiento, la miseria, el encierro de la insularidad y que son parte de las preocupaciones y las verdades que insiste en denunciar el autor desde la simulación escénica. Pedro escoge denunciarlo, imponerlo escénicamente, pero su inferencia es también lograr el viaje y alentar al disturbio, un discurso que exija al receptor asignar sus libertades, aunque sea desde la ficción teatral, pues como señala Foucault hablando del poder: "... es la capacidad que tiene un sujeto de imponer su verdad, como la verdad para el otro" (11).

Pedro presenta en sus obras de teatro una forma eficiente para encontrar los diferentes dispositivos que apoyan su fuerte crítica social, cuestionando su propia responsabilidad como artista e individuo. El autor al abordar sus temas se debate entre la tracción y la estrategia como la Malinche, pero no se puede negar que su posición, está muy cerca de la revisión interna y muy lejos del desapego geográfico del exilio. Una mirada que ahonda en su realidad, la denuncia desde la sátira y la analogía o la parábola, desde el choteo permanente, pero que a la misma vez es una situación muy compleja y seria, un malinchismo que se apropia del traje (la armadura de Cortés), responsabilizando a las instancias del poder con un juego carnavalesco que se repite año tras año, haciendo de la libertad un derecho alquilado y usurpado donde todos pueden ser cómplices y críticos:

MINERVA. (...Malinche ahora se detiene buscando algo desconcertada.
Minerva enciende la nueva lámpara) ¡Se me olvidaba! Vas a tener que

seguir ensayando sin la armadura de Hernán Cortés. Intente conseguirla, pero la alquilaron como todos los años, al carnaval para una carroza de negros que se disfrazan de españoles. Cultura masiva, mi ángel esto que hacemos no es trascendente. (131)

4. El bacilo ruso y la disidencia a lo Bulgakov.

Muchas de las claves de esta obra de Pedro están sumamente suscritas al ardid del bacilo ruso¹⁶: en este caso nos referimos al subtexto stanislavskiano, una pericia que aparece para defender a toda costa la libertad creativa, pero también el ingenio de las palabras que combinadas con el humor subversivo lanzan su dardo infalible. Desde *Desamparados*, la obra que estrenó Teatro Mío y que recoge pasajes y personajes de *El maestro y Margarita* de Mijail Bulgakov, otra característica que lo emparenta también con Brecht en la relectura de textos reconocidos. El autor defiende los principios de la libertad creativa. Este reto se reflejaba en Iván el poeta emergente, el desamparado de la adaptación que contra viento y marea se rebela ante las intervenciones del maligno Voland, el personaje que manejaba los hilos del poder en su ritual escénico. Según Vivian Martínez Tabares que recoge las obras del autor, indica en el prólogo de Teatro Mío: “*Desamparados* interroga acerca de si aún el ser humano no estaba preparado para cumplir con las exigencias de su rol en la construcción y desarrollo del socialismo” (Martínez Tabares 12).

Esta es una aseveración y un cuestionamiento que abre el debate con la dualidad humana, porque el texto va más allá de su rol en el socialismo y está claro que Pedro

¹⁶ Bacilo ruso: Alegoría a la bacteria del bacilo que tiene forma de bastoncillo. Bastón usado como soporte y que en este caso hace referencia a la influencia o “ataque” de la literatura y teorías rusas en nuestra cultura. Algunos directores, teóricos y actores del periodo en estudio se formaron en la Unión Soviética entre ellos precisamente: Miriam Lezcano- Brito que fue la directora de la adaptación de *El maestro y margarita* de Mijail Bulgakov- *Desamparado* de Alberto Pedro Torriente. Por otro lado, el término hace clara referencia al “bacilo griego” del que hablara Virgilio Piñera. (1960, p. 9)

cuestiona cómo funcionan las estructuras del poder en la Cuba socialista y todo lo que se plantea en este texto, era común escucharlo, aunque fuera a *sotto voce*, por lo imposible que resultaba y resulta hablar con toda franqueza en la sociedad cubana. Mientras todo este movimiento se gestaba el sistema se volvía más vigilante, pero el deseo y la voluntad de cambio estaban ahí, artistas, críticos e ideólogos se las arreglaban de manera sagaz para manejar el arte de decir a medias, como decía Pedro: “jugando con la cadena, pero dejando al “mono” tranquilo” (Lezcano-Brito), refiriéndose a las figuras de las altas instancias gubernamentales que habían perdido el rumbo y no podían, ni debían ser señaladas directamente. Fisgonamente, como resultado de este juego de simulaciones aparece una estrategia muy alejada de aristas populares, tornándose sumamente autorreflexiva y filosófica en esta magnífica pieza, pues más allá de las fronteras permisivas su estrategia a lo Bulgakov es como la del bacilo ruso que sirve de bastoncillo al autor.

Pedro nos muestra su capacidad para lidiar con las estructuras hegemónicas y con un texto incisivo que, aunque crea alarma es capaz de burlar la censura, pues Pedro muestra su agudeza para asumir las exigencias desde un pensamiento altamente elitista que lo diversifica y afila al lanzar sus dardos. Todas estas estrategias, técnicas y recursos en el caso de Alberto Pedro, facilitan y posibilitan el conocimiento y abren las fronteras del teatro contemporáneo a través de una autenticidad de espejos que ensayan una profunda mirada de la realidad y se reconstruyen socialmente desde el texto dramático.

En el teatro de Abel González Melo, primeramente, se establece que el teatro sirve a los intereses sociopolíticos de un público que obtiene de sus propuestas, aprendizaje y entretenimiento. Sin perder de vista esta “contraposición”, el autor se dirige al placer de lo didáctico con las estrategias y recursos sugeridos desde la escritura del texto que se

completa en la narrativa escénica de su obra *Nevada*. De igual manera, su teatro es portador de una técnica que combina, el realismo literario con otros presupuestos estéticos y teorías filosóficas que han influenciado el arte escénico en general de esta etapa. Queda claro que el autor propone el uso de elementos aristotélicos, de las vanguardias artísticas y de las diferentes tendencias que han influenciado a la literatura dramática en general desde el pasado siglo, pudiendo llegar en esa narrativa híbrida hasta el uso de las técnicas cinematográficas, gracias a una escritura transgresora que articula su discurso a través del orden y el modelo brechtiano o más bien postbrechtiano y caribeño.

Desde este punto de vista pienso que las teorías brechtianas reinterpretadas son predominantes y determinantes en la construcción teórico conceptual del teatro de Melo, en este caso además, el elemento cinematográfico tiene una gran importancia en la propuesta escénica, porque aparece no sólo desde la forma en que se producen sus diálogos o el recurso de la multimedia que se intuye por su naturaleza, sino apegado a una estética que se reitera en otras obras del autor y que se evidencia en la descripción de los espacios escénicos de su obra específicamente en el cine como edificio arquitectónico que compone sus propuestas escenográficas. Una característica que hace consciente al receptor de las diferentes perspectivas o puntos de vista que adquiere, al ser un espectador activo que es observador y a la misma vez objeto de estudio, porque el cine no aparece sólo como ficción o como intervención que incluye en la obra la instancia del medio fílmico, sino que es la realidad escénica misma y el lugar donde viven y trabajan sus personajes, un espejo que demuestra con suficiente distancia que esos Otros que viven en la escena, pueden ser ellos mismos.

Este dramaturgo apela al espectador y a su capacidad de análisis a través del distanciamiento, *Verfremdungseffekt* o efecto V, pero utilizando el distanciamiento y la sugerencia interpretativa que induce a la concepción de un rol que Konstantin Stanislavski define como, tarea escénica y que se manifiesta con tres preguntas implícitas, ¿qué hago?, ¿por qué lo hago? y ¿cómo lo hago?, sino también desde las acotaciones espacio temporales que describen lugar tiempo o una acción de un personaje y las escénicas que se refiere a todo texto escrito por el autor o editores que, esclarece la comprensión, pues ambas pretenden lograr que el espectador adquiriera una perspectiva sobre los sucesos que narran las circunstancias que el escritor formula con su técnica de escritura dramática y las teorías filosóficas que asume. Una táctica compleja, pero que se presenta desde una tribuna teatral que intenta transformar la sociedad a la que pertenece y robarle el discurso al poder. Melo en un juego con las teorías brechtianas sitúa la intransigencia isleña, en la misma posición que Brecht ponía a la crítica burguesa o a la crítica contra el nazismo, lo que le costó el exilio. No desearía dejar en el tintero a la parábola, como recurso dramático ya que resulta otro incuestionable punto de contacto entre los autores adscritos, ya que especialmente las parábolas políticas, la utilización de metáforas y los dilemas morales de los personajes son los preferidos en estos autores. Brecht fue famoso por la utilización de las parábolas en contra del nazismo.

Melo, por su parte, reutiliza en clave paródica o de choteo, una parábola con *El capital* de Karl Marx situando este texto al mismo nivel crítico, como hizo en su momento Brecht, pero dándole el toque caribeño:

HIGINIA. No me puedo ir hasta las siete que empieza a amanecer. A esa hora llega la administradora del cine, abre la puerta de su oficina y yo firmo.

Firmo y pongo las horas, de siete de la noche a siete de la mañana, es decir, firmo que estuve aquí toda la madrugada, para que puedan pagarme. La mierda que me pagan, claro. No alcanza para nada, y si se me ocurre ir al mercado, para qué te cuento, me quedo sin un quilo. Es un acto que hago por formalidad, el de firmar. Para saber que trabajo en algo, que no soy un parásito, que me gano el pan. No quiero ser una tipa con una pensión miserable. Aunque la diferencia entre la pensión y el salario no es tanta. En fin: espero y firmo porque es lo correcto, para tener mi propia fuente de ingresos, para no estorbar dentro de nuestro sistema, dentro de nuestra sociedad, como dice *El capital*. ¿Tú te leíste *El capital*?

ROSNAY. ¡Dios me libre! (28)

De aquí se entiende que si por un lado el dramaturgo no deja campo estéril que conduzca al facilismo y la enajenación emotiva que pueda nublar la razón, tampoco se abandera en una posición sumamente didáctica, pues a partir de la diversidad y la función que cumplen sus textos dramáticos, establece una relectura crítica que fusiona tendencias de entretenimiento al estilo brechtiano, así como de diferentes modalidades literarias, técnicas escénicas, campos estéticos y que paradójicamente es una característica que viene de las innovaciones que el teatro épico impuso en la escena, como el recurso de distanciamiento y la incidencia de Stanislavski mezcladas, como muestra de las raíces que lo vinculan al bacilo ruso tan intrincado en la savia del cubano teatrista.

En otro orden, Melo rompe con el discurso oficial y lo utiliza para ir en busca del consenso y los hechos que lo acercan a la verdad, como sucede con la escena de la muerte de Rosnay en *Nevada*:

Disparo. Rosnay cae al suelo. Todo se vela. La nieve, nieve susurrada a lo largo de la escala, empieza a caer de forma copiosa. Nuevo disparo. En el radiecito de Higinio un locutor dice que el tiempo estará seco y frío, sin probabilidad de lluvia. El coro de niños con infinita distorsión canta despacio: “La mar estaba serena, serena estaba la mar (81)

Igualmente sugiere con la función narrativa de sus parábolas, la metáfora moralizante e identitaria, un recurso que dirige su mensaje al lector-espectador, así como con el empleo de “carteles” convertidos en títulos de la escala meliana para identificar las escenas que se fundamentan en claves del imaginario popular cubano y caribeño. Todos estos elementos influyen en el efecto reflexivo del distanciamiento en la pieza en su conjunto y como sugerir su aplicación simultánea, así sucede con la nieve, el radio y su locutor, la voz de los niños y la instancia de la muerte escénica de los jóvenes como representación del “hombre nuevo” que no llegará a alcanzar, su soñada Nevada como el lugar idílico, pues la muerte de la utopía destruye el sueño. Melo logra que estos puntos superpuestos con un fin didáctico, otro recurso brechtiano, culminen la obra, dejando una dolorosa, pero impactante verdad.

Por último, pero no menos importante, aparece el *gestus social* desde la concepción de los personajes, su origen y los rasgos o gestualidad que identifican a los seres creados por el autor. En este caso, Melo como seguidor de Brecht y Felipe, se refiere a las clases sociales, no así al género, estableciendo con esta mirada del *gestus* social una curiosa identificación en la que la modificación o relectura con la propuesta original de Brecht es menos perceptible, pero no inexistente. En este aspecto, los personajes de Melo, así como los de Felipe, pueden lograr identificación catártica con el espectador, el autor muestra su

humanidad, sus contradicciones, pues sus seres son víctimas y victimarios y el rompimiento se produce con las características propias de cada uno y sus reacciones contradictorias. A través de la anagnórisis, descubrimos sus mezquindades, nos damos cuenta de que, como los personajes brechtianos y felipianos, si pensamos en el final de *Réquiem por Yarini* y la muerte de su personaje central a pesar de las advertencias, estos seres tampoco aprenden de sus errores, este rol del reconocimiento y aprendizaje, tanto Melo como Brecht y Felipe, se lo otorgan al lector o al público que debe ser capaz de advertirlo en la muerte de sus protagonistas, dos héroes trágicos que mueren a causa de sus errores, una característica de la herencia aristotélica.

De hecho, uno de los modos más eficientes y duraderos de difusión de las ideas, vienen de autores que se debaten en contradicciones, pues queda claro que tanto Pedro, como Melo salvaguardan sus vínculos con su insularidad y todas sus consecuencias, se nutren a la vez de excelentes obras universales y sus controversias en una conjugación de probabilidades y circunstancias relativas. Lo que sí queda claro es que a veces los autores “esperan, como Bulgakov”¹⁷ que, a pesar de sus contradicciones utilizan eficaces, pero complejos señuelos literarios más que rupturas totales. El teatro de Pedro y Melo está predestinado a trascender, como en el teatro ruso en su transición del romanticismo al realismo, estos autores beben de una realidad social que nos induce por un camino con aires chejovianos, con subtextos que se recrean en la aparente cotidianidad de sus situaciones, sin dejar de narrar nuestras tradiciones más auténticas y los innegables matices de la compleja sociedad cubana en las dos orillas.

¹⁷ Mijail Bulgakov en *Cartas de amor a Stalin* obra de Juan Mayorga, el tema principal de la obra es la relación teatro poder. Mayorga utiliza datos verdaderos de la biografía de Mijail Bulgákov, como la llamada que Bulgakov espera de Stalin.

5. Lo absurdo y lo real en la voz del Otro, el exiliado.

Entre los autores dramáticos cubanos exiliados, nos encontramos con *Crimen en noche de máscaras* (1980) de Rodolfo Pérez Valero. La ubicación del escenario teatral, su meta-teatralidad no es casual, como tampoco su cercanía con *Capricho en rojo* (1948) de Carlos Felipe, el artificio de las tablas, de los temas sociales y la mascarada en ambos textos proporcionan las claves para entender los paralelos. El género en Valero se viste y se interna en una fiesta que pertenece al dominio de lo dionisiaco, por su interacción entre representación y festividad para conducir la trama. Pretender, jugar y representar, no es sólo una decisión estética, es el camino ideológico que escoge el autor para denunciar. Lo enmascarando habla desde el inicio de la arbitrariedad de signos y símbolos que aparecen en el texto, pero subraya también el subterfugio que utiliza Valero, para develar el engaño en el que vive la sociedad, la doble moral que rige desde el mandato que ha limitado la obra artística literaria en una clave realista a pesar de su estrategia pirandelliana y por momentos, didácticamente brechtiana tras su obvio interés de educar enfrentándonos a la verdad.

Por otro lado, el reconocido Iván Acosta explora sus inquietudes no atendidas con su obra *No son todos los que están* (1989). El teatro del absurdo en esta pieza sustituye la construcción dramática racional y el elemento lógico y consecuente que lo acompañó en su emblemática y representada obra *El Súper* (1979). *No son todos...* sustituye la estructura tradicional por una ilógica cadena de sucesión y situaciones aparentemente sin sentido. La obra nace precisamente en el año que muere Samuel Beckett uno de los representantes más significativos del Teatro del Absurdo quizá a modo de homenaje o por un capricho que el destino nos juega. Aunque Acosta, se la dedica a un amigo que resulta ser un Otro, un

inmigrante que sigue siendo, -el extranjero- un cubano extranjero-*gusañero* que es como se le llama al que no es ni gusano-contrarrevolucionario, ni compañero-revolucionario, estas denominaciones forman parte del argot popular cubano. No resulta casual que el dramaturgo aclare la intención de su metáfora al no ubicarlo en una zona geográfica específica: “Dedicada al inolvidable Juan Granda (Loco Dos). Tal vez esté sentado mirándonos en algún lugar del universo” (44). El LOCO DOS y Juan Granda desde el epígrafe-dedicatoria, al lado de su coprotagonista, LOCO UNO, los personajes aparecen como espejos en el que se refleja la humanidad. Acosta, como observamos, lo recuerda desde las notas didascálicas que conducen al texto y a su siguiente narrativa escénica:

LOCO UNO: (Corriendo por todo el escenario.) Mírate, mírate, mírate, mírate. Coño, mírate, mírate, cobarde. (El LOCO UNO le muestra el espejo al público a la vez que corre de un lugar a otro. Se lo muestra al LOCO DOS y ríe enloquecido. Trata de que el público se vea en el espejo. Para de correr poco a poco va doblando el espejo para él comenzar a mirarse. Parece tener miedo verse en el espejo. Finalmente logra mirarse en el espejo. Se queda serio mirándose fijamente. Comienza a reírse a carcajadas hasta caer al suelo. El LOCO DOS se arrastra por el suelo hasta El LOCO UNO. (Lo carga por los hombros).

LOCO DOS: ¿Oye loco?, ¿qué te pasa, te has vuelto loco?

LOCO UNO: ¿Loco yo?

LOCO DOS: ¿Sí loco tú?

LOCO UNO: ¿Loco yo?

LOCO DOS: ¿Sí loco tú?

LOCO UNO: (Ríe.) ¿Loco, loco, loco?

LOCO DOS: Loco, loco, loco, loco.

LOCO UNO: Pero ¿loco, loco, loco, loco? (71)

Valiéndose igualmente de un distanciamiento de la técnica brechtiana que rompe con el recurso de la cuarta pared stanislavskiana, este autor también involucra al receptor. Una estrategia para enfrentar la hipocresía social, la indiferencia y el miedo, juegan un papel protagónico en el texto de Acosta, un autor que evidentemente se siente defraudado con la mirada evasiva de la sociedad hacia aquellos que consideran los Otros por su estatus social, por su condición de inmigrantes o por cualquier circunstancia que lo separe y lo identifique como un subalterno. Los elementos del teatro del absurdo son usados por el autor para reflexionar, sobre el sentido de la vida y la existencia. Filósofos y dramaturgos como Camus y Jean Paul Sartre, padres del absurdo y el existencialismo se reflejan en la corriente del pensamiento filosófico que define que el hombre no es puramente racional, pues en este prevalecen sus pasiones, por estas entiende y observa a su mundo e igualmente define a los individuos, pues como exterioriza Inés para juzgar a Garcin en *A puerta cerrada* la obra de Sartre de (1944):

“Eres un cobarde Garcin, un cobarde porque yo lo quiero. ¡Lo quiero! ¿Oyes?, ¡lo quiero!” (132). Del mismo modo, Camus insiste en el sin sentido de la vida como sucede en su obra *El extranjero* (1942) narrándolo muchas veces a través de la naturaleza y el tiempo: “Era el mismo sol, la misma luz sobre la misma arena que se prolongaba aquí. Hacía ya dos horas que el día no avanzaba, dos horas que había echado el ancla en un océano de metal hirviente” (48).

La idea filosófica de estos pensadores permea *No son todos los que están*, el miedo, el absurdo, la falta de lucidez se transforman en preocupación y en la mirada del Otro, el desposeído, el olvidado que también está en una situación sin salida, aunque disfrute de la naturaleza y el parque central de New York. El encierro de sus personajes es público, su soledad también lo es, el rechazo de la sociedad y esta circunstancia asfixia tanto a sus protagonistas como a los de *A puerta cerrada* y *El extranjero*.

Los objetos escénicos y su función evocan al teatro de Artaud. El parque inundado de hojas, el banco, el cesto de basura, las caquitas de pajarito, la jaula con el caimancito y el espejo, tienen una particular connotación para narrar la degradación humana, para simbolizar con metáforas la represión, como sucede con la jaula y el caimán analogía del que está preso, ya sea en un país, en una habitación o en un parque. Otro aspecto importante es cómo se reconceptualizan las teorías y técnicas utilizadas los elementos del absurdo, el existencialismo y los miles de significados de su simbología que son reforzados por el *gestus* social brechtiano que define a los personajes como un grupo social despojado de bienes materiales, pero también como individuos enajenados, atrapados por la locura como un mal social que despliega toda una partitura para conformar la narrativa escénica y definir la identidad de los personajes y luego crear la acción teatral. A esta misma definición apuntan las reflexiones con respecto al *gestus*:

El teatro que se funda en el *gestus* se caracteriza, así, por su apariencia extrema: por una parte, da a leer el cuerpo del actor, la palabra, toda la escena, cuyos materiales son organizados con el fin de producir sentido; por otra, hace ver la tras-escena de dicha construcción, sobre exponiendo el teatro para dejar ver su teatralidad. (Baillet y Naugrette 109)

La locura y la teatralidad es la constante en la obra de Acosta, un mundo sin sentido ni razón que castiga, excluye y recluye, según le parece. Foucault lo reconoce como: “la imagen de una cierta "existencia de sinrazón" que, del lado del castigo, tenía un correlativo en lo que se podría llamar, "la existencia correccional" (80). Poniendo de manifiesto las estrategias utilizadas por Acosta, el recurso de crueldad o vida, concebido por Artaud como otro aspecto toma posesión de su obra y sus personajes: “... creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva” (139), retomando los pedestales que sobre el teatro engendró Artaud.

Aunque la relación del teatro cubano con las instancias del poder ha sido, sumamente complejas desde ambas orillas y han variado con el tiempo, no se puede negar que una parte importante de la producción, en esa relación, ha tenido esa mirada cuestionadora e incisiva desde el inicio, arriesgando en algunos casos la necesidad de apoyo económico y el reconocimiento que se puede perder al lanzar un atisbo independiente aislado de la oficialidad del poder en ambos lados. Los autores en estudio han sido por mayoría progresivamente cuestionadores, uniéndose a una tendencia del teatro occidental también variada y mixta. Según Esther Suárez Durán, en su libro *Un batir de alas* (2006) un ensayo sociológico que se preocupa por el teatro cubano contemporáneo de la isla y los temas que competen a corto y largo plazo a estos dramaturgos en la relación teatro poder en toda la extensión de paradojas y paradigmas que lo ocupan y acudiendo al pasado:

En tal sentido, en toda la vasta historia del teatro occidental no parece existir figura más comprometida con el examen del poder que aquella que, precisamente, emerge como uno de sus paradigmas. Como es conocido la mayor parte de la producción de William Shakespeare gira en torno al

problema básico de aquel: la legitimidad principal fuente de inestabilidad y conflicto. (83)

No obstante, esta necesidad de independencia en el exilio provoca reacciones similares desde otros puntos de vista, pues si bien el teatro exiliado no tiene las mismas circunstancias con la relación teatro-poder si pensamos en las estructuras gubernamentales, no deja de ser el teatro del Otro, el exiliado que no olvida su tierra y que intenta reinventarse en tierra ajena, además de saber, como ya hemos mencionado, que las relaciones de poder se establecen desde diferentes ángulos y situaciones, mucho más si tenemos la claridad de entender las arduas posiciones del exilio. Los vínculos que ambos lados transitan se conducen por nuestras tradiciones, por el quehacer artístico y literario universal que estructura un discurso de ruptura, una mirada que se dirige hacia nuevos horizontes sin desechar la memoria, los hacen coincidir, pues a pesar de las limitaciones isleñas en la vida cotidiana se siguen conectando puentes hacia el otro y viceversa. Precisamente en esa diversidad de criterios y en este desamparo de una diáspora que se enajena y busca refugio en el arte y la literatura, es que nace una escena exiliada desacralizada, con interpretaciones que se derivan de ambas circunstancias insularidad–otredad y que se nutre como el teatro insular, con diversas teorías, aparentemente tan opuestas y cercanas, como esas dos orillas de cubanos.

No podemos olvidar que las alteraciones formales en la pieza de Acosta *No son todos* ... dan poder al lenguaje de sus personajes. Lo fecundo de su texto lo libera de viejas estéticas y se abre a discursos y dramas interiores que el receptor asimila a pesar de lo codificado del lenguaje, pues se remite a raíces lejanas y únicas. La obra de Acosta nos recuerda desde su planteamiento a *Esta noche en el bosque* de 1939, la ópera prima de

Carlos Felipe. Los recursos caen bajo la influencia felipiana por la similitud al mezclar estrategias dramáticas del teatro del absurdo y el realismo social, logrando una obra auténtica y representativa del teatro exiliado y los grandes temas que conciernen a la humanidad. La marca de Pinter y la ausencia de la comunicación, utilizando un lenguaje que refleja una incomprensión por la falta de sentido de los diálogos, son uno de los grandes aciertos y a la misma vez una de las deudas en el texto de Acosta con Pinter y otros autores de lo absurdo, sus rupturas, lo alusivo y lo elíptico se vuelve confesión. Acudiendo a Sanchis Sinisterra sobre su reflexión de la poética de la sustracción:

Desde la oclusión total del referente y/o del contexto situacional, que vuelve francamente crípticos algunos textos-pero no por eso faltos de humor, de lirismo, de dramaticidad, de intriga...hasta la renuncia a desvelar, en otros textos, los antecedentes o la motivación de los personajes, la conexión entre las diversas escenas que constituyen una obra, el grado de realidad de una situación, el destinatario de la palabra, la veracidad de una información o de una confesión y, sobre todo, la naturaleza de los vínculos afectivos y la intensidad subterránea de las emociones y sentimientos, su producción realiza una sutil e implacable exploración de los límites de la opacidad. A todo esto, hay que añadir la renuncia a lo espectacular y la extremada economía dramática, que caracterizan también su poética "sustractiva". (Sinisterra 297)

Esas rupturas, alegorías, silencios y fragmentación en el texto constituyen resistencia y dan sentido a situaciones donde aparentemente todo es inconexo, absurdo y no pasa nada, pero que son condiciones que hablan de dolor, caos y distopía. Esta propuesta estética se hace válida a partir de la búsqueda de nuevas estrategias teatrales que faciliten la

comunicación con el lector- espectador. Construyendo un cuerpo cuestionador y heterogéneo que transita por las tendencias más vanguardistas en esta transición cultural.

6. Monge Rafuls: sincretismo con el panteón yoruba en New York.

En el caso de la obra de Pedro Monge Rafuls *La otra historia* (1996), también aparecen elementos brechtianos, pero su acceso, en tanto lectura estética de las teorías brechtianas y sus paralelos, resulta más difícil de escalar. Sin embargo, lo social y lo ético es una prioridad en la obra. Monge es un autor que interviene en el teatro con una mirada sumamente contemporánea, un rasgo que podemos observar desde el mismo título: *La otra historia* (1996), la del Otro la que muchas veces no se quiere escuchar, mucho menos escribir, porque el autor narra desde dos pueblos, apostando a la diversidad a las historias subterráneas, la subjetividad humana y alertando del peligro de identificarse con una sola mirada o a una sola historia, una propuesta didáctica amplia y enfocada en la capacidad crítica del lector activo que entiende las parábolas y metáforas que nacen del acervo cultural como herencia y el mestizaje que implica al nuevo mundo.

La obra de este autor invoca las teorías de la otredad y las del estudioso Partrice Pavis por su curiosidad y su experimentación constante. Su obra es diversa y arriesgada, valiosa para cualquier propuesta escénica, porque cumple cabalmente con esa verdad que ronda la escena, sobre la continuidad y la transformación de una pieza en la narrativa escénica que desde una subjetividad se reconstruye con la participación de su receptor. Roland Barthes en su artículo, “La muerte del autor” menciona:

... es que escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de “pintura” (como decían los Clásicos) sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman

performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en el que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere. (9)

Monge se vale del imponente escenario urbano que le brinda Nueva York, la interferencia de la multimedia en el espacio teatral. Su obra transita un recorrido que va desde un pent-house en Manhattan hasta los barrios pobres neoyorkinos, una mirada que tiene la función de observar, con una amplia escala, el comportamiento y las pasiones de sus habitantes y transformarlos en seres sometidos por los designios del aparentemente lejano Panteón Yoruba afrocubano. Basándose en la antropología teatral de Eugenio Barba, reafirma la presencia y representación de lo intercultural en su teatro. Tal como hace Pavis, Monge abre puertas para reducir la obra y su análisis a la crítica impresionista y dirige la confianza en su argumento hacia a un lector-espectador inteligente y capaz en tanto múltiples lecturas y puntos de vista sobre la escritura dramática y escénica.

El concepto y la práctica de la escritura escénica, resulta fundamental en el teatro del siglo XX y XXI. Según Pavis, se debe transmitir un significado al espectador, pero él ve esta posibilidad en la ausencia del texto dramático y es ahí, donde se puede ver una separación marcada entre el investigador y Monge. A diferencia de Pavis, Monge abre las puertas para combinar lo textual y lo gestual, al mismo tiempo abre las posibilidades escénicas de una manera incluyente, una visión que restaura la mirada y dirige la confianza a su argumento, hacia un lector- espectador inteligente y capaz de reaccionar a múltiples códigos, lecturas y puntos de vista sobre la escritura misma, ya que, con un texto eficiente, la narrativa escénica y la gestualidad propuesta las posibilidades se enriquecen.

En otras palabras, la semiótica teatral y el concepto de *performance text* en referencia a la capacidad del arte para convertirse en acciones y transmutar la realidad, es presentado por Monge en *La otra historia*, pero no solamente como los elementos que desplazan la significación del texto, sino como la escritura escénica que reunifica ambos conceptos (gesto y texto) y demuestra que no tiene que ser concebida como algo opuesto al modelo universal de teatro, tampoco a la disposición jerárquica del texto sobre el hecho de sus acciones o viceversa, porque sus valores se reafirman en riesgo mismo. El autor ha supuesto en su visión sobre el teatro contemporáneo un acto que definitivamente se apropia de una función liberadora y que genera una equivalencia entre texto dramático y la *praxis* del teatro, logrando una conexión con las teorías y propuestas de Artaud, el propio Pavis, Barba y Brecht. No debemos olvidar las conexiones entre Brecht y Pavis a partir del estudio y la práctica, pues Brecht es quien calza el modelo semiótico del análisis teatral de Pavis, porque su dramaturgia, como menciona Roland Barthes: “antes que expresar lo real debe significarlo” (4).

Monge por su parte, sugiere acotaciones que definen el trabajo gestual. Esta decisión creativa funciona más allá de las premisas que pueden ilustrar la obra, porque definen una posible puesta en escena a partir de la experimentación y la antropología teatral con implicaciones sociales y filosóficas. *La otra historia* indaga en la cognoscibilidad del hombre, su moral y su comportamiento a partir del mundo mágico y el orden que rige el decoro de los orishas del panteón Yoruba de la Regla de Ocha y que esta vez los dioses yorubas y sus devotos habitan en una historia urbana, con sus beneficios, pero también con las devastadoras consecuencias de vivir en una ciudad con todo lo agitado de la vida en una urbe tan convulsa, como New York.

La primera escena de la obra toma lugar en casa del Padrino, un hombre que practica la religión yoruba. José Luís su ahijado, es el protagonista de la obra y está casado con Marina una mujer sencilla que lo ama apasionadamente. El padrino le tira los caracoles, que es uno de los sistemas adivinatorios de la Regla de Ocha a José Luís, para averiguar por qué Changó, el santo que representa la masculinidad está enojado con él. Por otro lado, Marina, su esposa sospecha que José Luís no le es fiel. Los celos de Marina, el acecho de Teresa y lo atávico de José Luis a la masculinidad machista, no lo dejan aceptar su vínculo homosexual, porque el conflicto del protagonista no está determinado por una mujer, como sospecha su esposa. El amante de José Luís es un hombre, Marquito. Marina lo descubre todo y loca de celos intenta vengarse de José Luís. La ciudad y los orishas parecen ser la fuerza que suscita las grandes tragedias de la pieza.

La complejidad de la trama propuesta por Monge no se limita a una mención y conexión espiritual que aportaría recursos apegados al melodrama, sino que construye una obra que acoge las tendencias más experimentales del teatro contemporáneo, tanto en su proyección teórica como en la práctica. Es por eso por lo que la escritura escénica considera el lenguaje de un movimiento escénico que trae nuevas posibilidades a las diversas formas del gesto, como sucede con la extrema poética de la teoría de Artaud. Lo metafísico del lenguaje trascendente de los orishas tiene el poder de desgarrar la escritura teatral y servir como puente entre la mirada artoniana y la propuesta del autor tan urbana y por momentos realista.

El autor adapta de la teoría teatral de Artaud, la verdad del lenguaje no verbal para así transgredir su visión del arte teatral, partiendo de una escritura que apela también a un receptor activo que entiende y se deja desafiar con técnicas trascendentes que van cruzando

los límites de la palabra, pues median entre una escritura literaria y la narrativa escénica. Con la fuerza del teatro de la crueldad, el permite que sea ahí, ante un receptor, donde esas represiones se liberen y cobren fuerza como la vida misma. El autor al reescribir una poética que busca de nuevo poseer a la vida, luego de tanto arte caduco y poco honesto, lanza un reto que va más allá del mero decir, porque transforma, desde su textualidad, con la construcción de un diálogo que navega entre una escritura literaria realista y mágica, logrando la puesta en escena de un hecho sumamente honesto.

Un ejemplo claro de esta afirmación aparece en la escena final donde con toda franqueza el autor enfrenta los antagonismos y los prejuicios que lastran la vida en una urbe contemporánea en el año 1996. Monge subraya el conflicto que existe entre las creencias ancestrales, la tradición de la cultura machista y la moralidad que mutila la vida, con una metáfora que se vale del gesto artoniano, la ruptura de una danza de postguerra como el *butoh* y la posibilidad de usar lo catártico, pero a través del distanciamiento brechtiano, con el fin de denunciar y hacer pensar, por qué es tan difícil llegar a una libre elección. El problema de los personajes de Monge está en la fe, no es nada trivial, ni fácil de entender, porque son el motivo del gran conflicto: La mirada primitiva de José Luis con respecto a los deberes religiosos y a los morales que la sociedad le impone se oponen a sus pasiones. Monge Rafuls los respalda y los presenta como actos distanciados en el sentido brechtiano, pero su propuesta gestual está dispuesta por un lado al análisis que parte del distanciamiento y por otro al elemento musical que como en la proyección de Artaud, significa, que el ímpetu de la vida sigue incólume y que por mucho que José Luis necesite del mundo mágico de los Orishas, tiene una realidad contundente que necesita de la verdad y el amor en su grado más puro para ser resuelta.

Por otro lado, el texto dramático de Monge rompe con el mito que abraza la idea que la cercanía a las teorías de Artaud son un sacrificio para el lenguaje, porque el autor integra a estas teorías una esencia renovadora y adaptada, un artilugio que se abre a la visión de un escritor dramático que articula el lenguaje en oficio de la fusión con lo gestual como propiedad del texto y en correspondencia binaria de su expresión corpórea, pero uniendo las teorías de Stanislavski, Brecht y Artaud como la consecuencia que desarrolla y enriquece la teoría teatral. Esta, sin embargo, es una estrategia que no admite las complacencias que debilitan la obra a partir de la elección entre texto y gestualidad, sino que las vuelve parte de su reflexión, porque manejan este aspecto de la aceptación de la diversidad a un nivel que se abre a la exploración y la aceptación. Con esta mirada se logra un ejercicio de intercambio y distanciamiento que le trae al argumento teatral una mirada tan renovadora, como en su momento Felipe le impregno a sus piezas, correspondiéndose con las teorías antes mencionadas. La función referencial del texto logra hacer presente, los elementos sociales y psíquicos de los personajes teniendo en cuenta elementos de las dos orillas a través de la presencia urbana y sus espacios, así como los elementos y valores de la cultura afrocubana tan prevalente en Cuba. Esto estrecha el contacto entre emisor y receptor como función fática a través del efecto V o distanciamiento.

En consecuencia, observamos que el distanciamiento del teatro épico se presenta en Monge con la intervención del espectador en la pregunta que lanza Monge desde el texto dramático: “¿Se irá a cumplir el sueño de José Luis?” (119) El distanciamiento es un resultado del conocimiento brechtiano que resulta del análisis que plantea el autor como un final que no tiene respuesta y que expresa claramente en su didascalia para la reflexión, como señala en la acotación: “esa incógnita debe quedar en el espectador cuando abandone

el teatro” (119). Se trata entonces en esta técnica y teoría del teatro de crear a un espectador que interviene activamente, aunque puede parecer una pregunta retórica, es necesario recordar que en la escena teatral se representan solamente posibilidades, para que ese receptor pueda imaginar los finales que rondan y su consecuencia social. No por gusto, Monge rompe el discurso del teatro clásico- dramático y cae en su propia poética sin ofrecer soluciones, pues la visión de la cosmogonía yoruba resulta tan rígida que se torna inaceptable.

La teoría teatral de Monge Rafuls es paradójica, la función esencial del teatro dramático es preservada en el melodrama que abarca la trama y la catarsis que se produce con muchos de los momentos de la pieza, pero es transgredida en los aspectos formales a la hora de abordar la escena, los puntos de giro y la diversidad que implica poner soluciones en manos de sus lectores- espectadores, pues no sólo la idea del autor la que debe prevalecer. Al destacar los personajes, para Brecht estos disipan jerarquía como individuos, pues lo que destaca en ellos es su faceta social y no acepta la psicología individualista de los personajes, pero en el caso de Monge, combina ambas facetas, porque su propuesta nos deja establecer empatías con sus antihéroes que son vulnerables, hasta el punto que atraen inclusive por sus defectos, pero a la misma vez nos induce a una inmensa reflexión que desarrolla el pensamiento crítico, porque no nos podemos identificar con una moral tan severa como la del Padrino, pues resulta inaceptable y es ahí donde el receptor reconoce que lo que está viendo es una pieza que señala con certeza que aún hay mucho por hacer y que lo que sucede en esa pieza dramática es criminal.

En atención a lo cual, Monge Rafuls tampoco deja lugar a la identificación que puede reproducir la maravillosa danza de los Orishas. Esta inclusión en la obra mongeana es una

variante del coro brechtiano, pero en su diferencia permite que Monge se lo apropie para transformarlo en una gesta coral y gestual que lanza una nueva partitura escénica. Este recurso sugiere movimientos más oscuros y retorcidos que la danza tradicional de los Orishas con la sonoridad de los tambores batá. La oferta del autor se acerca más a las tradiciones orientalistas del butoh japonés, este arte que comienza con la búsqueda del cuerpo de la postguerra y que por lo deforme y agresivo se convierte en motivo de extrañamiento y análisis.

Al respecto el autor también se une a la búsqueda de Brecht y Artaud que también han observado e investigado las técnicas y motivos del teatro oriental, para su concepción de lo dramático. Monge combina como Artaud, su filosofía vital y teatral, los transforma en ritos yoruba que se acercan al comportamiento humano. Es lo mismo que tuvo lugar cuando el butoh se inspiró en las teorías de Artaud, en la obra de Gene Genet y la del Marqués de Sade, en este afán de entender lo grotesco, lo oscuro y lo decadente del ser humano.

Como ha señalado Pavis en sus estudios sobre Brecht, los autores tratan de establecer el funcionamiento de su propia creación en sus juegos textuales y la narrativa escénica, pues para Pavis, el *gestus* social, no funciona como en Brecht. Sin embargo, para Monge su narrativa es una fusión que toma de diferentes fuentes del saber, de la teoría teatral y la literaria, logrando un desarrollo del *gestus* que no sólo restablece las nociones de Artaud y Brecht con su propuesta de movimiento escénico, sino también desde el texto dramático. Pavis considera el *gestus*, como algo abstracto, una camisa de fuerza o una técnica destinada a mostrar una tesis. En este sentido estos autores reutilizan y le dan un nuevo significado en la práctica escénica, como sucede con la interrelación entre el *gestus*

brechtiano y el avance de lo stanislavskiano en su segunda etapa, la que profundizan en la cadena de acciones y el subtexto.

El punto de vista panorámico de la ciudad de Nueva York desde el texto dramático con su recorrido por la ciudad y el metro son otros de los aspectos que hacen que la obra de Monge sea susceptible a la mirada cinematográfica, a las teorías del punto de vista que un lente ofrece desde su emplazamiento y hasta su enfoque. Mientras que, por otro lado, la presencia del mundo mágico de los Orishas la vuelven teatral y productiva en el sentido que Brecht le daba a este concepto de productividad-entretenimiento con la excepción de la danza final que deforma la realidad y la fractura en su reclamo. A partir de la palabra escrita y la representada Monge articula este discurso observando los patrones culturales que vienen tanto de la visión urbana, como de la religión a través del Panteón Yoruba, ayudando con este camino a la construcción de una avanzada y distinguida filosofía del pensamiento teatral contemporáneo, pues apela a la imaginación y a la búsqueda de caminos propios a través de su mirada antropológica.

En cuanto al uso de los elementos escénicos que forman parte de decorado, el autor señala que hay una sola escenografía con varios espacios que se mezclan: la casa del padrino con los elementos de la santería en el Bronx, el moderno apartamento de Marquito, amante de José Luis, en Manhattan; asimismo, el espacio abierto y hasta invasivo de los Orishas que llega al público y recrea lo mágico en una íntima complicidad, aceptando lo inusual y distanciado con una variante más integradora. En este sentido el autor aclara que lo importante no son los lugares, sino las relaciones que se establecen entre los personajes y el público en estos lugares.

Por otro lado, durante la acción escénica se aportan elementos de decoración que identifican espacios como la ciudad, el metro de New York y el bosque. El receptor observará los cambios escenográficos durante la acción de la obra, porque no habrá apagones. El proceso teatral que normalmente se esconde o disfraza ocurre antes los ojos del receptor con los diferentes planos escénicos, como sucede en la obra de Felipe el pionero y modelo de este nuevo corpus teatral. Gracias al efecto de distanciamiento se puede pasar muy rápidamente de una escena a otra, asumiendo un estilo muy brechtiano. Igual se identificarán personajes, situaciones y ambientes utilizando los colores de cada Orisha, el simbolismo de los objetos usando las técnicas de Artaud para definir el estatus social o atribuyéndole a cada personaje el atributo característico de la deidad yoruba que representa. Todos estos recursos narrativos, son expresados por medio de un simbolismo que relaciona los atributos de las deidades yoruba y sus colores desde la lógica mágico-pragmática que identifica a estos dioses por lo negociable que son sus favores.

El distanciamiento estético en la escena mongeana se basa también en el uso que Monge realiza de los objetos escénicos de acuerdo con el uso de estos en la teoría de Artaud. Un ejemplo básico de ello queda definido desde la primera acotación, donde la poética que Monge asume incluye lo que él define como “efectos especiales de 3D con creatividad” (66), una nota que habla también del interés que tiene el autor por el uso de las técnicas visuales: cine, video y holograma. Tal como piensa Artaud, el dramaturgo considera que los límites del teatro están en todo lo que el artista puede lograr que ocurra en la escena, estableciendo un punto de vista prácticamente infinito para la imaginación creativa en la escritura y su correspondiente narrativa escénica. El propio Pedro Monge admite en una entrevista con el investigador Armando Chávez Pérez: “Otra constante en

mi trabajo ha sido la búsqueda de un lenguaje alejado del teatro tradicional. En varias de mis obras rompo con la estructura lineal y/o trato de incorporar el cine y los efectos técnicos modernos a la estructura teatral” (Monge 339-354).

7. La memoria histórica y los ideales en el teatro cubano

En *Una rosa para Catalina Lasa* (2009), la autora sabe que el público lector conoce la leyenda de Catalina pero no los hechos puntuales y su narrativa escénica se convierte en un laboratorio teatral que indaga desde la observación del Otro, una responsabilidad que recae en el cadáver de Catalina como un personaje que emerge desde su mausoleo, invocando una gran preocupación de la autora que gesta la apoteosis y el reto del conocimiento de esta historia, con el propósito de satisfacer la curiosidad innata del público por conocer lo que sucedió, igualmente poder juzgarlo y entenderlo. Esta posibilidad que en definitiva coteja a Borges y a su *Pierre Menard autor del Quijote* en un *palimpsesto* literario que une a la autora con esta idea alterna de las teorías borgianas y sus fundamentos literarios:

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. ... Las cláusulas finales — ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir— son descaradamente pragmáticas. (Borges 278)

Otro aspecto importante para considerar en *Una rosa para Catalina Lasa* es la analogía que se establece entre la relación arte y sociedad en Europa, específicamente en Francia y en la Habana que tiene lugar durante la época en que se ubica la obra -pleno modernismo hispanoamericano- y que permite relacionar la obra de la Boudet con la de

Poe y a la misma vez con el modernismo finisecular y su *performace* combinado con la *mise en scène* con su estructura de cajas chinas que van develando la trama en su estrategia finisecular modernista y postmodernista.

Pavis compara la terminología anglosajona y francesa que designan por un lado la performance y, por el otro, la *mise en scène*. Según Pavis, en estos últimos años del siglo XX, hay una convergencia epistemológica de las teorías vinculadas a la puesta en escena y aquellas que se establecen desde el concepto de performance. Sugiere una solución: vincular ambos conceptos desde una relectura del concepto de teatralidad, plasmado por Josette Féral; así como volver a pensar algunos términos como ficción, por ejemplo; pero conservando un rigor semiológico en el análisis de la obra concreta. (Pavis 3)

El texto dramático de Boudet se recontextualiza con el poder del teatro, en su capacidad de búsqueda y reencuentro con la cuarta pared y su ruptura brechtiana para convertir al público en el lector activo que crea su propio artilugio, con canciones y pregones. Catalina y su articulación, nos recuerda también a Pavis en su mirada sobre las formas teatrales y la influencia de una partitura escénica que también remite al teatro antropológico de Eugenio Barba y que coincide con el bufo y su cubanidad tan criolla, tan mestiza, porque los pregones, la elegancia y la sofisticación del modernismo son una denegación del discurso realista, cuyo análisis a pesar de todo lo espléndido y teatralmente logrado es visto a través de esa suerte de invocación o trance que nace del mestizaje. Catalina es la reencarnación del mito, porque su personaje es parte de esa misma historia no resuelta, un juego de roles que remite al “cadáver exquisito” muy artoniano por la

gestualidad sugerida, como quien reconstruye su expresión corporal a través de la memoria y le otorga, además, el don de la palabra, el afán de la mirada indagatoria.

8. *Nuevo Corpus*: Un resumen del bricolaje cubano.

La similitud en temas y estrategias, además de la evidente intención didáctica de los autores en estudio los aproxima a Brecht, a sus recursos y a los elementos del teatro épico, como hemos ido viendo. Después del repaso de la obra teórica de Brecht y las piezas teatrales estudiadas en este capítulo, hemos identificado los puntos característicos tomados de la teoría brechtiana y la reorganización de un cuerpo dramático nuevo que sirve para estudiar y definir aspectos del teatro cubano contemporáneo en las dos orillas y las diferentes manifestaciones de como subyace el poder en ambos lados. El desacuerdo parcial hacia la identificación del espectador con la obra teatral es una variante que tiene el propósito de evitar la identificación del espectador de una forma menos radical, porque estos dramaturgos emplean el *Verfremdungseffekt* o efecto de distanciamiento en todas sus facetas estéticas y narrativas, como hemos visto, para que el lector-espectador no se obnuble con el encanto literario y dramático, pero dejando un camino al entender por medio de ciertas emociones. Los autores en cuestión establecen rupturas y variables que incluyen diferentes puntos de vista, como una característica que unifica a este periodo teatral. Una práctica que tiene en cuenta y mezcla a teorías consideradas opuestas, pero en las que ellos encuentran puntos de contacto, continuidad narrativa y teórica, como hemos podido observar.

A modo de revisión y tomando como punto de partida a Brecht y su teatro épico, estos autores que sirven de modelo crean un caleidoscopio que establece una visión dialéctica, abierta al mestizaje conceptual y práctico del teatro cubano y donde no caben

las teorías o verdades absolutas. Esto representa una brújula que abre el destino hacia un camino sin fin y una etapa del teatro cubano que bebe de muchas fuentes, porque del mismo modo que Brecht, Artaud, el propio Pavis y los autores del periodo en estudio, se conectan en la historia del teatro cubano con la búsqueda de tendencias y caminos tan antiguos que vienen desde la poética de los clásicos, del Medioevo con sus personajes tipos y del Neoclasicismo también didáctico, aunque con fundamentos ideológicos que no son cercanos a los que posteriormente lanza Brecht.

Desde el punto de vista teórico es difícil definir un periodo tan complejo, diverso y hasta contradictorio. Lo que si resulta obvio es que se enmarca como literatura narrativa finisecular, como un eterno retorno o más bien literatura dramática de entre dos siglos, un proceso convulsivo y edificante que apuesta por una teoría tan amplia e inclusiva como la de José Sanchis Sinisterra, una referencia presente e innegable en todo el teatro cubano contemporáneo. Sólo basta con revisar, “El manifiesto (Latente) de Teatro Fronterizo” de José Sanchis Sinisterra, para entender los pactos que establecen los autores, con el teatro, sus márgenes o fronteras y las teorías de Brecht, Artaud, Pavis y otros destacados y significativos estudiosos y creadores en esta disciplina.

Finalmente, los recursos de la teoría de Lope de Vega, Stanislavski, Brecht, Artaud, Camus, Sartre, Sinisterra y Pavis, junto al sin número de influencias señaladas y el modelo decisivo y fundacional del teatro de Felipe en las obras escogidas tras sus aspectos teóricos y estratégicos se revelan los intermediarios que sirven para propiciar un fenómeno a través de un teatro que tiene como prioridad la función social de enseñar y criticar, para ayudar a construir una sociedad mejor, sin excluir su productividad o cualidad de entretener como ya había apuntado y definido el teatro de Brecht. A partir de los elementos codificados de

estos teóricos, llegamos al desenlace que el teatro de este periodo es un agente de transformación cultural y social. Existe en la dramaturgia contemporánea cubana una serie de múltiples asociaciones que incluyen, tanto el texto como el lenguaje gestual como parte de un proceso único, una concepción transgresora que considera el teatro como el artefacto visual y textual integrador, un bien cultural que propicia la continuidad y el cambio desde el texto dramático y la narrativa escénica, pues son los agentes de una maniobra que en su preocupación se destaca en el asalto al poder con el fin de transformar el mundo en que vivimos.

CAPÍTULO II

MÚLTIPLES CONNOTACIONES DEL TEMA DE LA COMIDA

1. Gastronomía teatral: voracidad y nostalgia

La palabra gastronomía, de origen griego, se ha introducido recientemente en el idioma, y aunque apenas se entienda, ha parecido suave a los oídos franceses que tan pronto como la oyen pronunciar demuestran fisonomías satisfechas y labios con sonrisa de alegría. La separación correspondiente entre la gastronomía, la voracidad y la glotonería, empezó entonces a efectuarse. Jean Anthelme Brillat-Savarin.

El propósito de este capítulo es el estudio de las múltiples connotaciones del tema de la comida y las transgresiones logradas por medio de este en el teatro cubano, además de su relación con la diada teatro-poder desde las dos orillas. Esta investigación la establecemos a partir de la obra de Alberto Pedro Torriente *El banquete infinito*, así como por el lado del exilio con la pieza breve de Rosa Ileana Boudet *Una rosa para Catalina Lasa*.

Entre las múltiples necesidades del ser humano ninguna resulta tan imperiosa como la de comer. Una filosofía sobre esta necesidad no fue posible hasta que Jean Anthelme Brillat-Savarin (1755-1826) escribiera sobre el tema en su libro *Physiologie du gout* en el siglo XIX en Francia. La investigadora Maida Watson se refiere al tema gastrocrítico al estudiar el simbolismo de las comidas en la literatura al decir:

La relación entre comida y cultura y su representación en la literatura inglesa, francesa, rusa e hispana, han producido más de 500 artículos y libros sobre el tema. Los aspectos sociales, culturales y espirituales que acompañan el gusto por ciertas comidas, el simbolismo asociado con su

elaboración y el ritual de servir las aparecen como instrumentos para estudiar la literatura por parte de estos críticos. La asociación de ciertas comidas y modos de comerla con una cultura “civilizada” en contraste con otra considerada no tan “civilizada” data de la época del Imperio Romano.

(1)

La observación de Watson nos remite a una definición que abarca el plural episodio de sentarse a la mesa y comer con sus diferentes variantes. La investigadora recorre desde el banquete grandioso y teatral que nos remite a lo ostentoso e indistintamente lo relaciona también con el acto de comer como una manifestación sentimental y emocional, un acto que reclama a nuestras memorias con todos los elementos rituales que lo componen.

En su libro *Devorando a lo cubano* del año 2012 la escritora e investigadora Rita De Maessener se enfoca en la valoración metodológica y el estudio en la literatura de los hábitos culinarios en Cuba, abarcando una etapa que comprende desde el siglo XIX y hasta el Periodo Especial en los años 80. Dicho de otra forma, analiza las connotaciones de la comida durante una extensa etapa de la sociedad cubana. El escritor José Ponte durante este mismo periodo usa el símbolo de una mesa vacía con un mantel que ilustra dibujos de frutas en los años noventa, yuxtaponiendo con esta alegoría las inexistencias alimenticias de una Habana hambrienta en su libro *Las comidas profundas* publicado en el 2010. Sin dudas, estos estudios recalcan la obsesión por la comida en un pueblo lleno de carencias. Adriana Kanzepolsky escribe en la contraportada de este libro la siguiente nota:

Como ensayos “con arranque de novela” se puede calificar los siete textos que conforman *Las comidas profundas*, en las que sobre textos que conforman las comidas profundas, en los que sobre una mesa vacía en La

Habana de los noventa Ponte insiste paciente y laborioso en carácter metafórico de toda comida porque, como dice, la escasez lo induce a pensar que cualquier comida sustitutiva, “remedo de la leche materna”.
(Kanzepolsky)

De costumbres y tradiciones culinarias se adereza el teatro cubano de esta fase, pero su estudio ha sido exiguo. La influencia de este tema cobra una connotación muy particular en las obras de Alberto Pedro Torriente y Rosa Ileana Boudet los dos autores que se estudian en este capítulo, entre otras breves menciones. En el caso de Alberto Pedro estas características se unen a la realidad de un mundo repleto de escaseces y donde la sola mención del tema de la comida y el abastecimiento de esta puede resultar subversivo e ideológicamente complejo, pues en la Cuba de este periodo sencillamente se come lo que se puede para sobrevivir y puede ser una tarea ardua o casi imposible. En el mismo año 2010 el intelectual cubano Guillermo Rodríguez Rivera publica *La oda al plan alimentario* en la revista *Arquitrave*, donde el escritor cubano Antonio José Ponte es uno de los patrocinadores. *La oda...* es una parodia agridulce cargada de ironía, gracias al humor que han causado los sinsabores culinarios, un ejercicio literario que responsabiliza a los verdaderos culpables de estas limitaciones y ausencias. La oda sirve como una metáfora desbordante de humor y una válvula de escape que todos los cubanos entendían:

Oda al Plan Alimentario

La yuca, que venía de Lituania, el mango, dulce fruto de Cracovia, el ñame, que es oriundo de Varsovia y el café que se siembra en Alemania. La malanga amarilla de Rumania, el boniato moldavo y su dulzura; de Siberia el mamey con su textura y el verde plátano que cultiva Ucrania. Todo eso

falta y no por culpa nuestra. Para cumplir el plan alimentario se libra una batalla ruda, intensa. Y ya tenemos la primera muestra de que se hace el esfuerzo necesario: hay comida en la tele y en la prensa. (Rodríguez 2)

Aunque el régimen político de Cuba rige el discurso ideológico de la isla y este hecho marca la política cultural, más allá de este rigor, el arte y la literatura funcionan como un conjunto de valores materiales y espirituales recíprocamente estructurados que objetivamente son inseparables, conformando también un núcleo de concurrencias acerca de la función de la gastronomía en el arte teatral. En este caso particular existe una relación con la diada teatro-poder desde la imaginación y la estrategia de lo culinario y su visión sobre la sociedad cubana y el poder hegemónico, emplazando a un desafío en el escenario teatral de estos tiempos. Contar una historia en la que la comida es el elemento protagónico o al menos tiene un papel destacado gracias al afán de provocar el acto de confrontación es una proeza loable por parte de los dramaturgos.

Los autores que lo asumen conforman una realidad sumamente imaginativa, narrada con los más variados ingredientes sociales, utilizando un arriesgado y lúdico enfrentamiento que se vale de los sinsabores económicos, sociales y políticos del país, pero también de la memoria y la nostalgia como el reto que va enlazado a un espíritu creativo y que invita a la subversión desde las aflicciones de una memoria que añora las ausencias en la mesa de las familias cubanas. Estos prosistas de nuestra realidad utilizan la obra dramática como el juego que es capaz de publicar armas, para retar al orden establecido. Al decir de Rosario Ferré en 1985:

La dificultad para reconocer la existencia de la imaginación tiene en el fondo un origen social. La imaginación implica juego, irreverencia ante lo

establecido, el atreverse a inventar un posible orden, superior al existente, y sin este juego la literatura no existe. Es por esto por lo que la imaginación (como la obra literaria) es siempre subversiva. (Ferré 11)

Más allá de estas distinciones sobre este particular carácter sedicioso, el hecho de observar a los hombres y a los acontecimientos de su tiempo, en el caso del teatro cubano, no es una característica casual de los pródigos dramaturgos de esta transición, pues se une a un particular concepto identitario de mezclarlo todo y que puede dar sentido al uso de cocinar una frase que lo defina como: “ un teatral ajiaco cubano”, pues hablamos de esa característica exuberante variada, una forma de ser cubano, una coincidencia que aparece como cualidad propia en la dramaturgia de ambas orillas, siempre teniendo en cuenta variantes y semejanzas. Esa forma de concebir y conceptualizar las cosas tiene una dimensión histórica, cultural y social que está relacionada con el mestizaje de nuestra cultura y es una de las características que ostenta lo que se ha llamado el ser cubano, una coincidencia que aparece como cualidad distintiva en la dramaturgia de ambas orillas, teniendo en cuenta variantes y semejanzas, de los sabores múltiples que se recrean en el teatro cubano.

2. Devorando desafortadamente nuestro cocido cubano.

El paso de lo crudo a lo cocido sería una operación cultural, mientras que la transformación de lo crudo y lo cocido en lo podrido se efectuaría de manera natural. Rita de Maeseneer.

Alejo Carpentier en 1964 define los ambientes culinarios en la novela latinoamericana: “Tienen una importancia en cuanto a sus particulares contextos históricos. El ajiaco cubano, por ejemplo, un plato nacional de la cocina criolla reúne en una misma cazuela, la cocina de los españoles- la que traía Colón en sus naves” (Carpentier 22).

Obviamente este ajiaco en el teatro cubano reúne elementos de muchos espacios geográficos y entornos culturales, teóricamente hablando, dejando ver esta mezcla y la posibilidad de buscar estrategias tomadas de diversas fuentes para articular y validar la convergencia de esos discursos desde una mirada que más que reflejar la cocina como una de las Bellas Artes, exorciza sus escaseces con un perturbador sentido crítico. En *El banquete...* el autor crea su propio “cocido cubano”, simulación del cocido madrileño, el ajiaco criollo, el sancocho y luego la caldosa¹⁸, como una respuesta dramática para la necesidad de alimentarse en tiempos de escasez y penurias a partir de una nueva lógica que desea desentrañar el sin razón de este momento histórico.

Durante los tiempos de carestía ha sido habitual en la humanidad desarrollar una cocina en la que las sobras sean aprovechadas para realizar nuevos platos. La caldosa es un popular plato que solía repetirse en la mesa de las familias en la isla. En los años 90 durante el Periodo Especial, ganó más popularidad la caldosa por las variantes que ofrecía y lo creativo de su mezcla. Este socorrido plato terminó derivando en lo que se llamó popularmente “Sopinguete” que concluyó siendo una mezcla de los pocos productos que aparecían y las sobras de otras comidas.

En lo que atañe al tema de la nutrición en el teatro hasta los años 90 no desempeña un lugar protagónico con influencia político ideológico, aunque hayan aparecido elementos

¹⁸ " La caldosa: popularizada en los años 80, gracias a la letra de una guaracha compuesta por Rogelio Díaz Castillo, que se refería a la "Caldosa de Kike y Marina" con origen en la ciudad de Las Tunas. La caldosa es un plato siempre presente en festejos familiares y de barrios. En los escritos que datan de la guerra de independencia se suele leer referencias al " sancocho " con que fueron alimentadas las tropas mambisas. Se menciona el ajiaco referido en los diarios de campaña del General, de origen dominicano, Máximo Gómez, y en el de otros generales mambises que vivieron en Santo Domingo (Antonio Maceo), con lo que se comprueba que estas palabras y platos son comunes a los pueblos de la región desde muy antiguo. En Cuba, más modernamente, se fueron abandonando ambos modos de ser nombrado para, actualmente, usar más frecuentemente el término caldosa”.

culinarios en obras del siglo XIX o como en *Contigo pan y cebolla* (1962) de Héctor Quintero que se hace mención explícita a momentos de escasez, pero en esta pieza predomina el tema de la familia y sus relaciones. Para empezar y pensando en términos stanislavskianos, la tarea escénica propuesta por Pedro desde su dramaturgia se relaciona con un súper objetivo social transgresor que nos entrega el deber de movilizar al público con este disturbio expositivo de ideas que mueven conciencias y evidencian sin tapujos los problemas. Como una circunstancia dada del teatro pedriano y su vinculación con el pensamiento crítico y la práctica reflexiva nos preguntamos: ¿Qué se come? ¿por qué no se come? ¿cómo se come?, una premisa que caracteriza su compromiso social e ideológico y que señala, sin lugar a duda, que las circunstancias de vida para los cubanos son totalmente miserables y no precisamente por el embargo estadounidense, sino porque el gobierno socialista es responsable con su mala gestión económica de la pobreza del pueblo.

En 1996 Alberto Pedro Torriente escribe *El banquete Infinito* una farsa vertiginosa concebida en una jornada con prólogo y epílogo, como el autor la define oficialmente. Según la entrevista de la investigadora Ileana Azor realizada Pedro, el escritor también le llamaba al hecho teatral disturbio autorizado:

... hasta ahora he tenido la suerte de que lo que escribo, interesa. Y parece que los temas que selecciono mueven al debate de ideas en la gente, que es lo que me interesa. El teatro es eso, “disturbio autorizado”. Creo en el teatro como movilizador, algo que nos sirve para pensar, además de conovernos. He tenido esa suerte. De todas maneras, yo, aunque no tuviera éxito, seguiría escribiendo. (Alberto Pedro)

El autor, usando la estrategia dramática de utilizar una comelata, un “banquete extraordinario” (359), para hablar de la precaria situación del pueblo cubano, nos presenta un análisis agudo, como una suerte de exorcismo sobre la situación económica y la relación con la sucesión del poder. Este tema es presentado en términos metafóricos, gastronómicos y teniendo en cuenta que al cubano le gusta el jolgorio infinito y la farsa carnavalesca. La primera referencia alimenticia en *El banquete...* aparece en una didascalía en la que se describe la entrada del Jerarca y establece la relación entre el poder y la comida basada en las escaseces del pueblo:

Viste un traje oscuro y se ha puesto la cinta presidencial blanca en la que se destaca una enorme J, símbolo del poder. Trae en una mano una botella de vino de la que bebe directamente y en la otra un gran muslo de pavo que mordisquea constantemente con excesiva gula mientras ríe a carcajadas.
(361)

En este sentido el Jerarca en el poder se transforma en Paradigma, una metáfora de la eterna utopía del cubano, la necesidad de un líder, un casi Dios que conozca de todos los temas posibles, en fin, que piense por ellos. No por gusto Pedro propone que sea interpretado por el mismo actor como muestra de lo difícil que es salir del problema, pues prolongamos con esta premisa más de lo mismo. El autor teje una red alegórica que se concreta en muchas ocasiones a través del conglomerado, que es como el autor llama a las masas o al pueblo, caracterizado como coro en pura técnica brechtiana o más bien postbrechtiano y tremendamente caribeña, por los reclamos que entona. Este conglomerado

quiere darle a su nuevo líder el nombre propio de: *Jamalismo*¹⁹, Pedro utiliza una palabra que viene del argot popular *Jama* que es un cubanismo actual que significa comer.

Aunque este tema de la comida aparece en el teatro cubano desde el siglo XIX al narrar los cuadros de costumbres, es en el siglo XX donde adquiere un gran valor irredento. Este insistente interés en señalar la necesidad de lo nutritivo, desde ese ángulo transgresor es un *deus ex machina*²⁰ que cambia las reglas del juego en la escena y la sociedad cubana, una forma que aparece como sublevación y placebo para mitigar los estragos desde la imaginación. El teatro de Pedro se debate en un proceso ideológico que lo asume y lo incorpora desde su responsabilidad como artista e intelectual en una suerte de conciencia social que es capaz de mostrar los problemas de la nación cubana.

A diferencia de otros banquetes literarios, en el pedriano, leemos por ejemplo la diferencia con el de José Lezama Lima (1910-1976) en *Paradiso* (1966) que era deleite y poesía con el que narraba identidad, disfrute, exuberancia de tradiciones y hábitos culinarios:

... Augusta para terminar la ociosa discusión-, el canario centella por el langostino remolón-. Hizo su entrada el segundo plato en un pulverizado *soufflé* de mariscos, ornado en la superficie por una cuadrilla de langostinos, dispuestos en coro, unidos para parejas, distribuyendo sus pinzas el humo brotante de la masa apretada como un coral blanco. (63)

¹⁹ Jamalismo- significado popular de comer en Cuba.

²⁰ Actualmente se utiliza para referirse a un elemento externo que resuelve una historia sin seguir su lógica interna. Desde el punto de vista de la estructura de un guión *deus ex machina* hace referencia a cualquier acontecimiento cuya causa viene impuesta por necesidades del propio guión, a fin de que mantenga lo que se espera de él desde un punto de vista del interés, de la comercialidad, de la estética o de cualquier otro factor, incurriendo en una falta de coherencia interna.

Por lo tanto, la abundancia teatral imaginaria que propone su dramaturgia contrasta dolorosamente con una desavenencia literaria y una realidad social llena de carencias, una conceptualización que cambia la valoración de lo exquisito por resolver y que alcanza lo grotesco. Si tenemos en cuenta la desesperación que causa el pan teatral, este alimento simbólico que aparece ante los ojos de un pueblo hambriento que lee o asiste al teatro nos hace comprender la desobediencia del acto- disturbio. Lo terrible de este planteamiento queda plasmado en la crueldad del cuadro de un banquete infinito. Por esto, cuando la obra alude a *La última cena*²¹, quizás la única para los lectores o espectadores cubanos que se acercan a este texto, resulta trágica y paradójica, desde la primera didascalia y su posible representación:

Sobre varias mesas rodantes y alargadas, como en *La última cena*, se colocará el menú correspondiente a las diferentes situaciones que se desarrollan en el eterno banquete. Distintos carteles anunciarán, como se indica en las acotaciones estos momentos: desayuno de trabajo, merienda de trabajo, almuerzo de trabajo. (359-360)

Alberto Pedro usa elementos de la técnica teatral brechtiana y los emparenta con las necesidades básicas del ser humano. Su estrategia consiste en relacionar el anuncio de su épica, con los recursos escénicos y los juegos de palabras, todo en función del discurso de la rebeldía que asume su alegato teatral. Los carteles con las horas de comidas, además de alimentar las ideas que contribuyen al pensamiento crítico, motivan el apetito constante del

²¹ En este caso se refiere a *La última cena* obra pictórica de Leonardo da Vinci ejecutada entre 1495 y 1498. Inspirado en el episodio evangélico, cuando Jesús de Nazaret se reunió con sus discípulos (los doce apóstoles) para compartir el pan y el vino antes de su muerte.

lector-espectador, que debe sobrevivir al recordatorio constante de los hábitos y horarios alimenticios que el pueblo cubano, por causa de las carencias cotidianas, fue perdiendo, agudizándose durante el Periodo Especial y que Pedro intenta desentrañar y resolver en las dramáticas jornadas de su banquete teatral. La obra refleja, sin dudas, la miseria moral que produce vivir en esas circunstancias.

En el caso del teatro cubano, esta presencia realista y sus coincidencias con lo social logran volver al drama una mezcla entre la farsa y la tragedia, con un choteo cruelmente burlesco que nos recuerda a una broma de mal gusto. Esa mención escénica en tono de choteo establece un paralelo tan fuerte con la realidad cubana que borra la línea de separación entre la ficción dramática y la realidad del espectador logrando los fuertes contrastes que cuecen un agridulce ajiaco teatral, un cocido cubano con connotaciones político-ideológicas, remedo que puede llegar de *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa (1563-1644), de los bufos y sus antecedentes y algunos otros autores del siglo XIX y que Alberto Pedro puede heredar. Según Matías Montes Huidobro en su introducción al “Teatro colonial cubano: desconcierto trágico burlesco” (377): “Sigue en pie el carácter tragicómico de la vida dramática cubana o de la dramática vida cubana. Por eso *Pedro el cruel* (tragi-) aunque le quemén el hocico (cómico)” (390). Una coincidencia que va cruda y dura al relacionar el nombre de Pedro y lo tragicómico de los espejos que emparentan con el hocico animal. La conexión de Pedro con los orígenes del teatro del siglo XIX y la dirección tragicómica de la escena cubana, unida a la trayectoria política nacional es un enunciado del valor de los dramaturgos cubanos del periodo.

Retomando la mención del coro post brechtiano y caribeño que se constata desde el comienzo de la obra, el autor lanza un secreto a voces en la frecuencia de este coro-

conglomerado con una verdad tan obvia y comprometedora, como diría la Palabra de *Perogrullo*, que es una cosa tan sabida y conocida, que resulta tonto decirla:

CORO.

¡Quítate de la acera,

mira que te tumbo,

que traigo un apetito

que acabo con el mundo! (361)

Sin embargo, *Perogrullo* el personaje que representa a los artistas e intelectuales dentro de la obra y que, por ende, representa al propio Pedro, es encerrado en una mazmorra cuando canta una canción que recrea el aforismo de Brillat-Savarin: "Dime lo que comes y te diré quién eres" (1).

El texto pedriano es conspiración constante es autocrítica que va desde la muerte de los mitos hasta el fracaso aplastante que culmina con una rebeldía mientras se torna en sublevación teatral, pero también en disturbio organizado de una dualidad mediadora. Es por eso, por lo que el intelectual *Perogrullo*, con hambre y miedo se pliega ante la represión que el poder genera, haciendo honor al aforismo catedrático de Savarin: "De la manera como las naciones se alimentan, depende su destino" (16). Estableciendo un paralelo con una frase que se intuye: De la manera en que un intelectual se proyecta, depende su *hado*.

Pedro, obviamente vislumbra un destino incierto y una dura realidad. El doloroso paralelo que narra ante la obsesión lógica que agobia al cubano se sucede con el delirio obsesivo de los personajes y de los cubanos por la *jama* (comida) una realidad que se repite y que se manifiesta textualmente en la evocación del pan, las frutas, el arroz, los vegetales, la cerveza y el vino. Esta constante, recorre toda la obra; no existe una jornada, una página

en la que el tema no surja como una obsesión cotidiana y nacional. Es tal el descontento que Pedro manifiesta que transforma los productos alimenticios, el gusto, el ritual y el acto mismo de comer en armas, pues son los ingredientes necesarios y efectivos, para acabar con el poder absoluto que señala como autor de las penurias alimenticias. El dramaturgo con esta decisión argumental marca una relación causa y efecto que señala y responsabiliza con fuerza, aunque no use nombres propios, si no prototipos y alegorías.

El autor crea un banquete desde una mesa ajena literaria y teatral en relación con la Cuba del Periodo Especial, para señalar con una pluma inteligente la comelata imposible que por sí misma, resulta en el caldo de cultivo para una rebelión, pues no sólo agrade a la situación de miseria y al hambre de los cubanos, sino que revuelve el descontento y enciende la llama que aviva el deseo de liberarse de tantas penurias con el sacrificio de su heroína Aurrara, sugerida desde un adjetivo que insinúa su existencia zoomorfa, una constante animalista que viene desde el puerco de su obra *Manteca* y la duda que genera su mención. Matías Montes Huidobro al leer y ver *Manteca* que aborda el tema de la comida, representada en ambas orillas, publicó una reseña en *Cubaencuentro* que develaba el subtexto y la gran metáfora de estas obras pedrianas:

Alberto Pedro va a retomar en el 1996 con *El banquete infinito*. Ya desde *Manteca*, una obra que empieza diciendo “¡Hay que hacerlo!”, “¡Hacerlo!”, “¿Hacerlo?”, “Sí. ¡Hacerlo!”, refiriéndose explícitamente a meterle un cuchillo a un cochino, viejo, decrepito y fofo, como acción inmediata para “resolver” el problema nacional del hambre, había dado un paso importante en la dramaturgia cubana, proponiendo una salida no sólo para comer sino para derrocar la tiranía y “resolver” de forma definitiva. (Huidobro)

La necesidad de un cambio fundamental es manejada desde un doble juego, visto a través de la cuestión sobre la sucesión del poder y es tan urgente para Pedro, como resolver el pan de cada día para el cubano común, pues en definitiva es obvio que el autor piensa que una cosa lleva a la otra, pero la propia obra demuestra el desatino de la idea. El hastío y la falta de fe en el proyecto cubano, es evidente, no es casualidad que en *El banquete...* el mismo actor que interpreta al Jerarca, igual encarna a Paradigma, como ya observamos. Con esta estrategia, Pedro no sólo señala la ausencia de un líder que resuelve los problemas básicos de su pueblo, sino que apunta su dardo al engaño y la sucesión inepta que insiste como carencia y maldición en la realidad cubana.

Por tal razón, Pedro construye y denuncia por medio de una textualidad simbólica que prolonga un eterno banquete de gobierno, únicamente imaginario, pues en la realidad sólo se seguirá alimentando la injusticia, mientras la anémica turba cubana crece. Vemos, por tanto, la saeta certera y vigente donde se denuncia el lamentable fracaso de la utopía con el enigmático Paradigma, el nuevo líder de los cubanos que resultará en un eufemismo desde su primera mención, pues queda claro que en 24 horas nadie puede resolver una situación tan caótica, mucho menos multiplicar los panes y los peces. La manera tragicómica pedriana de observar la realidad, muestra en clave cubana que no hay confianza en el hombre nuevo, mucho menos ilusión para el cambio radical. Lo que muestra a esta obra con una vigencia indiscutible.

JERARCA. ¡Quiero vivo o muerto al cabecilla de esta enajenación! ¡Ya le enseñaré yo a ese oligofrénico lo que cuesta desatar la ira de la turba con la promesa de llenar todas las panzas! (Toma un fusil que tenía oculto bajo el mueble.) ¡Esta es mi silla! No se dejen perturbar por el ruido de las tripas.

¿Cómo pueden creer que en 24 horas se multiplicarán los panes y los peces?

No se confundan, el mundo anda tan mal que cualquier loco promete cualquier cosa y todo el mundo cree que llegó el Mesías (365)

Con esto en la mente, la obra nos alerta desde el principio con dos exergos importantes: “Para los de arriba resulta bochornoso hablar de comida, y hasta cierto punto se comprende porque ellos ya comieron”. Citando a Bertolt Brecht y sigue con Nietzsche: “No es la historia la que se repite, es el ser humano que siempre es el mismo” (358). Estas dos premisas son: condiciones *sine quibus non*²² de la acción teatral y social para el resultado final, pues como dice el Jerarca: “...todo el que se hartó está confabulado por no haber tenido en cuenta el apetito de la masa. Sí, Perogrullo todo aquel que formó parte del banquete está confabulado con mi jerarquía mientras no demuestre lo contrario” (362). Esta evidencia de responsabilidad compartida y verdad en crisis es caótica, pues todos los cubanos, según esta sentencia pueden estar en la mirilla, inclusive el propio autor. Lo complejo de esta relación ha sido observado por importantes autores y artistas cubanos. Como desenlace en esta etapa de la indagación, no podemos dejar de relacionar a este exergo que parte de un tradicional patakí²³ africano que usa Tomás Gutiérrez Alea en su filme *La última cena*: “Y desde entonces anda por todo el mundo, engañando a toda la gente el cuerpo de la verdad con lo cabeza de lo mentira”. (*La última cena*, 1976)

²²Condición “*sine qua non*”, “*sine quibus non*” (plural) es una locución latina originalmente utilizada como término legal para decir: condición sin la cual no. Se refiere a una acción, condición o ingrediente necesario y esencial —de carácter más bien obligatorio— para que algo sea posible y funcione correctamente.

²³ El patakí es una historia o parábola con enseñanzas de la filosofía yoruba. En su lengua original es *Pàtàkì*.

De igual manera, *El banquete* ... representa las aspiraciones sociales y económicas de los sectores de la empobrecida sociedad cubana. La relación con la comida que establece Pedro evidencia la delicada relación entre el poder y el pueblo, al que el designa, como ya se menciona en esta investigación, conglomerado, una denominación que además de subrayar la falta de libertad y la esclavitud a la que está sometido el pueblo, evidencia el desprecio de los gobernantes hacia lo que consideran una mezcla confusa de personas. Los dilemas morales de derechos cívicos y ciudadanos de esta literatura dramática remarcen la necesidad primaria y básica del ser humano por alimentarse y la diatriba que canibaliza la crueldad en el ejercicio del poder ante esta realidad cubana. Como plantea Gutiérrez Alea en el filme *Los sobrevivientes* en 1978: “cuando no hay nada que repartir, nos devoramos los unos a los otros”. No cabe duda de que en *El banquete infinito* el autor se juega el todo por el todo, no por gusto se insiste una y otra vez en la pieza, con el *leitmotiv* de un estribillo que sirve de advertencia y riesgo:

Coro: Esto no es jarana yo te lo repito: ¡quítate de la acera que voy con
apetito!

Jerarca: (Se incorpora y otra vez colérico grita hacia la ventana.) ¡No todo
el mundo puede superar el ayuno, como anda predicando al ritmo del
tambor, el cabecilla de esta danza caníbal que todos bailan y cantan...!
¡¿Qué es lo que pretenden, sí, qué quiere el pueblo?! ¿Qué me esfume que
me volatilice? ¡Infelices...! Piensan que, porque ese fanfarrón ocupe mi
espacio, el espacio de este su Jerarca, legalmente elegido por ustedes, los
mismos que ahora piden que me vaya, lograrán de inmediato para todos:
desayuno, almuerzo, merienda doble, cena y chocolate con churros antes de

dormir, nada menos que en veinticuatro horas, como anda prometiendo el cabecilla de marras y director general... ¿Eso es lo que piensan, no es así? Pues muy bien allá ustedes, su jerarca hace mutis, un histórico mutis, no sin antes desearles a todos los participantes en esta algarabía, sin distinción de credos tendencias políticas, color de piel, tendencias sexuales, etcétera, etcétera, un próspero banquete y un feliz postre. ¡He dicho! (362-363)

Bajo este dictamen que apunta a un cabecilla de marras, cargado de doble sentido con esta en su designación despectiva, el autor redefine el bien comer con el concepto simple y llano: “mejor dedíquense a otra cosa”. El vocablo “resolver” una palabra muy usada por el cubano de a pie para justificar cualquier acción que le permita conseguir lo necesario para sobrevivir y alimentarse desde la controversial filosofía que defiende la idea de que: “el fin justifica los medios”. Igualmente se evoca la frase de Brillat-Savarin, al cerrar su parlamento con la frase lapidaria: “feliz postre” (362-363). El dramaturgo establece paralelos a tantos años de distancia con la realidad descrita en la *Fisiología del buen gusto*: “...quien no ha conocido los años anteriores a la Revolución Francesa no ha sabido lo que era la dulzura de vivir. Y gustó repetir la frase, nostálgico, hasta el fin de su vida” (6), la coincidencia no es rara, pues ya sabemos que los hombres repiten las historias.

Es distintivo que el dramaturgo crea una respuesta teatral para la necesidad urgente de alimentarse, situación a la cual apunta con su dedo acusador, señalando al poder como responsable desde el comienzo de la obra por medio de la transición del Jerarca a Paradigma como el líder que aparece desde el recurso del doble, como hemos mencionado. Igualmente sucede con sus personajes clasificados como híbridos: “Y los personajes como extraños híbridos, tienen nombres que aluden a una condición zoomorfa-Averrara o

alegórica-Virilprimera, Segunda y Tercera” (25). Las Viriles capitanas aparecen como un mal augurio, una fatalidad que se apropia del poder hegemónico y de lo que sucederá al momento de la caída del Jerarca.

VIRILSEGUNDA. ¡Entrégate ya, Jerarca! El palacio de Gobierno es nuestro.

VIRILTERCERA. ¡Tus obesos capitanes se entregaron junto a sus anoréxicos soldados!

VIRILSEGUNDA. Hemos registrado todos los salones, y colocado en cada salida el tapón correspondiente. ¡Sabemos que estás escondido aquí! ¡Sal ahora mismo de tu guarida o de lo contrario el palacio será dinamitado! ¡Volará en pedazos contigo adentro y no habrá ni juicio! (366)

Los diálogos pedrianos se mueven entre lo coloquial y lo metafórico, si alegóricos son los nombres de sus personajes, las descripciones son equivalentes a la escala socio política que ocupan: obesos capitanes y anoréxicos soldados, como condiciones relacionadas con la ingesta de alimentos y su jerarquía social y gubernamental, indica una diferencia que sugiere el menú de los personajes. En *Devorando a lo cubano* De Massenner dedica un capítulo a *Cecilia Valdés* la novela de Cirilo Villaverde y hace referencia a un ensayo de Antón Arrufat, El menú de los personajes:

“La comida cumplía en sus relatos- al igual que en su maestro Balzac, quien a su vez estructuraba su material novelesco con el procedimiento enumerado- cumplía |sic| con una finalidad caracterizadora: definir la posición social del personaje no comen los señores igual que los esclavos, aunque la comida criolla esté influida por ellos, cocineros de muchas casas

ricas (2002: a: s.p.). Veremos que hay más que una mera aplicación del proceso de Brillat-Savarin: “*Dime lo que comes y te diré quién eres*” (61).

Sin embargo, esta definición no alcanza al pueblo como sucede en Balzac y Villaverde, pues más allá del aforismo de Brillat-Savarin, la situación cubana depende de circunstancias diferentes, ya que una medida rasa definiría a un igualitarismo que no distingue de escalas sociales a la hora de alimentarse en la Cuba de este periodo, pues las carencias se comparten por igual en el pueblo cubano, salvo las escasas excepciones como define la obra pedriana.

La diferencia remarcada y significativa viene de las remesas que llegan principalmente de los familiares que viven en Estados Unidos para abastecer y paliar las carencias cubanas. De igual forma, alguna diferencia se marca en las personas del pueblo que logren viajar al extranjero por razones de trabajo y que se abren la posibilidad del viaje de ida y vuelta. Todas estas situaciones sirven para reconstruir o cambiar las clases sociales y diseñar una nueva definición que altera el cuadro de costumbres de la realidad cubana.

A este respecto la particular circunstancia de lo cubano, la memoria, el reencuentro, la comida y la bebida ocupan un lugar privilegiado y se plasman en escenas de la obra *Huevos* (2004) de Ulises Rodríguez Febles con el regreso de un familiar que está necesitado de compartir ese vínculo de amor indisoluble. Recordando en este sentido y a pesar de las diferencias, temas de obras de teatro del Siglo XIX como, *Manjar blanco y majarete* (1848) de José Agustín Millán que alterna lo gastronómico y las costumbres con el tema del amor y sus conflictos. En la obra de Febles el amor y la comida tienen la cualidad del reencuentro y el amor de la familia.

El autor narra la historia de Oscar el personaje protagónico de *Huevos* y pariente de una familia cubana que vive en Matanzas dejó a Cuba siendo niño, cuando el éxodo del Mariel, para vivir en los Estados Unidos. Oscar, regresa a ver a su familia y paradójicamente después de ser expulsado de su país a punta de huevazos lanzados como proyectiles, a su retorno el tratamiento cambia. Oscar puede tener acceso a los productos que la población cubana no obtiene con facilidad en los que se incluyen los huevos, aquellos mismos que en su partida le agredieron. Ir al origen del problema por medio de la transgresión es un acto de libertad, un intento de reconciliación, una fórmula que ambiciona solucionar un problema del pasado, desbordando un conflicto que se presenta bajo una variante que transmuta la relación entre protagonistas-antagonistas en un símil de la relación insularidad-otredad.

Esta situación del regreso de los exiliados años después hace posible la reunión del reencuentro alrededor de la mesa. La escena de la mesa a modo de celebración por la visita de Oscar se usa en esta obra, como el elemento que reúne a la familia, sin embargo, por un momento parece un ajuste de cuentas y por el otro una reunión familiar con ansias de comprensión. Esta circunstancia aporta al elemento de la recuperación de la memoria histórica y la familiar en contraste con los conflictos y las carencias materiales y emocionales vividas en este periodo. Mientras que la voz que se alza y reclama es la de Enelio el primo que vive en la isla y que también ha sufrido el exilio y la separación de sus seres queridos.

La familia de Oscar y Enelio están sentados a la mesa con Pastora y Margarita, mientras beben y comen.

ENELIO: ¡¿Olvidar?! Aquí nadie va a olvidar abuela. Jamás he olvidado. No va a haber olvido. Yo no puedo olvidar que de pronto se fue toda mi familia y tenía que olvidarlos, que odiarlos; que de pronto todos debían firmar papeles, gritar, cerrar puertas, callar. No puedo olvidar que me quede sólo, sin poder jugar con mis primos, creciendo sin ellos. Yo estaba el día que le quitaron la pañoleta a Pedro, Margarita. Yo también era un niño, pero yo si no grité, no tiré huevos, no cerré puertas, no firmé papeles. Ni las firmaré nunca. Voy a hacer siempre lo que siento, lo que creo. Yo, yo... Y mi familia va a serlo siempre en las buenas y en las malas. Y les voy a escribir y los voy a abrazar y nadie me va a separar de ella pase lo que pase, aunque me miren mal, aunque no me hayan dado carné, aunque me hayan mirado con mala cara cuando en todas las planillas haya puesto que tengo familia en el extranjero, que me relaciono con ellos. Yo, yo... Volver a estar juntos es el momento más lindo de mi vida. ¡Una cerveza, dos... ¡Un millón de cajas de cervezas por este regreso! Este es mi momento de mayor felicidad y el día que vuelva a ver a mi tío Oscar. Ese es mi tío. Mi único tío. ¡Qué importa donde esté! Yo no sé ustedes, tú Margarita, tú Oscarito, pero yo soy inocente. Yo, yo soy INOCENTE. Ya nada puede volverse atrás ... ¡Nada! (28)

Regresando a la obra de Pedro uno de los aspectos más destacados de esta circunstancia histórico-social, es el proceso que le dedica a observar a través del coro, la evolución que ha vivido el pueblo cubano. Un trayecto que va del jubileo al desencanto, una transición significativa que muestra los diferentes momentos del proceso

revolucionario cubano y las reacciones del pueblo. Igualmente, subraya la realidad de una conciencia social-intelectual que habla, a manera de coda, de la visión de una súper estructura ideológica en decadencia representada por Perogrullo, como una suerte muy crítica de *alter ego* del autor.

CORO. Come pan con vaca,
toma cerveza fría,
que viva el Jerarca y su jerarquía.

¡Ay, papá, tú no lo creías
y han resucitado la gastronomía (376).

PEROGRULLO. Dile a Catalina que se compre
un guayo que: la yuca se me está pasando (*Bis*). (405)

Así las cosas, este coro termina con un epílogo premonitorio como eterno retorno, el cual funciona como una estructura circular de la que nunca se sale, pues el -Conglomerado-Pueblo-Coro- no tiene más opción que volver al mismo punto de partida:

Quítate de la acera,
Mira que te tumbo,
Que traigo un apetito
Que acabo con el mundo.
Telón lento. (425)

La propuesta de Pedro es dramática e inalcanzable, pues transforma lo que él define como farsa vertiginosa en una auténtica tragedia. A través de un proceso de adaptación con el ayuno y las condiciones sociales cambiantes, ya que el banquete extraordinario se vuelve una revuelta y el gusto y su fisiología en un apetito voraz. La apoteosis de esa

autodestrucción moral y fisiológica se muestra en la escena final con la muerte de Averrara, una metáfora de *rara avis* y el personaje más puro de la pieza, un sacrificio ya mencionado. Ella se transforma en una clásica heroína, trágica y violada por la misma turba ciega a la que intenta ayudar con el pan que tanto ansían, forrajeando, lo que encuentra en el bunker de Paradigma. No obstante, igualmente incomprendida, Averrara representa al que también es rechazado tanto por sus compañeros del nuevo gobierno, como por el pueblo. Está claro que con el gobierno de Paradigma tampoco quedará bien si no se apega a los absolutos del poder, los famosos perseguidos del Jerarca que se tornan en perseguidores, así como el pueblo que la traiciona y asesina.

En congruencia, el humor cáustico es la amarga ironía que dibuja el drama del hambre de los cubanos en la obra de Pedro y es obvio que no está solamente ligado con el acto social de comer o vinculado al estudio de lo gastronómico, sino que en este caso está directamente relacionado con la denuncia, mediante un disturbio que llevará a lo factual de un caos que desempeña la función primordial de una acusación certera, en la que sus receptores se enfrentan a una realidad tan decrepita e incompetente como su líder jerárquico. Pedro relaciona sabiamente el hambre, la falta de libertad y las relaciones entre el poder, el pueblo y el arte, atando la situación a una concatenación de hechos y circunstancias que rompen y juegan con todas las reglas que el poder impone, para desde este imaginario violento y radical, inducir al cambio. Incluso, volviendo al termino gastro-crítica que, en este caso, pone en crisis algunas definiciones previas del tratamiento de lo culinario en el teatro universal como algo intrascendente y poco dramático que da realismo a las narraciones, como describe esta afirmación parcial en el ensayo *Comer y beber en el teatro cervantino*:

En caso del teatro, una de las razones de esta presencia puede ser el carácter de realismo que pueden dar a las acciones, representadas o evocadas, la mención o incluso representación en el tablado de algo tan habitual, y en ese sentido intrascendente, como el alimentarse, - no hay que olvidar que habitualmente el simple comer no es algo memorable o dramático por sí mismo, pero su mención en el escenario aproxima el ámbito de la ficción dramática a la realidad del espectador. (González 1)

3. Una Rosa para Catalina Lasa, Ideal y el alimento de la memoria.

Había nacido en Cuba y de este accidente le quedaban, además de otros rasgos de carácter, el apego por las comidas lejanas. Antonio José Ponte.

Es interesante constatar cómo en *Una Rosa para Catalina Lasa* de Rosa Ileana Boudet la connotación de lo culinario y el Otro banquete adquieren una función muy diferente a la del insular *Banquete infinito* de Alberto Pedro Torriente. Si en Pedro la sola mención de los alimentos se refiere al apetito como recordatorio de carencias alimenticias, en Boudet es parte de la recuperación de la memoria, es la dramaturgia y la poesía como vehículo de emociones sublimes, es la recreación de un hecho real que quedó en el pasado al decidir asumir y vivir su historia de amor con Juan Pedro Baró y sus tradiciones culinarias transformadas en comidas exóticas lejanas provenientes de la Cuba finisecular del XIX al XX.

Catalina Lasa una mujer casada y el rico hacendado Juan Pedro Baró, cayeron rendidos de amor en el año 1905. Baró ya estaba separado de su esposa, pero una vez que el romance se hizo público Catalina dejó a su esposo Pedro Estévez Abreu. Fue la tía del marido de Catalina la que descubrió el amorío entre Lasa y Baró. Estévez era hijo de Marta

Abreu, en ese momento una de las mujeres más influyentes de Cuba y una de las máximas financiadora de la guerra de la Independencia en Cuba. Luis Estévez que fue el primer vicepresidente de la República era a el padre del marido engañado. La familia de Estévez-Abreu desplegó todo su poder, su influencia, económica y política, para perseguir a los amantes profugos.

En el año 1906 Catalina y Pedro se refugiaron en París y Boudet lo describe así, “Nosotros llegamos después a escondernos porque La Habana nos despidió como si tuviéramos una enfermedad venérea” (10). Se especula también que la muerte de Lasa, años después, llegó de manos de la ofendida familia. Por otro lado, Baró de una familia catalana enriquecida por el negocio del azúcar, disponía en París de un piso asomado al “*Bois de Boulogne*, un parque que se encuentra en el límite oeste del distrito XVI de París cerca del suburbio de *Boulogne-Billancourt*” (56). Según menciona el escritor Mario Coyula (1935-2014) en su novela *Catalina* (2013), “Aristóteles Onassis años más tardes compró la propiedad de Baró” (56). La residencia de ambos se convirtió en punto importante de la vida social parisina, como recogen los múltiples artículos que hablan sobre estos amantes. “Catalina ofrecía cenas exóticas de menú criollo combinado con finos manteles de Bruselas y copas de Murano” (63), esa combinación fascinante que une los placeres de la vida, la comida y las flores exóticas en la literatura la autora los transformó en monólogo. La sagacidad de la Boudet nos remite a sus memorias insulares, a la intimidad de los sentimientos, a la elegancia de París, añoranzas y un nuevo atrapados en un mundo que dibuja a través de las tradiciones alimenticias y los “mejunjes” o dietas del pasado, elementos que aluden no sólo a lo culinario, sino a esos remedios caseros que han quedado atrás por el peligro de no encontrar los ingredientes autóctonos. “En París yo seguí

haciendo mejunjes, comiendo mis remiendos, mis boniatillos, mi manjar blanco, mis panatelas borrachas, mis torrijas en almíbar, buscando la menta en los mercados y la canela en las Delikatessen” (23).

La Boudet se resiste al olvido, expone el precio del exiliado, del desterrado y lleva a la protagonista de su pieza a revivir no sólo los banquetes criollos durante su vida en París, sino que con la memoria reconstruye su Habana y los hábitos alimenticios de su población, con la abundancia de sus sabores y con la vida sonora de su reciente pasado adorna el texto, evade la realidad de la persecución sufrida, además une las recetas tradicionales que vienen de la colonia española y de las obras de teatro del siglo XIX que aparecen también como homenaje en la pieza: *Manjar blanco y majarete* (1848) de José Agustín Milián. El estilo de la Boudet destaca los detalles culinarios con un preciosismo y una melancolía que es característico del universo finisecular.

Una rosa para ... reitera una y otra vez el famoso lema de Brillat-Savarin de: “Dime lo que comes y te diré quién eres” (61), ella es lo que come, lo que describen sus textos, sus refranes y pregones que son el alimento de la memoria. Es toda ella *Catalaina*, la recreación de la historia dramática vista desde una huella elegante aristocrática, pero también sumamente humana y cotidiana. En este sentido, los pregones habaneros en su musicalidad recuerdan la variedad y las tradiciones culinarias de la patria que añoran los cubanos al vivir lejos de su tierra: “¡Tamalero! ¡Frutas! ¿Quién quiere comprarme frutas? Maní, caserita no te acuestes a dormir sin comerte un cucurucho de maní. Rico panqué, sabroso, majarete y cusubé” (8).

La obra sobre la Lasa está cargada con la sinestesia de los aromas, tanto como el del perfume “Habanita”, como los provenientes de un concierto gastronómico que deleita y

que se combina con la sonoridad de sus pregones, la musicalidad que se une a esos olores y a los gustos que resultan exóticos dentro del contexto parisino cuidan la importancia de lo estético. Boudet renueva las ansias por este recuerdo de la Habana de Catalina Lasa que también es la suya, con la sola mención de alimentos que muchos no hemos conocido nunca, pero que componen el menú de los personajes en la obra y que son herencia de nuestras familias. Así sucede con la remembranza del Cusubé, un postre de nuestras abuelas, que un sinnúmero de cubanos sólo conocemos por el libro de recetas *Cocina al minuto* (1951) de Nitza Villapol (1923-1998), una especialista de la comida cubana: “Cusubé: Nuestras abuelas hacían estas ricas tortas con almidón de yuca; hoy lo podemos hacer con almidón de maíz... lo que todos conocemos por “maicena” ... y queda igualmente sabrosas” (194).

Si relacionamos de nuevo *Las comidas profundas* de Antonio José Ponte, sobre el aspecto de la recreación de la memoria y los sentidos en un contexto de extrema pobreza y escaseces, volvemos a la ausencia de comida que es recreada como estampado en el hule de la mesa. La imagen se torna teatral, *quasi* comida-utilería escenográfica o telón pintado en el imaginario teatral y dramático de la nación. La vista sustituye e intenta aplacar las carencias:

“Atiendo en el mantel a los dibujos de comidas. El mantel cae sobre la mesa como un mapa. El primer libro de este país imaginario es el espejo de paciencia y ese libro habla ya de comidas” (15). El mantel funciona como un paliativo irónico en una época donde la gente prácticamente desfallece de hambre y los autores, más allá del género literario, comparten anhelos y memorias. Volvemos a la diferencia y la ruptura con las imágenes y

descripciones en los textos de Lezama un referente inevitable: “La calidad excepcional se brindaba en el mantel de encaje, en la vajilla de un redondel verde que seguía el contorno de todas las piezas, limitado el círculo verde por los filetes dorados” (62).

Desde otro ángulo y a través de la reminiscencia de un clásico del teatro cubano como lo es *Electra Garrigó* (1948) de Virgilio Piñera y que a su vez es una variación del teatro clásico griego. Boudet reconstruye un mundo ideal con deseos de aceptación y recuperación, pero también con un dolor crítico conmovedor, mientras propone un difícil y triste regreso vinculado a la identidad, a los valores emocionales, a los corporales y a las referencias geográficas. Boudet establece otro paralelo complejo al usar la obra de Piñera como un subtexto, la utilización de *Electra Garrigó* remite no sólo a los textos griegos, si no a la variación criolla, el personaje de la Clitemnestra Pla en la obra de Piñera es una protagonista que muere envenenada por una frutabomba o papaya que es un fruto oriundo de las regiones tropicales de Centroamérica. A la vez, a la Lasa de Boudet le llega la enfermedad y la muerte por un pescado, la comida en ambos textos, un fruto marino que supuestamente la intoxicó aparece en medio del móvil y la venganza de un triángulo amoroso, pues se sospecha que Catalina ha sido envenenada por orden de la poderosa y gubernamental familia de su primer esposo. El amor y la muerte, La Habana y París como suerte de destierro son una mancuerna macabra:

En Francia era cubana y en la Habana afrancesada que es lo único que los cubanos no son capaces de aguantar. Ni siquiera a Casal le aguantaron sus afrancesamientos, la verdad. Ni a la mismísima condesa de Merlín a quien le gustaba que le dijeran Merlán, Eso es cierto. Rodeada por el Sena hice

mis famosas dietas para adelgazar, pero no fue esa la causa. (En complicidad con el público). Como Clitemnestra envenenada por una frutabomba (26)

La comida y los sentidos en *Una rosa para Catalina Lasa* se vuelven objetos de placer, amor, memoria, trama política, sexualidad y muerte. Eros y Tánatos, representan el enfrentamiento al poder gubernamental al establecer paralelos finiseculares que no pueden ser casuales, pues son un retorno a sus orígenes, a sus creencias, a las recetas de la época y sus comidas sabrosas, pero también a la muerte. Como menciona Ponte en *Las comidas profundas*: “lo vi en una postal, un cuadro de Paul Klee” (15), con una fuerza que trasciende a la vida y se confunde con la finisecular fiesta de los sentidos, como si la autora pretendiera convertirse en la última poeta modernista de la memoria.

El piano aún está abierto y la música abierta y la música muerta parece vagar sobre el teclado inmóvil, tan inmóvilmente como si lo estuviera para siempre.

Sobre la alfombra quedó tu pañuelo perfumado—el tenue perfume del nardo, el perfume de la noche...

Quisiera que nadie volviera a entrar en el pabellón del jardín. Quisiera conservarlo todo como está ahora, como ha quedado después que pasó por él mi dicha.

Y regresé. Regresé. Regresé. Volví. Ritorné. I came back. No me quedé en París para siempre. (27)

La coincidencia que existe entre los momentos vividos por Lasa y Boudet nos subraya la historia de la ciudad que ambas dejaron atrás y que le da un lugar importante a

la relación con lo culinario en esta pieza. Las emociones sazonan y convierten esta íntima relación en laboratorio creativo de sus tradiciones para lograr esbozar la recuperación de la memoria sin ser tendenciosa, simplemente paleando nostalgias. La heroína es representada en un viaje estético propio, en el que se describe la esencia de las cosas por medio de la sensibilidad, los sentidos y las propiedades sugestivas del lenguaje literario que utiliza Boudet. Para la autora la palabra escrita le proporciona una puerta a lo que considera racional y que la conectan con la emotividad de la música, la mención de los alimentos deseados y típicos que pueden ser saboreados con el placer y el afán de revivir la patria y su cuadro de costumbres, así como reclamar el derecho a validar su historia y su Habana, descabezando la idea de una traición que involucra tanto a su leyenda de amor como a su exilio.

A su vez, es notable la diferencia con la connotación del elemento culinario entre estos dos autores: La diferencia más reconocible entre ellos se da por la evidencia de cómo Pedro habla de las necesidades básicas y el hambre, mientras Boudet acude al elemento espiritual, a la idealización y la necesidad de recuperar lo perdido elaborado desde lo ideal. Por otro lado, como elemento común en ambas obras, cabe mencionar de nuevo el uso de una crítica certera que habla de todos los despojos que sufren los personajes, aunque se aborden desde diferentes caminos.

La investigadora alemana Cerstin Bauer-Funke menciona en su artículo para el libro *Crisis y creatividad en el teatro español y latinoamericano del siglo XIX al siglo XXI* en el que incluye el tema de la comida y continua el análisis en la línea argumentativa de Patricia Tomé que realizó un trabajo al respecto de *Sanguivin en unión city* (1983) de Manuel

Martin Jr., un dramaturgo exiliado cubano, para destacar el ingrediente gastronómico.

Bauer-Funke argumenta:

En este contexto la alimentación es generalmente considerada como un factor sociocultural de cada cultura, ya que diferencia también una cultura de otras y porque desempeña una función fundamental para identidad étnica de cada individuo y cada colectivo. Aspectos tales como un determinado sistema de valores, un cierto estilo de vida una forma concreta de autodefinirse social y culturalmente, el sentirse ‘a casa’ (at home), un cierto gusto culinario, la hospitalidad y el estar juntos con otras personas que comparten los mismos valores, costumbres, hábitos, estilos, gustos etc, constituyen el fundamento sobre el cual se construye la identidad. (Bauer-Funke 97)

En resumen, la dimensión cultural e identitaria de estas obras se entrelaza a través de la fuerza que se ejerce desde el poder hegemónico, metaforizando los problemas sociales, económicos y políticos a partir de diferentes claves, pues el enfoque que cada uno asume cambia la poética de estos textos dramáticos, pero la identidad los gustos y las tradiciones los une inexorablemente.

Al respecto, en la obra de Pedro el poder se ejerce con una violencia obvia caracterizada por el hambre y el apetito obsesivo que es representado desde un pueblo oprimido que pide a gritos ser alimentado por una hegemonía decadente. En contraste, Boudet hace de las cualidades de las comidas ideales y su añoranza, una evidencia contundente que señala al hambre espiritual, la muerte real y la metafórica como otra fuente de carencias, transformándolo en el grito de auxilio de lo que siente la autora y como testigo

de lo que le han obligado a perder a muchos cubanos desde los extremos ideológicos que asfixian a ambas orillas, pero las tradiciones y el gusto por ciertos alimentos sobrevive a todo enfrentamiento.

A pesar de todo, ambas obras hablan de necesidades humanas, sensoriales y se unen en la construcción de un nuevo Corpus teatral que es representado en este caso por dos textos fundamentales, por lo medular de su importancia, lo *suigéneris* de este periodo del teatro cubano y las múltiples connotaciones que tiene el tema de la comida en la escena nacional, siempre pensando desde la dualidad de las dos orillas. La comida funciona para abastecer a este cuerpo único que necesita tanto, del alimento espiritual ese que revive los platos tradicionales y que se convierten en exóticos en el París de Lasa y Baró, tanto, como el alimento básico que le permite sobrevivir al pueblo-conglomerado de Alberto Pedro en esa pelea cubana, tan vigente y conmovedora por el pan nuestro de cada día.

CAPÍTULO III

BAJO EL INFLUJO DEL CRIMEN Y EL CASTIGO

1. El teatro como resistencia y enfrentamiento al poder.

“La sociedad industrial exige que la riqueza esté directamente en las manos no de quienes la poseen sino de aquellos que permitirán obtener beneficios de ella trabajándola. ¿Cómo proteger esta riqueza? Mediante una moral rigurosa: de ahí proviene esta formidable capa de moralización que ha caído desde arriba sobre las clases populares del siglo XIX [...] Ha sido absolutamente necesario constituir al pueblo en sujeto moral, separarlo pues de la delincuencia, separar, claramente el grupo de los delincuentes, mostrarlos como peligrosos, no sólo para los ricos sino también para los pobres, mostrarlos cargados de todos los vicios y origen de los más grandes peligros. De aquí el nacimiento de la literatura policíaca y la importancia de periódicos de sucesos, de los relatos horribles de crímenes”.
Michael Foucault.

En el tercer capítulo indago en los efectos de los recursos del policial en el teatro cubano del periodo en cuestión (1989- 2019) un aspecto casi ignorado por la crítica actual. Su dimensión y significado político e ideológico en el teatro cubano y los recursos dramáticos que aporta el género policíaco al teatro cumplen una función decisiva en la crítica social que aborda y revoluciona los textos y las representaciones teatrales del periodo. Esta etapa del teatro de la insularidad y la otredad habla de las nuevas vigilancias y sus castigos. Esta forma de escritura teatral, que bebe del relato policial y sus características, es un género que se nutre de los procesos y litigios socio-políticos y culturales que vive la sociedad cubana y reaparece como un modelo transgresor de la norma social.

En este caso se empieza el análisis con *Crimen en noche de máscaras* (1980) de Rodolfo Pérez Valero una obra que nace luego de un periodo tan complejo y represivo

como lo fue el quinquenio gris entre los años 1971-1975 pero, que sus consecuencias llegaron a los años ochenta. Seguidamente, continuamos con la obra *Una rosa para Catalina Lasa* (2009) de Rosa Ileana Boudet y por último *Maneras de usar el corazón) por fuera* (2019 de Yerandi Fleites. Esta última la ya mencionada adaptación de la obra teatral, *El chino* de Felipe. Las obras escogidas como modelo de este nuevo Corpus teatral desde el punto de vista conceptual tienen elementos que vienen del enfoque clásico del policial y la mirada borgiana en su intento por restablecer el orden en una sociedad caótica: Tal como dice en *Borges oral*: "En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial ... Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa ... que está salvando el orden en una época de desorden" (41). Las piezas seleccionadas marcan una ruptura en ese deseo de restablecer el orden y desafían la visión del uso que se había hecho de este género por el poder hegemónico desde los diferentes momentos y los espacios geográficos del periodo en estudio. A través de estos textos como modelo de este periodo se examinará el cuestionamiento y la efectividad del proceso ideológico que desean revertir estos autores con su búsqueda de la verdad. Borges lo reconoce en el relato policial, ante todo con Poe y Chesterton a quienes les atribuye la consolidación de poderosos cánones del género. Así entran los elementos del policial y se distinguen con eficacia en las obras en estudio, como se ha ido demostrando en este capítulo. A pesar de ello, la subversión de las jerarquías y la ruptura instauradora aparece en estas piezas como parte de una obra en transición, piezas literarias que van insistiendo en una rebelde lealtad y una forma de denunciar el desorden, aunque sin lograr restablecer el orden, esta decisión de sus autores construye una suerte de mirada brechtiana

que crea una ruptura y nos distancia de lo esperado en el género, para evidenciar que en realidad existen otros finales posibles.

La década de los años 70 es un momento de radicalización en la Revolución Cubana. En esta etapa se implementan nuevas políticas culturales, donde se apuesta por el género policial, como un recurso que le propicia al gobierno de la isla usar la literatura como aparato de control y coacción ideológica. La novela policial y los programas de televisión que acogen el género tienen el poder de controlar a la sociedad cubana desde el fuerte mensaje ideológico y la capacidad para llegar a cada rincón de la isla. El modelo panóptico de Michael Foucault se manifiesta ideológicamente a través de las organizaciones que en este momento ejercen una mirada vigilante que permite, desde la altura del poder, controlar, censurar y castigar. Esas organizaciones son los Comité de Defensa de la Revolución (CDR), por sus siglas en español, la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) y el Partido Comunista de Cuba (PCC), estas organizaciones son también conocidas por sus siglas en español.

Sin dudas durante los años setenta y ochenta del siglo XX, mediante el pensamiento marxista se relaciona a la novela policiaca en Cuba, su ideología aparece apoyada en las teorías sociales del comportamiento. Estas teorías consideran al ser humano como un producto de las circunstancias económicas, políticas y sociales. Por lo tanto, el modelo cubano refuta al típico detective privado porque actúa conforme a sus propios juicios y resuelve las complicaciones gracias a su inteligencia personal. Los autores cubanos de este periodo reemplazan al detective privado por un investigador de la policía revolucionaria, esta fórmula crea un nuevo prototipo en el policial, un hombre de confianza que según los estudiosos del género responde a los intereses del estado:

Pertenece a un cuerpo policial, lo representa, y su sagacidad y astucia no actúan de manera independiente, apoyadas sólo por su experiencia e intuición, sino en coordinación con las organizaciones políticas y de masas, fundamentalmente con los Comités de Defensa de la Revolución. (Rodríguez 62)

Sin embargo, Rodolfo Pérez Valero altera este orden con su obra *Crimen en noche de máscaras* donde el dramaturgo le roba la tribuna al poder hegemónico y a la vigilancia organizada del país. Con esta obra el escenario del poder es tomado y revisado por una sección importante de la dramaturgia cubana. Valero con su ingenio ofrece una visión capaz de exponer y resolver los enigmas de la realidad a través de la escena, apelando como Borges a la mirada inteligente del lector-público. Los dramaturgos saben que está probado que el género policial conduce a la reflexión, a la búsqueda de la verdad y que el suspenso es un recurso dramático que agudiza el pensamiento crítico por la atención que provoca en su receptor, determinando una interacción con el público-lector que indudablemente conduce al análisis consiente, más que a la emoción.

Los dramaturgos en estudio que utilizan los elementos del género policial en sus obras durante el periodo en estudio son conscientes que por medio de la representación teatral se puede penetrar a los lugares oscuros de la realidad cubana para *denunciar* y *describir* sus problemas, sus núcleos sociales, el crimen y las situaciones donde el poder manipula y determina la vida del hombre. Los autores escogidos utilizan estos elementos del policial, en tanto estrategias posibles a partir de metáforas, parábolas y símiles, para poder ejercer la crítica y burlar la censura por medio de una negociación entre el miedo y el enfrentamiento al poder. Hasta este momento la literatura policial en Cuba era vista como

un mal pasado porque la mirada hegemónica lo adjudicaba a las circunstancias sociales y el pasado criminal que sólo se podía vincular a la contrarrevolución y los rezagos del capitalismo.

2. Crimen en noche de máscaras: el elemento policial en el teatro cubano.

“Hay treinta y dos maneras de contar una historia y yo las he usado todas, Pero sólo hay una trama: las cosas no son lo que parecen” Jim Thompson.

“Todo buen final debe ser inevitable e inesperado”
Aristóteles.

Crimen en noche de máscaras (1980) la obra de Rodolfo Pérez Valero nos induce a pensar en términos aristotélicos: “el suspenso es una importante construcción literaria que consiste en generar, mediante un peligro real, un cierto grado de esperanza”. (Aristóteles Poética 330 ac) Asumiendo el aprendizaje del público-lector a niveles superiores, el autor nos ofrece la posibilidad de resolver los problemas sociales. Como resultado y a pesar de la incertidumbre y lo desgarradora que puede resultar la obra y su narrativa teatral, la posibilidad de analizar y evaluar produce cierto grado de optimismo al vislumbrar las claves que pueden producir el cambio social.

El autor utiliza la conocida estrategia de usar el ejemplo del pasado para criticar el presente, un proceso que se facilita dado el grado de complicidad y comprensión que existe entre el lector-espectador y la crítica social y política en Cuba. La mirada del autor se enfoca en esferas de la sociedad que en este momento eran áreas intocables, (el poder hegemónico y los órganos de represión). Según Valero en julio de 2018: “En 1980 estaba harto del ambiente politizado que se vivía con los acontecimientos del éxodo del Mariel y no quería escribir una obra de actualidad, por lo que busqué un argumento que ocurriera en el pasado, lo cual me daba también mucha más libertad creativa” (Valero).

En la pieza teatral de Valero se observa que la certeza absoluta expresada por los organismos estatales se descarta como resultado del uso de la metáfora literaria y la meta-teatralidad para abrirle paso al desencanto. Esa interacción metafórica se identifica en *Crimen en noche de máscaras* desde el título y la primera acotación que indica: “Escenografía: todo el edificio teatral” (75).

La ubicación del escenario teatral y su meta-teatralidad no es casual; el artificio de las tablas proporciona las claves para entender sus móviles. Como resultado de la interacción entre representación y festividad, la trama de la obra de teatro de Valero se interna en una fiesta que pertenece al dominio de lo dionisiaco. Pretender, jugar y representar, no es sólo una decisión estética, es el camino ideológico que escoge el autor para denunciar el gobierno dominante. Lo enmascarando habla desde el inicio de la arbitrariedad de signos y símbolos que aparecen en el texto, pero que a la vez subraya el subterfugio que utiliza Valero para mostrar la situación en el que vive la sociedad cubana.

En su estrategia Valero ubica la obra en Cuba en el mes de diciembre de 1949, lo que inmediatamente nos lleva a pensar en el paralelo histórico con la revolución de enero de 1959. Con esta técnica el autor nos presenta un relato dramático que denuncia la falsificación de una sociedad que no ha cambiado, sino que solamente sus gobernantes se han sucedido en el poder y la Cuba revolucionaria sigue arrastrando los males que supuestamente habían desaparecido gracias a la revolución.

Desde las primeras palabras de la obra: “Escenografía todo el edificio teatral. Cuba diciembre de 1949. Nota: La obra se desarrolla en Cuba 1949, pero podría ser cualquier otro país con sólo cambiar los nombres de los partidos ...”. (75) El autor nos ofrece la primera clave, la primera pista que relaciona la pericia, el avatar de la crítica y sus planos.

El presente y el pasado establecen un juego con el tiempo y el espacio que sugiere el riesgo y la necesidad de trabajar con estrategias y metáforas sagaces. Paradójicamente este uso de alegorías nos refiere a cuando en una entrevista le preguntaron a Borges, por qué no abandonó una ciudad tan peligrosa como Buenos Aires y dijo: “La censura es la madre de la metáfora”. La censura aparece aquí, como la paradójica motivación que ha promovido a muchos autores.

Valero mezcla la efeméride histórica alusiva, la ficción y la meta-teatralidad al destacar los mecanismos de la memoria como el que acude a un contexto terapéutico, apeándose a una tendencia teatral psico-dramática que lanza su apuesta, en su afán deductivo, por el psicoanálisis freudiano a la hora de construir y entender el pasado de los personajes, sus traumas y los relaciona con los del receptor recordándonos la Teoría de Pavlovski y el psicodrama a la hora de presentarnos el juego teatral, una situación donde generalmente las experiencias traumáticas que han sido reprimidas, se liberan por medio de la representación. Desde esta otra perspectiva al utilizar el recurso del análisis escénico a través de la psicología de los personajes y su memoria, se debe tener presente que en la pieza hay una intención en insistir en un pasado que juega también con las vivencias del receptor. En otras palabras, el autor considera que el público lector tiene suficiente información para poder establecer paralelos y leer las metáforas, comparándola con las suyas y entendiendo las similitudes.

A la vez, nos encontramos con una obra que en su recurso meta-teatral acude dos veces al pasado, tratando de mostrar los estragos de un nuevo orden que resultó igual o peor. La acción dramática que ocurre dentro de la escena de la pieza de Valero, sabemos que se remonta a los años 20. La escenografía corresponde a la puesta de *Noche de*

máscaras título de la obra que representan los actores del grupo de Comediantes Modernos en *Crimen en noche de máscaras*, una caja china que va develando los misterios de la pieza y los de la realidad del autor, un presente que debe enmascarar sus palabras para poder traerlas a la luz de los años 80 en La Habana. *Crimen en noche de máscaras*, es una obra con elementos de suspenso, pero es sin dudas, teatro policiaco, una trama que cuenta una historia donde una de las actrices, inesperadamente se desploma sobre el escenario en plena función, produciendo el gran punto de giro que nos dirige hacia el teatro policial. La trama gira alrededor de la investigación del asesinato de una actriz, un crimen que se comete, supuestamente, en plena función y ante los ojos de todos. La obra es interesante, no sólo por su temática, sino también por una estrategia que involucra y responsabiliza al público como los testigos de un crimen y a los investigadores que, junto a Cuervo un inspector del Buró de Investigaciones e Ismael Blanco un periodista, han presenciado la obra dentro de la obra.

El tema del doble aparece desde diferentes perspectivas, reforzando el enigma de la historia. En primer lugar, el autor aparece como juez y parte, artífice de un asesinato teatral y testigo de una circunstancia que lo ayuda a gestar su obra. Otro aspecto, como ya hemos señalado desde la dualidad misma de un argumento que circunscribe teatro dentro del teatro y una profundidad, *mise en abyme* en perspectivas e incógnitas que incluyen la investigación del crimen, la historia que cada uno tiene de la verdad y que es apoyada con su estructura de cajas chinas, con su visión pirandelliana del teatro y con sus personajes que transitan por la borrosa línea que existe entre el juego de rol y la realidad. Y no es menos importante la dualidad de la concepción de los personajes en las dos historias que

forman parte de la pieza y que determinan indagando en lo oculto, el dato velado u oculto que se debe desentrañar.

Por otro lado, el doble es un tema de carácter existencial que ha motivado la literatura, el cine y el teatro. No podemos olvidar que el mito del doble es un tema recurrente en la literatura occidental, tomada desde el romanticismo. Ejemplo de ellos aparecen en la literatura fantástica, adoptando manifestaciones muy variadas, pero también en el oriental desde la máscara y la representación gestual que nos muestra lo que la palabra oculta. Las fascinantes figuras del doble son inquietantes, las sugerentes significaciones que ofrece son una construcción que nos remite a la problemática de la misteriosa identidad del ser humano, al enigma de su desdoblamiento y la relación con el Otro. Todos ellos son temas jugosos para la literatura policiaca y el teatro, desde donde quiere que se aborde.

La primera escena de la obra abre con la representación de *Noche de máscaras* escenificado por el grupo de Comediantes Modernos. Perla, una actriz joven y Mayito, un actor joven del grupo interpretan a Lola una costurera y Aldo un mensajero de botica. Ambos viven en el pueblo de Chivirico y son hermanos. En este plano estamos ante una comedia que toca aspectos sociales y que poco a poco, mientras vamos descubriendo sus telones, se van a relacionar con la comedia desde el equívoco, la parodia, el drama y el choteo cubano. Estos rasgos tragicómicos nos remiten al *Arte nuevo de hacer comedia* (1609) de Lope de Vega, como una nueva mirada de la estética que se une, además, a una tendencia del teatro contemporáneo hispano que bebe de una vasta tradición para articular su discurso y en este caso, incluir la literatura policiaca. La mezcla de elementos dramáticos, cómicos y lo policial en sus diversas manifestaciones parten del mismo

principio de libertad artística con el que se enfrenta Lope al desafiar en su tiempo a los rígidos cánones clásicos.

Pérez Valero utiliza una fórmula compleja, un paradójico juego con el tiempo y las circunstancias específicas que encubren los hechos. El pasado o sea los años 20, están en escena al comenzar la obra y están vinculados, aparentemente, al momento del crimen que en realidad vamos a descubrir que ocurre en 1949. Fuera del marco histórico de la comedia *Noche de máscaras*, esta estrategia tiene la función de denunciar los males de la sociedad en la que vive su autor en los años 80. Por otro lado, la perspectiva futura que proyecta para lograr un cambio social no logra avanzar con la investigación que plantea la escena, es obvio que esto señala a la falta de visión del sistema, representado por la decepción de saber que no hay posibilidades de triunfo para los hombres honestos. El detective, el periodista y el receptor que se involucran en esa tendencia de buscar la verdad y exponer las lacras sociales se encuentran en peligro de ser condenados. Nos encontramos con un elemento que nos remite a la tragedia griega, al pecado de *hibris*, un acto que, en la desmesura de su ingenuidad y el error trágico implícito y explícito, pone en evidencia el interés del autor en develar una realidad y develar un enigma que representa a una sociedad que transita por una larga noche, donde el que intenta transgredir los límites impuestos por el sistema será castigado.

A partir de este principio se entiende el porqué de cómo la escritura de Valero se apega a ciertos preceptos borgesianos para el relato policial. De igual forma, a pesar de esos presupuestos, según mi punto de vista, no logran evadir los problemas políticos, pues como señala Beatriz Sarlo: "Borges se resistió siempre a un uso político de la literatura (170) el curso de la época dejó huellas muy visibles en las ficciones de Borges" (190). Por

eso Valero en este marco puede confundir al lector que sea guardián del sistema y que no tiene suficiente acervo cultural para conectar información, pues los tiempos históricos son en estos casos, el ardid que lo acerca y lo aleja, como una forma de evadir la censura.

El dramaturgo, establece una fórmula contundente del mestizaje literario que lo caracteriza como un eficiente y *suigéneris* escritor capaz de fusionar con destreza el género policial y el dramático. Como dice Valero, al hablar de sus dos pasiones: el teatro y lo policiaco. “Veloso y yo escribimos *Crimen en Noche de máscaras*, la enviamos al concurso y ganamos el premio en 1981. Ese mismo año, el grupo Bertolt Brecht montó la obra” (Valero), comentó el autor en una entrevista realizada en Julio 10, 2018, con motivo de una reciente edición.

Valero admite su pasión por la novela de aventuras de Salgari y Verne, su interés por la figura del detective Sherlock Holmes y las “novelas duras” de Dashiell Hammett. También Raymond Chandler y otros autores como Hemingway, uno de los escritores de la llamada Generación Perdida, lo fascinaron desde su niñez. Con este bagaje en 1974 paradójicamente, Valero, gana el concurso “Aniversario de la Revolución” de literatura policiaca cubana con *No es tiempo de ceremonias*. El libro se publicó ese año y ya en 1976 se puso en la televisión, en radio y se publicó en Argentina. Igualmente, para entender estas pasiones debemos agregar que el autor fue estudiante de Artes Dramáticas en la Escuela Nacional de Arte (ENA) por sus siglas en español, trabajó también en el grupo teatral Rita Montaner como asistente de dirección, una de las compañías teatrales que más trabajo ha producido relacionados con el género policial, donde remó y creó con Antonio Veloso.

Desde el principio de la obra, en la comedia *Noche de máscaras*, como parte de lo que expone Valero, existe una crítica al poder en la construcción de la figura del alcalde

del pueblo, un hombre que ordena despidos y da empleos en empresas de las que no es dueño, y lo hace en busca de votos y como herramienta de presión para lograr sus fines. El asesinato que da pie a la obra policiaca está ordenado por un representante a la Cámara, y la investigación que seguía el inspector es interrumpida por su jefe, obviamente por orden del congresista, lo que lleva al segundo asesinato en la obra, el del inspector. Una muerte que denuncia la desaparición del inspector en la literatura policial cubana de los años 70.

La libertad de un país se puede medir por la separación que existe entre la cultura y la política oficial en su ejercicio del poder. Desde el discurso a los intelectuales en la Biblioteca Nacional de Cuba, no hubo separación alguna entre la cultura y la política oficial. Por eso, para hablar de la relación entre la creación artística y el poder, Valero se remite a décadas anteriores a la Revolución en una entrevista del 2018:

La diferencia entre los hechos que critica mi obra es que durante la República se podía escribir y montar una obra que denunciara a un alcalde de pueblo, y durante la Revolución quizás podría escribirse, pero nunca publicarse y llevarse a escena, porque se trata de un poder absoluto. (2)

Por lo tanto, queda clara la estrategia de ir al pasado para criticar el presente, ya que, esta táctica ofrece la posibilidad al público-lector, experto en descifrar metáforas, de sacar sus propias conclusiones, pues en el teatro y la crítica cubana, más que verse el enfrentamiento directo con el poder del sistema gubernamental, se utiliza el camuflaje para sisar su autoridad.

El teatro de Valero se vale del policial, para crear un cuerpo de ruptura que reutiliza otros recursos, subgéneros, teorías y temas para enfrentar al discurso del poder, exponiendo a través de un panóptico invertido que convierte al represor en el ser cuestionado y

observado. Igualmente, es importante destacar el acertado caleidoscopio que se subraya en la obra entre: mascarada, fiesta y los elementos del policial, porque el enigma que trata de resolver ocurre a través de la pesquisa, la observación y la deducción, hasta llegar a dónde y cómo se realiza el verdadero crimen por una vía no común. Igualmente, se subraya la marcada diferencia entre el bien y el mal, y la sociedad en crisis, como en la novela negra. En el policiaco generalmente no se ahonda en los motivos personales, ni en la psicología de los protagonistas, aspecto que incluye la economía de personajes, tanto cuantitativamente como cualitativamente. En la obra de Valero de alguna manera se revolucionan las leyes del enigma por sus características literarias. Un aspecto que cuando nos acercamos a Borges y su mirada sobre las claves del policial, lo mencionaba sin mayores rodeos, al referirse a una novela de Ellery Queen con la sola excepción de la economía de personajes:

Lo esencial es que el relato sea “formalmente” un policial, con una trama centrada en un problema original y una solución rigurosamente lógica e inesperada. Puedo afirmar que cumple con los primeros requisitos del género: declaración de todos los términos del problema, economía de personajes y de recursos, primacía del cómo sobre el quién, solución necesaria y maravillosa, pero no sobrenatural. (216)

De igual manera, los recursos estéticos de la obra de Valero se apegan al misterio, pues el público-lector aparece tan involucrado como el detective de la historia desde el texto mismo, un rasgo que se destaca a la hora de descubrir el móvil e identificar al criminal. El objetivo del autor, en este sentido, es buscar elementos que apoyen su idea de encontrar el consenso que lo acerca a la certidumbre, encaminando al receptor: lector-

público para la identificación del culpable del crimen y exponer los hechos que lo van acercando a la verdad de una época sumamente represiva con una mirada que transgrede y rebasa lo admisible en tiempos de incertidumbre política y social.

3. Una rosa para Catalina Lasa: Iter Criminis y la utopía.

¡Profeta! - dije -, ¡ser de desdicha! ¡Pájaro o demonio, pero al fin profeta! Por el cielo que se extiende sobre nuestras cabezas, por ese Dios que ambos adoramos, di a esta alma llena de dolor si en el lejano paraíso podrá abrazar a una santa joven, a quien los ángeles llaman Leonora. Abrazar a una preciosa y radiante joven a quien los ángeles llaman Leonora». El cuervo dijo: «¡Nunca más! Edgar Allan Poe.

Una rosa para Catalina Lasa de la investigadora y dramaturga Rosa Ileana Boudet es una pieza teatral sui-géneris, una conjugación perfecta de lo sensorial, el drama, lo policial, la música y la recreación de un mundo que transita de lo privado a lo público. Es una historia de amor y traición que desata una persecución implacable, dirigida y articulada desde el poder, pero también desde el seno familiar. Lo particular de esta obra teatral es que estamos hablando de una historia que recrea un hecho real, apelando a la ficción narrativa en el género dramático, una breve pieza donde se conjuga la poesía y la historia. Ambos elementos se unen para armar un discurso que se convierte en un reclamo a través de los recursos del género policial. Según la investigadora Mabel Vargas en "Michel Foucault y el relato policial en el debate Modernidad / Postmodernidad". Octubre 16, 2019: Desde una traza histórica el relato policial fija sus inicios en el siglo XIX bajo un cierto consenso que establece la recepción de Edgar Allan Poe, junto con la publicación de "Los crímenes de la Rue Morgue", en Filadelfia en 1841, como el autor que instaura el modelo de funcionamiento del género policial clásico.

Si bien es frecuente encontrar estudios introductorios, prólogos y reflexiones varias que –basándose en la presencia de un enigma y su resolución- examinan los orígenes de lo policial en textos como *Edipo Rey*, pasando por la *Biblia*, la novela de caballería y la novela bizantina o, más actualmente, la gótica; decimos que lo propiamente policial comienza en la literatura a partir de la existencia de policías y detectives. Sin duda, el enigma es un elemento constituyente del relato policial, pero no es, ni por mucho, aquel que por sí mismo ha determinado su estructura discursiva, ni los desplazamientos o transformaciones experimentadas por este género a lo largo del siglo XX. (1)

Nos encontramos aquí con una variante del policial, el teatro y el viaje, donde la navegación literaria aparece como expansión y se transforma en denuncia, pero también en la búsqueda que pretende conducir a la felicidad, a la ciudad soñada, un *Locus amoenus* citadino, donde la protagonista cree poder restablecer el orden perdido. “CATALINA. Me escapé. Siempre me escapo. Ya se me ha hecho una costumbre”. (6) Igualmente, la historia de esta mujer irredenta se dirige hacia lo impenetrable del ser humano, hacia una eterna fuga que sólo puede ser geográfica, pues Catalina Lasa no puede dejar atrás el pasado y mucho menos las limitaciones que le imponía su condición femenina.

La obra de la Boudet parte de la recuperación de la memoria que desemboca en un crimen con castigo, según la propuesta de Boudet. Catalina Lasa y Juan Pedro Baró, cayeron sometidos por su amor en el año 1905. Una vez que el romance se hizo público en 1906, ella dejó a su esposo, mientras Baró, ya estaba separado de su esposa y se refugiaron en París. Acusados del delito de bigamia, tuvieron que huir del país, recorrieron Europa

disfrazados y con los nombres cambiados. Por todos estos motivos se especula que la muerte de Lasa, años después, llegó de manos de la ofendida familia. La tía del marido de Catalina, utiliza a un detective que los siguió hasta el Hotel Inglaterra. En todo un despliegue de poder, protagonizado por parte de la ofendida familia, los amantes fueron perseguidos por los servicios de la interpol al huir de Cuba:

Estamos en los libros de arquitectura y en las guías de turismo, estoy en los anales de los divorcios y en los registros penales, estamos en la crónica social y en las páginas amarillas y en los quién es quién y en Cuba en la mano y entre los más buscados de la interpol. Y ¿saben por qué? Porque a pesar de las brujerías que me echaron, de los “trabajitos” que me hicieron para que dejáramos de persistir en nuestro amor, que hasta amenazas anónimas me llegaron al París de nuestro encierro, no nos dejamos tentar por el odio, no, y seguimos amándonos con el mismo candor y enamoramiento. (22-23)

En 1917 los amantes fueron recibidos en el Vaticano por el papa Benedicto XV que aprobó la anulación del matrimonio de Catalina y se casaron en París por la Iglesia. En el año 1918, el presidente cubano Mario García Menocal aceptó el divorcio y creó una ley para hacerlo oficial. Lasa y Baró fueron sus primeros beneficiarios.

Siguiendo este análisis, podemos apreciar que los hechos antes mencionados sobre la historia que envuelve a Catalina y su amante, define la influencia del elemento policial en el mismo, resulta imprescindible recordar los hechos, cuando se va a escribir sobre ambos personajes. Por todo lo antes contado, Catalina Lasa podría ser la primera o una de

las primeras protagonistas isleñas que descansan y se prescriben en el arquetipo de la *femme fatale* en una trama policiaca cubana.

Boudet la inserta en la literatura dramática cubana por medio de una pieza vinculada a elementos del policial, el crimen y el recurso del suspenso, pero con una voz que interviene el modelo del policial para protagonizar la que fue una gran historia de amor, pero también de poder y venganza.

La autora parece acercarse a esta obra como una catarsis por la vía trascendente al conformar el juego del doble entre el autor y su personaje como parte del contenido textual y de las sugerencias para la narrativa y la partitura escénica, un conjuro que evoca la presencia de un fantasma que quizás pueda aclarar el misterio de su partida. Esto se convierte en otro acercamiento como resultado de la necesaria evocación y homenaje para las que parten de su querida Habana. No queda dudas que ambas, autora y personaje, por un camino que se acerca al trance y reclama al *alter ego*, se convierten una en espejo de la otra.

Al narrar en primera persona, el matiz ambiguo de Catalina-Rosa y Rosa-Catalina se establece también desde el título *Una rosa para Catalina Lasa* de Rosa Ileana Boudet. Aunque quizás al manejar la narración en primera persona puede verse demasiado emocional o provocar confusión, el texto de Boudet posee no sólo intuición y espiritualidad, sino también astucia y lógica para conducirnos acertadamente durante toda su línea argumental. Esto se puede atribuir a la habilidad de la investigadora-dramaturga en donde aparece un paralelo importante que se da mediante la influencia de Poe a la hora de aproximarse al policial.

En *Una rosa para Catalina Lasa*, la historia se convierte en el viaje de los acontecimientos que desenlazan el crimen. La diferencia con cualquier otra pieza del género consiste en que el único detective es el público, porque el de la trama es sólo alusivo o un fantasma, una aparición que es otra manera extraña de acercarse a lo que se denominó Agatha Christie, desde dentro, detective de sillón. Si Boudet se transforma en Catalina Lasa, también lo hace como la investigadora y la detective de un caso que abre su oferta para involucrar al público con la efectividad intelectual del pensamiento crítico. Según Borges, en su discurso de “El cuento policial”: “Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia”. (Borges 193)

El hecho escrito y su narrativa escénica se convierten entonces en lo que indaga desde la observación del Otro y que recae en ese Otro efímero e igualmente perpetuo como el cadáver de Catalina. Ella emerge desde su mausoleo, sus espacios, sus relaciones y sus fantasmas en vida y muerte, como una aparición trascendente, gracias a la disección pragmática de la autora, porque ella sabe que el público lector puede manejar las fantasías, más que los hechos reales crean la historia que juega con esta idea alterna, pues como dice Borges: “La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió ...” (278).

Boudet recrea, gracias al arte y la narración dramática, la filosofía de vida y la concepción estética que rodeó la vida de Catalina. El escenario es de una Habana distinguida, aristocrática que recibe los cristales de Lalique para una casa inigualable, de un mausoleo infrecuente y que nos puede remitir a los ambientes góticos, de un jardín

paradisiaco con una rosa insólita, misteriosa, hoy en día extinta y que fue creada por pedido de Baró para la protagonista y un París que se mueve entre los organilleros, el Sena, los lujos, las cenas, la moda, *Notre Dame* y los perfumes de Molinard que, diseño el Habanita en homenaje a la bella cubana, pero también como lugar de muerte entre el parisino Montparnasse y el habanero Cementerio de Colón. El elemento policial visto por la Boudet aborda lo psicológico. La narración se dedica a la descripción de los estados de ánimo de su protagonista, y prioriza las pasiones y los conflictos de ella y los personajes que la rodean. La causa y los fines de las acciones de sus personajes realizan un énfasis en el análisis de estos a través de las opiniones y la memoria de Catalina, pero igual interviene la historia, la leyenda y la imaginación. El relato se centra en las tensiones de la psicología del personaje central y las relaciones que tuvo partiendo de la idea del extrañamiento, dado en la evocación de la memoria del personaje ante un mundo tan decadente, como bello.

Toda esta recreación de la Boudet nos remite a varios escenarios de la obra de Poe: *Los asesinatos de la calle Morgue* (1841), por sus extravagancias; *El misterio de María Roget* (1842), por la alusión a los perfumes, a la sinestesia y el placer que produce disfrutar de estos, como sucede con el perfume “Habanita” (1921) de Maison Molinard y al que Boudet se refiere en su pieza; igualmente a *La carta robada* (1845) que trata de una mujer relacionada con las altas esferas de la política en definitiva con el poder, por sólo mencionar el rasgo más significativo de cada pieza y su deuda con su origen y las características que luego identifican al Modernismo Hispanoamericano en su variedad, pues en la literatura de transición entre el XX al XXI también estos autores ofrecen todo tipo de temáticas y aproximaciones.

Recapitulando sobre la referencia de Poe en la obra de esta autora, observamos que no sólo se abordan los paralelos con la función detectivesca y policial, pues además de los elementos ya apuntados como su relación con la novela gótica, el alcance de una filosofía del conocimiento psicológico o quizás parapsicológico y el uso de lo trascendente, existe un aspecto a tener en cuenta Poe y Boudet a pesar de la distancia geográfica y la temporal, han sido reconocidos primero como críticos literarios y son dos autores que coinciden en la avidez por indagar y restablecer un orden que consideran que afecta al mundo en que viven.

De otra manera, la narración del policial en la obra es absolutamente teatral. A la hora de asumir el policial en el teatro, la autora rompe todos los esquemas del modelo tradicional para reutilizarlos con paradójicas formas del teatro contemporáneo. Más que asumir la belleza y la estética de una época, Boudet la integra al marco literario de lo teatral, con una amplia visión intertextual que recorre desde la novela de José Martí *Lucía Jerez* en el personaje de Lucía hasta *El cuervo* de Poe. Es esta una intertextualidad que juega con la literatura finisecular del XIX al XX, con el cine de Orson Wells al integrarlo con el cantante de ópera Fortunio Bonanova presentándose en el mismo teatro habanero, donde le habían puesto una bomba a Caruso. Según la autora: “Era el mismo teatro donde le habían sonado la bomba a Caruso y había tenido que salir, muerto de miedo, en plena calle, disfrazado de Radamés” (12).

La construcción estética de lo psicológico, lo privado se hace evidente cuando se observa que cada atributo en el escenario propuesto por la autora, cada pose, sentimiento o símbolo está codificado con un propósito. Incluso el trasfondo del viaje y la persecución suele conectarse con la esfera de actuación pública de la protagonista de su contexto social

en la Habana y en el París de su encierro como lo describe su autora. Boudet busca estrategias y encuentra motivaciones para criticar el presente, aunque sea en una clave que no asume el policial en su totalidad, sino que utiliza los elementos del policial como una acción muy intelectual, íntima y personal. Al mismo tiempo la autora combina los rasgos del espíritu que proceden de sus preocupaciones existenciales con su compromiso de justicia social en su presente y como autora e investigadora del teatro cubano y este nuevo Corpus que en este caso trasciende a su obra al tratarse de alguien que conoce perfectamente los lugares más recónditos de la investigación teatral. Es evidente que los temas, los géneros, las teorías y el teatro aparecen en una variedad de intervenciones de lo cultural en el arte, para articular el discurso de lo policial.

Otro aspecto importante para considerar, dentro del desarrollo de esta investigación sobre *Una rosa para Catalina Lasa* es la analogía que se establece entre la relación arte y sociedad en Europa, específicamente en Francia y en la Habana ocurrida en la temporalidad ética y la estética en la que se centra la autora. Suponemos que la evolución formal y temática del arte en el siglo XIX-XX se debe en gran medida a las estructuras sociales imperantes en ambas regiones donde se produjo el hecho y donde se ubica el discurso artístico. De ahí que se generen descripciones comparativas del fenómeno que permite relacionar la obra de la Boudet con la de Poe y a la misma vez con el modernismo finisecular y su símil con un presente también finisecular y *su myse en abyme* y la estructura de cajas chinas que va develando la trama.

Finalmente, el título de la obra está como referencia y es en realidad la primera pista que nos da la autora sobre su incursión en el teatro a través del género policial a través de su ópera prima *Una rosa para...* es la flor exótica, misteriosa que por su origen, por su

especial color, por su perfume, nos enfrenta a la famosa rosa extinta y nos recuerda el ensayo *La rosa transfigurada* (1999) de Ernesto de la Peña, el escritor, humanista, lingüista, académico y erudito mexicano, donde la filosofía, la historia, la farmacopea, la literatura y la botánica, se acercan a la flor y encarnan deseo, misterio y muerte: “La rosa fugacidad pura, posee, por esta condición huidiza, el secreto de la inmediatez de la muerte, que a cada instante la amenaza por su propia estructura quebradiza, impermanente” (218).

Boudet en sus insistencia sobre la rosa establece paralelos con la novela de Eco *En nombre de la rosa* (1980), *A rose is rose is a rose* de Gertrude Stein del poema: "Sacred Emily" (1913), una frase de la que se apropia su autora Rosa Ileana Boudet, como cita inevitable, porque como la rosa extinta y su personaje Catalina Lasa va a desaparecer, pero el mito y la rosa persisten en la memoria y el sueño que evoca la obra.

Les presento a Catalina Lasa *A rose is rose is a rose*, una flor amarilla. La variedad de rosa de pétalos anchos y bordes puntiagudos la creó Juan Pedro para mí y ya no existe. Una rosa extinta. Un día se apareció con un ramo hecho por los jardineros de El Fénix. *Rosa placer de no ser sueño de nadie sobre tantos parpados.* (24)

El texto dramático de Boudet se recontextualiza en el poder del teatro, en su capacidad de búsqueda y reencuentro con el eterno retorno, pero en clave personal, íntima. Por esto se vale también de la búsqueda del entorno, del caso policial y del abuso de poder que terminó con un crimen. La autora utiliza el elemento policial con la clara función de exponer la mano oculta e implacable del poder, a pesar del tiempo que tuvo que transcurrir para que la familia ofendida culminara su venganza. Es una historia de amor que acoge elementos del género al romper los efectos de la cuarta pared y convertir al público en el

investigador de un *cold case*, es decir, una investigación policial que nunca se ha resuelto, pues investiga homicidios que se han cerrado por falta de pruebas y nunca se encontró al culpable. Un olvido total del *iter criminis* (camino del delito), la fase interna de la externa, que se debió investigar desde la idea delictiva hasta la consumación de la teatral muerte de Catalina Lasa, inscrita en la clave de Virgilio Piñera, cuando Clitemnestra es envenenada por una fruta y esta vez con Lasa, se consuma el hecho con un pescado que intoxica a la Lasa y le causa la muerte, como mencionamos en el segundo capítulo.

La Catalina de Boudet no es la clásica mujer fatal, ni un estereotipo sexual. “They choose to become *femmes’ fatales* in an attempt to liberate themselves from their backgrounds and the cruel surrounding environment in which they are captured” (Sasa 3). Catalina es la mujer emancipada a la que nunca le perdonaron su capacidad de amar y su valor para defender su libertad y su amor, a pesar de una persecución implacable que duró años y ni siquiera con su muerte la pudieron reducir, pues el amor no se puede imponer, ni chantajear. Su transgresión a las leyes, la rebelión de su subalternidad, hacia el obligatorio papel de esposa y madre, ángel del hogar que, burló, no sólo las leyes jurídicas y morales que su tiempo le imponían, sino que desafió al odio enfermizo de la poderosa familia de su primer esposo, siendo este sentimiento de venganza y no de justicia, el verdadero móvil del crimen. Paradójicamente, su historia controvertida la inmortalizó, le otorgó una vida eterna, más allá de su desaparición física. Lasa se reconcilió como la protagonista indiscutible de varias obras literarias y artículos que la consagraron como heroína y a la pareja como a los amantes perfectos, transformando a sus perseguidores en perdedores resentidos, quizás responsables de una infame muerte: “Rodeada por el Sena hice mis famosas dietas para adelgazar, pero no fue esa la causa. (En complicidad con el público).

Como la Clitemnestra envenenada por una frutabomba, me intoxicó un pescado en el 3 de noviembre de 1930” (26).

Una aproximación que nos lleva a otro elemento utilizado en la pieza es el medio para cometer el crimen, en este caso el culinario, lo que establece una relación directa entre comida y crimen. Sin embargo, este paralelo no es casual, mucho menos ingenuo y su inteligencia radica en la contundencia de su denuncia. La autora establece metáforas temporales sobre la culpa y el castigo o más bien, sobre el crimen sin castigo, al alterar el orden y el papel del ángel del hogar, cuando, además, se ejecuta desde el poder absoluto y hegemónico, pero también sobre el ojo ciego de una sociedad que no quiere diferenciar entre el bien y el mal. Boudet literariamente responde a este hecho con su intento de mostrar las vicisitudes más cercanas a la verdad y que vienen desde la investigación y el consenso, para desde esa perspectiva, desde el poder de la escena, establecer cierto grado de justicia a partir de la impugnación de la historia oficial. La autora crea a través del teatro la posibilidad de regresar a una realidad pasada que trataron de dejar enterrada en París, pero que regresó inevitablemente en el vapor francés Mexique con el cadáver de Catalina y en la escena cubana contemporánea como la reinención de Catalina Lasa en *Una rosa para Catalina Lasa*. Es esto una transgresión que impone al género dramático una afección profunda, pues conmociona las estrategias de la escritura y los hábitos del policial tradicional desde un monólogo teatral con toda la economía de recursos y personajes que caracterizan a los textos monologados en una variante que incursiona desde lo psicológico.

4. Dos obras y dos miradas del crimen en el teatro.

La verdad no está siempre en el fondo de un pozo. En realidad, yo pienso que, en cuanto a lo que más importa conocer, es invariablemente superficial. La profundidad se encuentra en los valles donde la buscamos, pero no en las cumbres de las montañas, que es donde la vemos.” Edgar Allan Poe.

Las dos primeras obras analizadas se suscriben en una lógica brechtiana que involucra al público como investigador, pero desde una mirada que acepta tanto la objetividad como la intuición. En el caso de *Crimen en noche de máscaras* el autor involucra al público como Brecht y las parábolas utilizadas en su teatro épico para ejercer la crítica, pero lo distancia al asumir una manera tradicional de apuntar el teatro, como sucede en el dramático, apostando más a la manera de tratar el tiempo como sucede en el género policial, reconstruyendo la escena del crimen desde diferentes estrategias que buscan formas de extrañamiento en la propuesta de la ruptura escénica que nace de los textos narrativos.

En el caso de Valero el detective es una presencia decisiva por la manera que conduce la historia y los caminos que encuentra el autor para mostrar las verdaderas intenciones de una obra que pretende criticar el presente a través del pasado. a través de ese humor tan apegado al choteo cubano que describe Mañach en su famoso ensayo sobre el choteo: *La crisis de la alta cultura en Cuba. Indagación del choteo*. En el apéndice final Valero subraya esta relación entre la del humor y el ataque a los males sociales en su obra: “La risa también es un método eficaz de crítica, y eso se hace patente en *Noche de máscaras*, con su dardo apuntando a políticos corruptos” (146).

Por otro lado, en el caso de Boudet, la estrategia es más compleja en tanto que pertenece a una tendencia transgresora por la naturaleza de su escritura, no sólo desde la renovación de los referentes que reutiliza como hemos visto con Poe, en lo textual o en su particular camino para extraer de lo policial, sino también en su uso de teorías teatrales contemporáneas. Brecht y Pavis, este último con su mirada sobre las formas teatrales y la influencia de una partitura escénica que remite al teatro antropológico de Eugenio Barba, son autores que aparecen en su obra y que coinciden en su combinación, como los “mejunjes” en el París de la moda de Chanel. Rosa Ileana Boudet incluye elementos del bufo, como la sátira que nos remite a una obra primigenia cuyos datos aparecen en el 2009 en los archivos del “Centro Nacional de Investigaciones Teatrales de las Artes Escénicas de Cuba”. La obra parodiaba el género a principios de siglo, su título: *Un error policiaco*, (1910) de Mario Sorondo, llevada a escena en una Puesta de Regino López, estrenada por el colectivo Cía. Teatral López-Villoch-Arias. Dirección general de José López "Pirola", estreno absoluto el 14 marzo de 1910 en el Teatro Alhambra una obra del Repertorio Histórico del Teatro Popular Cubano.

Boudet aborda una cubanidad tan criolla, tan mestiza que, desde la abrumadora memoria de los pregones incluyen el choteo cubano, combinado con la elegancia y la sofisticación del modernismo, pero también asume lo escalofriante con elementos del gótico, conjugándolo con lo romántico y poético, bajo todo lo teatralmente logrado a través de esa suerte de invocación o trance de Catalina. Ella siempre regresa, como apunta la autora, desde en un marco histórico no superado como la reencarnación del mito, porque su personaje es parte de una historia no resuelta y un juego de roles que remite al “cadáver

exquisito” como quien reconstruye su gestualidad a través de la memoria y le otorga, además, el don de la palabra.

5. Maneras de usar el corazón por fuera: Palimpsesto y opus teatral de un periodo.

“No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino “el” Quijote. Pierre Menard, autor del Quijote”. Jorge Luis Borges.

Maneras de usar el corazón por fuera (2019) de Yerandi Fleites es la obra que cierra este ciclo y que aún permanece inédita, virgen de toda crítica puntual, pero que acaba de ganar el importante Premio Nacional “Virgilio Piñera” en la Habana, otorgado por La Casa Editorial Tablas-Alarcos del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, con el objetivo de estimular la creación y promoción de obras literarias desde la dramaturgia y la teatrología, el premio sucede en el marco de las Jornadas Villanueva y su sistema de concursos corresponde al año 2018, entregado el 23 de enero del 2019. La obra de Fleites se divide en XIV cuadros y 40 escenas y es una adaptación, un hipotexto apoteósico de la obra *El chino* (1948) de Carlos Felipe. El epígrafe de Borges que empieza este análisis de la obra subraya su intertextualidad, la participación de un lector activo y una revisita irreverente, irredenta: “No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino “el” Quijote. Pierre Menard, autor del Quijote” (Borges 446).

La función de lo policial, en *Maneras de usar el corazón por fuera* intenta restablecer el orden a partir de la búsqueda de Uno/Palma, el personaje central de la pieza, una exiliada cubana que regresa a La Habana su ciudad natal, para indagar en aspectos indescifrables de su pasado. La obra de Fleites nos pone las cartas sobre la mesa, para develar un misterio aparentemente irresoluble, una metáfora de los problemas que vive la sociedad cubana

desde el principio de la revolución del 1959, como un caos invasivo y persistente que se mantiene hasta nuestros días.

Fleites, retoma un tema que ha estado en la mirilla después del triunfo de la revolución cubana del 1959: los cubanos de aquí y de allá, el reencuentro y el restablecimiento de orden en una época caótica, ese es su aporte indiscutible. El amor, la traición, los olvidos, las utopías, los mitos, los dioses caídos y sus resultados salen a la palestra escénica en esta revisita de *El chino*. El autor en su intento por restituir el orden lo presenta, como Felipe, en el formato de lo policial y cuenta la historia a través del regreso de la Uno/Palma, una mujer que se presenta tras la necesidad de encontrar a su hombre ideal y reconstruye la circunstancia de la muerte del violinista, obviamente vinculada a este ideal.

Esta aparente excusa o capricho dramático, la llevará a encontrar la verdadera identidad de José, El Mexicano, sin intentar evadir el presente, sino como la búsqueda de un cambio a través de la recuperación de la memoria. No se puede ignorar que José, El Mexicano, el hombre que Palma desea encontrar en realidad, es cubano, estuvo preso en la Isla de Pinos, llegó en un barco y este se llama el *Red Bay*. Desde un modo de escritura alternativa, basado en la memoria y el nexo con el panóptico: “Presidio modelo” de la Isla de Pinos, aparece, sin dudas, el símil con la reclusión en 1953 de Fidel Castro antes de la revolución. Todos estos rasgos son formas mediadoras entre el poder hegemónico y la instancia escénica para lograr devolver ese orden perdido, aunque sea en una propuesta teatral.

De igual modo, tanto Fleites. como Felipe, utilizan los elementos del policial y el *film noir*: el juego con el tiempo y la reconstrucción de los hechos, construyendo la excusa

perfecta para la inclusión del recurso meta-teatral en la representación de la escena del crimen del Violinista y la estructura de cajas chinas que viene de Felipe y que van develando las historias y los puntos de vista de cada uno de los personajes que también todos vienen de la pieza felipiana y su mirada pirandelliana. Justamente, en la búsqueda de la verdad la Palma que viene de Felipe y la Uno artifice de Fleites, acuden a su pasado y se confunden en su identidad y sus reclamos.

Desde la primera escena de la obra se establecen los lazos con la obra felipiana a través del personaje Uno, la mujer que regresa de su exilio y que se sincretiza con la criolla Palma de *El chino*, dejando clara la premisa que vincula la obra en este *palimpsesto* cultural y literario:

SERGIO. Tan ridícula. No sé... En vez de una gloria pareces una grosería.

Nada

que ver con Palma. No te pareces a ella. En vez de Palma, Matorral.

UNO. Tiene que ver con toda la vida.

SERGIO. Cámbiate.

UNO. Cállate.

SERGIO. Pareces mendiga.

UNO. Exacto.

SERGIO. Y mucho menos la Palma de Carlos Felipe.

UNO. ¡¿Quién dice?! Soy puro Carlos Felipe. Esta soy yo en La Habana, cualquier día del año 1947... Yo cualquier día antes de 1959. Soy este país.

¡Yo

también soy este país, cojones! (6)

Los recursos que usa el autor en este camino nos enfrentan, sin dudas, a Brecht y su interés por el policial, desde los monólogos propuestos en una sugerencia distanciada que se conecta con la inclusión del musical al mejor estilo brechtiano en su representación y la construcción de personajes que vienen de diferentes esferas sociales, mostrándolos propensos a la incorporación del *gestus* social de la teoría brechtiana, un rasgo que los identifica a partir del estatus y el origen de clase y su conexión con el lenguaje corporal en cada uno de ellos, una característica que aparece como variante de la creación superior de los tipos en la sociedad y que Brecht plasma tan bien en su obra.

Este acercamiento brechtiano a la esencia del policial no es una rareza, mucho menos un capricho en Fleites, pues sin dudas el autor tiene en cuenta esa tendencia que lo acerca a Brecht cuando llega a observar el género policial en la creación de personajes revisitados y de tipo superior, como el violinista y la Palma-Uno como *quasi* detective, que nos introduce y se reafirma en el ensayo brechtiano, sobre la novela policiaca:

“De la popularidad de la novela policíaca Über die Popularität des Kriminalromans, 1938”: El objeto observado se modifica con la observación. Tales sobresalientes logros de la psicología literaria (sobresalientes porque, desde el punto de vista de la psicología científica moderna, la descripción de personas en novela está completamente anticuada) son, en la novela policíaca, consecuencia inmediata de que en ella la vida se conciba y describa como vida productiva. A veces incluso se pueden encontrar creaciones de tipo superior. El ajedrecista de Poe, Sherlock Holmes de Conan Doyle y el padre Brown de Chesterton. (Brecht 504)

Desde esa óptica inclusiva *Maneras de usar el corazón...* se adentra también en aspectos más intuitivos en la semejanza y el sincretismo, en la teoría artoniana con los objetos identitarios, significativos de esa misma diversidad de nuestra cultura que, imbrican al panteón yoruba con elementos orientalistas que contribuyen al misterio que engendra su exotismo. Este recurso nace desde el nombre del personaje de El chino y el uso de la Charada China que viene de *Réquiem por Yarini* (1963) también de Carlos Felipe, con la utilería marcada por las didascalias del ritual teatral que componen la escena y aparecen como elementos necesarios para la edificación de una red metafórica de los espacios culturales y las diferentes lecturas que ofrece el texto, buscando los caminos que contribuyen al enigma mismo de la pieza. y que se construyen de la herencia del policial como género y el suspenso como recurso dramático. Por otro lado, desde otra mirada y a pesar del sarcasmo lúdico con el que se aproxima al género, Fleites aporta una mirada aparentemente tajante, pero que abre múltiples y complejas lecturas ideológicas:

Alameda. ... Sí, yo coincido con Nena en que El Violinista se suicidó. Pero ese suicidio tiene un apellido, y me perdonan, pero yo voy a tener que pronunciar ahora mismo con todas sus letras: Palma. El Violinista se suicidó aquella noche en que Palma conoció el amor en los brazos de José El Mexicano. Fin de la historia. No se rompan más la cabeza, no se empecinen más en hacer el policiaco. (21)

Como la obra de Felipe el texto de Fleites, volvemos a la reconstrucción de los hechos, porque el dramaturgo juega con el tiempo referencial, por medio de una estructura no cronológica que regresa y retorna por el recurso de la memoria, y se adentra también en los monólogos del teatro psicológico norteamericano y reconstruye la escena del crimen

paralela a la búsqueda de la utopía identificada con el personaje de El Mexicano. La catártica terapia revisita la historia y los ideales perdidos. El deseo del restablecimiento del orden aborda la teoría del psicodrama de Eduardo Pavlovski, pues la pieza resulta en una terapia compartida entre actor, personaje y el receptor que nos introduce en esa forma de asumir el teatro: “Eduardo Pavlovski quizás simboliza al intelectual argentino, moderno cosmopolita. Él es, profesionalmente, un psicoanalista y un autor teatral. Considera el escribir como una forma de terapia ...” (27).

Fleites, como el resto de los autores en esta investigación, utiliza el teatro como un fenómeno de expresión social, un acto de rebeldía y terapia que ironiza y desmitifica, una posibilidad que supera la versión del fracaso, porque al final de la historia y más allá del “Cuadro X. Monólogo del corazón roto” (50), queda claro que no todo está dicho, muchos menos han llegado a una solución, pues siempre existe la opción del regreso, como se evidencia en la escena final, a pesar de la infelicidad y el desamparo de la protagonista y las causas que la obligaron a vivir lejos de su tierra. Tanto Boudet, como Fleites apelan al retorno como revisión infinita y como posible recuperación de lo perdido a pesar de las heridas. La catalina de la Boudet muestra su anhelo: “Catalina ... Y regresé. Regresé. Regresé. Volví. Ritorné. I came back. No me quedé en París para siempre” (27). Mientras Fleites por su parte reclama:

UNO. Y volveré, siempre volveré. No importa que La Habana no esté lista todavía para mí. Tú sólo no te mueras, que yo más temprano que tarde, vuelvo. Si no el año próximo, el otro. Pero hasta entonces no te mueras. Aguanta hasta entonces. Aguanta hasta nunca. (68)

La obra de Fleites es una obra directa y dura, pues Palma, su protagonista y alma de la obra, pierde la fragilidad emocional de la pieza de Carlos Felipe, siendo imposible determinar si viene por justicia o venganza, pues navega entre dos aguas. Este gran personaje femenino revive, primordialmente, representando una faceta más calculadora y El Chino, como personaje, aparece ausente de misterio, manifestándose más como un negociante que deja de lado al aliado secreto y reservado, gestando, no obstante, una verdad más cercana a las oscuras relaciones del arte y el poder que intuyó y propuso Felipe.

Los recursos de las teorías de Brecht, Artaud, Sinisterra, etc, junto al modelo decisivo del teatro de Felipe en las obras estudiadas son mediadores que sirven para propiciar el análisis a través de un texto dramático que evoca el modelo descentrado del policial y tiene como prioridad, la función social de enseñar, criticar, para buscar restablecer el orden y ayudar a construir una sociedad mejor, sin excluir su productividad o cualidad de entretener. Sin embargo, a partir de los elementos codificados de estos teóricos existen en la dramaturgia contemporánea cubana una serie de múltiples asociaciones que incluyen, tanto el texto como el lenguaje gestual desde sus didascalias, su gestación, como parte de un proceso único, una concepción transgresora que considera el teatro con la participación de un lector activo, un detective que propicia la continuidad del texto dramático en la narrativa escénica y una fuerte mediación entre el arte, el poder y el mundo en que vivimos, pues como predice Foucault:

El poder no es algo que se adquiera, arranque o comparta, algo que se conserve o se deje escapar; el poder se ejerce a partir de innumerables puntos, y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias. Se necesita sin ninguna duda ser nominalista: el poder no es una institución, ni una

estructura; tampoco es una cierta fuerza con la que estemos dotados; es el nombre que le damos a una situación estratégica compleja en una sociedad determinada. (27)

Fleites nos adentra en esta realidad a través de una estructura literaria innovadora que adquiere una vigencia en las circunstancias sociales que viven las dos orillas en el presente, siembra la duda, cultiva el enigma a favor de una búsqueda que pretende acercarse a una verdad demasiado dolorosa, mientras se encuentra al culpable o quizás a muchos culpables del crimen. El objetivo intrínseco de Fleites es revelar tanto las verdades más sustanciales que conllevan al castigo, como su exposición desafiante y que se vincula estrechamente con el heroísmo del que es capaz de desafiar el poder establecido en las dos orillas, porque si algo está claro, es la infinitas lecturas que pueden especularse al analizar este texto y penetrar metafóricamente por medio de la retórica dramática en los espacios recónditos y simbólicos de la sociedad, para desde esa clave literaria identificar a los verdaderos culpables que han desestabilizado el orden social.

UNO. Un momento. Un momento. ¿Por qué tú crees que ha matado?

MEXIC. Porque es una asesina nata.

UNO. Sí, ¿pero por qué?

MEXIC. ¿Qué quieres que te diga, que mató por el “amor” de El Violinista?

No me jodas...

UNO. Exactamente.

MEXIC. Está bien, pero mató. Es una vampira.

UNO. ¿Pero por qué mató al Violinista?

MEXIC. ¿“Por qué”? ¿Por qué El Violinista te amaba a ti?

UNO. Exacto. ¿Y no amaba yo a José El Mexicano?

MEXIC. ¿Y eso que tiene de importante?

UNO. Que son tus reglas, José. Es lo único importante que importa. Son tus reglas.

MEXIC. ¿Mis reglas?

UNO. Las reglas del amor de José El Mexicano. Las reglas de un amor imposible, que en un momento como este se muerde la cola y cruje. Ahí está, ven, míralo. *(Toma de la mano a José El Mexicano y lo ubica frente al cadáver.)* Era un hombre joven.

MEXIC. Un momento, un momento. Yo no he matado a nadie. Una vez maté a un manatí, pero a una persona, nunca. Aquí todo el mundo sabe que yo... ¡¿Pero qué regla ni qué carajo?!

UNO. Explícaselo a la policía, José.

Uno deja a José El Mexicano junto al cadáver.

SERGIO. ¡Asesino!

MEXIC. *(A Dos y Tres)* Señoras, ustedes que son personas serias...

DOS Y TRES. ¡Un muerto! ¡La policía! ¡La policía!

MEXIC. *(Se arrodilla ante Uno)* Por el amor que un día fue... Yo no maté a El Violinista... Yo nunca he matado a nadie... Yo no maté.

UNO. Explícaselo a la policía.

DOS Y TRES. ¡Policía! ¡Policía! ¡Un muerto! ¡Un muerto!

José El Mexicano salta por encima del cadáver y escapa. (62-64)

Los dramaturgos en cuestión saben que desde la literatura no se sana, pero si se muestran los problemas. José El Mexicano es el héroe y el traidor, bajo los influjos de las dos orillas, pues es tan difícil hacer justicia en un sistema corrupto, como en un pueblo dividido, pero saltando este obstáculo estos autores, más que restablecer el orden buscan la verdad o al menos lo más cercano al consenso de esta, siembran la duda, demostrando que lo único certero de la obra es que la veracidad está en crisis, pues parafraseando a Shakespeare: “HORACIO. ¡Huele a podrido en el reino de Dinamarca!” (12).

El autor logra, así, trascender las limitaciones de un entorno hostil y represivo enfrentando los grandes retos del momento, tan cercano en sus connotaciones ideológicas al periodo donde empieza el estudio con la represiva Ley 349 y sus nuevos parámetros, una legislación que impone cadenas a la creación artística en la isla, igual al decreto de Ley 370 que afecta a los periodistas independientes y pone en riesgo derechos humanos fundamentales relacionados al uso de las tecnologías de la información y comunicación, por sólo citar algunos ejemplos.

Hechos que recuerdan a la triste época del Quinquenio Gris, además del anuncio de un nuevo Periodo Especial, con lamentables consecuencias económicas para el pueblo. Asimismo, los recientes actos de censura que intentan coartar las libertades de jóvenes creadores, como acaba de suceder a finales del año 2020 con el grupo de San Isidro un colectivo amplio de artistas que da cara a una protesta frente a la sede del Ministerio de Cultura en La Habana, tratando de construir una nueva realidad alternativa de rescate y diversidad dentro del ámbito de la creación artística. Suárez Durán sentencia en su libro *Un batir de Alas*: “No es posible olvidar que allí en ese espacio de encuentro entre historias

y apetencias, diseñado justamente a escala humana, se hizo una vez posible que el bosque de Birman viniera marchando a la alta colina de Dunsinane” (201).

En consecuencia, no es ajeno que los dramaturgos cubanos de ambas orillas logren conformar y exponer un nuevo Corpus dramático, revolucionario, con una inteligencia creadora y receptora que reta al poder por medio de una atípica *femme fatale*, que rompe el prototipo de mujer víctima, desorientada o frágil emocionalmente, como resultaba la Palma de *El chino*, por otra tan misteriosa y seductora como arquetipo de la *final girl*, pues redefine lo que se considera como una conducta femenina más vulnerable, para reintervenirla como una diva-detective inteligente, aunque no deja de recordar al tropo de la devoradora o viuda negra que se ha identificado también a la *femme fatale*. Es así como aparecen los elementos del policial, para desmembrar los intrínquilos de la realidad cubana, la creadora y la social, como atisbos de una estilística ideológica contradictoria en demasía y que reutiliza el género con elementos teatrales para separarse de la aseveración de que el arte ha sido, únicamente, un arma usada desde la supremacía del poder.

Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual. Este hecho está ejecutado por un hombre muy inteligente que se llama Dupin, que se llamará después Sherlock Holmes, que se llamará más tarde Padre Brown, que tendrá otros nombres, otros nombres famosos sin duda. El primero de todos ellos, el modelo, el arquetipo podemos decir, es el caballero Charles Auguste Dupin. (72)

Fleites se apropia para redefinir, intervenir y contextualizar, poniendo en crisis sus propios ídolos y por qué no, los nuestros, rediseñando una tradición que culmina con la

supremacía de lo femenino motivando el pensamiento crítico por medio de un personaje que ha puesto la escena cubana “patas” arriba desde su nacimiento en la obra *El chino*, ya que siendo Palma la heredera de una condición femenina renovadora, en su nueva versión llega a ser otro personaje fundamental del teatro cubano que guillotina el poder decrepito y atávico de lo masculino por excelencia. La escritura de Fleites es contestataria por ser crítica desde su fibra más amorosa, se inscribe por medio de los elementos del género policial en una textualidad alegórica que se enfrenta en su revisita, a los desafíos de la significación indomable de *El chino* como un texto madre, pues el autor quería usar el corazón por fuera, no componer otro “chino” lo cual no es fácil.

Por otra parte, la teatralidad del crimen del violinista el único artista reconocido desde el nombre y la profesión goza de una tasa de lectura elevada e igualmente advierte un amplio y comprometido mensaje del autor, alejándolo de narrativas simplistas que se distinguen en el reto de orquestar de una manera convincente a los enfrentamientos con las estructuras arcaicas del poder que se aferra, invitando a una batalla que no intenta refugiarse en restricciones semánticas. Renata la silenciosa, que esta vez habla, es una asesina o una criminal por accidente, pues todos de una forma u otra contribuyen al crimen y tienen un grado de responsabilidad.

El discurso de Palma-Uno no es un texto aislado del entorno, mucho menos una parrafada indescifrable. Fleites, se responsabiliza con su acción performativa de principio a fin, desde una disciplina socio-antropológica que mantiene una relación social concreta con su entorno. En otras palabras, el autor es capaz de conectar su análisis y plantear con habilidad los miedos y los enigmas del mundo que lo rodea.

Para ir concluyendo, en el teatro cubano de las dos orillas se desarrolla una variante del llamado género negro o el suspenso, como subgénero que transgrede la normativa establecida desde el canon europeo de finales del siglo XIX. Desarrollando una escritura movilizadora a partir del periodo en estudio, desplazando el canon de la literatura criminal al teatro contemporáneo y a un Otro incubado en la figura del Estado y el poder como el verdadero criminal, pero que tiene cómplices en un pueblo silencioso que viene de las dos orillas y se debate entre las figuras de la estrategia y la traición.

Desde esta perspectiva, se transita en discursos ideológicos ambiguos que por una parte, exponen y denuncian la corrupción y la desintegración de la sociedad cubana, poniendo en crisis las instituciones que lo representan, configurándose en términos de Bertolt Brecht didácticamente, pero igualmente ambiguos, con personajes que quizás como Madre Coraje, siguen comerciando con la guerra que se ha llevado a muchos de sus hijos y que producen en el receptor lecturas contradictorias, rupturas que van despertando un grado de conciencia que rompe con el silencio social y la censura, apropiándose de la voz dramática del disidente para conformar el enigma y hablar de una vuelta a las relaciones capitalistas más brutales y crueles, dentro de una sociedad que pretendía construir un hombre y un mundo nuevo, alejado de los rezagos de ese capitalismo en su modo más salvaje. Revisando a Piglia en “Lo negro el policial”: “El dinero que legisla la moral y, sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga” (2). Una constante que subraya Fleites en su revisita con la valentía de erigir un nuevo discurso que muestre lo que hasta ahora se ha silenciado. En palabras de Foucault: como su “contramemoria” (63) o reescritura de la historia a partir de un juicio discursivo de resistencia y ruptura:

CUATRO. Cuando el dinero habla, el amor calla.

UNO. Yo te pagaré el doble... El doble, y eso es muchísimo dinero. Sólo recuerda la cantidad... Dejémoslo así... Sólo la cantidad... Sólo eso... Y las uñas, y las manos, y los brazos, y sube al torso, y piensa en ese rostro que te puso en las manos un billete sobre otro... Escúchame... Hoy no, ahora no... A lo mejor para el año que viene... Tienes que decirme cómo era, dónde está, cómo puedo encontrarlo... (*Cuatro va a decir algo, pero no se lo permite*) El doble, te pago el doble.

Uno toma sus maletas.

UNO. Adiós.

CUATRO. No pierdas el tiempo, que perderás el avión.

UNO. Pobre mujer [...] ¡¿Cuánto me costaría comprar su silencio?!

Epílogo: Nena y Alameda Canción: Pensamiento. (69)

El autor nos muestra un eterno retorno que marca al cubano de este periodo. La profunda y lamentable contradicción que expone Fleites en su obra y la estrategia de su discurso muestran a la sociedad cubana en un contrapunteo entre la esperanza y el escepticismo por intermedio del teatro y el género policial. Un discurso que se articula desde un enunciado que une a la sociedad como grupo y al hombre como individuo desde esas dos orillas, encontrando la expresión más plena de su disertación y su poderío al final de la pieza. El resultado inevitable del reencuentro y la despedida entre El Chino-Cuatro que se quedó y la Palma-Uno que se fue son el reflejo de la rebeldía-fracaso de la utopía, así como los estragos causados por la separación de una sociedad fragmentada, no sólo geográficamente, sino que paradójicamente terminan pareciéndose demasiado. De esta

condición y circunstancias nace la propuesta del autor para establecer un diálogo a pesar de las innegables y profundas contradicciones que todavía existen.

CAPÍTULO IV

FUTUROS POSIBLES: LA ESTRATEGIA DE LAS ADAPTACIONES DEL TEATRO CUBANO AL CINE EN CUBA DURANTE 1980-2019

1. Texto dramático y guion cinematográfico

“Las adaptaciones de obras literarias son parte vital del arte de la pantalla grande, obviando las "fidelidades" y las "traiciones" a la hora de la traslación. Mediante las adaptaciones cinematográficas los creadores colocan a la literatura en un peldaño superior, teniendo en cuenta que la importancia de esta ha sido, a veces, un tan despreciada”.
Juan R. Ferrera.

La reescritura de textos dramáticos para el cine aporta decisivamente a la circulación social de la literatura dramática. Las adaptaciones al cine tratan de adecuar un nuevo discurso dirigido a un receptor determinado gracias al nuevo contexto. En este estudio, se analizan los mecanismos y estrategias de adaptación empleados con una obvia función social y divulgativa desde una perspectiva cinematográfica.

Desde los últimos años, tenemos claro que cada texto literario es la derivación de un diálogo que aflora de contenidos anteriores que puede ser germen para otros argumentos y discursos, inclusive si tenemos en cuenta las escrituras escénicas performativas que trascienden el ámbito de lo literario, porque cada uno responde a un sistema de órdenes sociales y estéticos que argumentan al momento histórico en que se gesta, un hecho que explica tanto las características del mensaje, así como las necesidades y la función que implícita o explícitamente se le atribuye al mismo. Se hace oportuno recalcar el ensayo de Santiago Juan-Navarro: “La estética del derrumbe en el documental cubano contemporáneo”, al referirse: “La época transforma lo didáctico en algo performativo desestabilizando el sentido coherente del tiempo y multiplicando el caos y la diferencia” (Navarro 11). En este vasto espacio interpretativo situaremos el problema concreto de las

adaptaciones al cine, como estrategia transgresora contra la censura y el caos, un factor que socava las rígidas estructuras gubernamentales.

En 1963 el dramaturgo cubano Carlos Felipe estrena una obra teatral fundacional, *De película* (1963) que, aunque no ha sido adaptada al cine, su concepción estructural y su contenido establece un acercamiento experimental entre el teatro y el cine con una dramaturgia que contiene improvisaciones con visiones cinematográficas: western, thriller, comedia, drama, etc. Felipe propone una extensión integradora entre el cine y el teatro que comienza desde su propio título, *De película*, como el modo de universalizar y dar visibilidad a la obra literaria dramática, pues el teatro o más bien su representación escénica, al tener un carácter efímero y una audiencia élite es sumamente limitado. El propio Felipe, además, en su actividad profesional unió estas dos pasiones, fusionando su labor de dramaturgo con la de crítico de cine desde los cineclubes universitarios con el Teatro Universitario en Cuba fecha, donde colaboraba con José Manuel Valdés Rodríguez profesor de arte, periodista y director del Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana.

Para este estudio se explorarán dos textos fundamentales del teatro cubano contemporáneo del periodo en estudio (1980-2019), *El Súper* de Iván Acosta (1980) y *Chamaco* (2006) de Abel González Melo que crean nuevos territorios al convertir la dramaturgia en versiones cinematográficas. Esta relación ahonda en el fenómeno social y político del contexto cubano de las dos orillas, al ofrecerle al teatro las posibilidades expositivas del cine, proporcionando una visibilidad que el texto dramático necesita para alcanzar en su proyección otros territorios y un público más amplio y diverso. *El súper* (1980) de Iván Acosta nos ofrece una mirada del Otro en una sociedad ajena. El filme gana

el Gran Premio del Festival de Mannheim, el premio de Biarritz y también participó en la Muestra de Venecia del año 1980.

Del lado insular, *Chamaco* (2006) de Abel González Melo es una obra que trata el tema del fracaso del “hombre nuevo” en su tierra natal. Ambas piezas además presentan diferentes versiones de la familia y la sociedad cubana. Estas dos obras indagan en la vida del individuo, los problemas sociales y la supervivencia vista desde sus fronteras, me refiero a los cubanos de las dos orillas, ambas en relación con el sistema hegemónico de la isla.

Pavis define la adaptación como: “transformación de una obra o un género en otro ... Este tipo de adaptación es generalmente una simple traslación de contenidos narrativos en contenidos dramáticos” (23). El traslado de obras teatrales al cine utiliza diversas variantes para su adaptación y diferentes transposiciones a la hora de construir el guion a partir del texto original. Algunos aspectos se conservan, otros se modifican o se suprimen y muchos otros se añaden por las necesidades que producen los diferentes lenguajes utilizados a la hora de contar las historias.

Quisiéramos definir el estudio del teatro dramático y su adaptación al cine como una extensión del montaje escénico, pero también del contexto social. En el estudio de la investigación científica del fenómeno escénico (teatrología), el investigador Pavis en su *Diccionario del teatro* lo define como una disciplina “socio-antropológica” que tiene por objetivo una relación social concreta. “La teatrología ahora extiende su marco de análisis al contexto de la sociedad dentro de la cual se efectúa un montaje escénico” (483-484). Esta definición de la teatrología como estudio científico del teatro se extiende al fenómeno

que fusiona teatro y cine, convirtiéndose en una estrategia del estudio de la sociedad dentro de la realización adaptativa del texto teatral.

Algunas de las obras de la dramaturgia cubana han sido llevadas al cine cubano oficial. Entre ellas se encuentra la adaptación de una obra del dramaturgo Abelardo Estorino en 1965, *El robo del cochino* (1961) realizada por el director Jorge Fraga. Igualmente, Julio Medina y el Grupo de Teatro Escambray adaptan la pieza *San Cleto* (1977) estrenada con el nombre de *No hay sábado sin sol* y dirigida por Manuel Herrera en 1979. Otra pieza fundamental del teatro cubano *María Antonia* (1967) de Eugenio Hernández Espinosa fue adaptada por Sergio Giral en el 1990. El joven director Lester Hamlet en 2009 también lleva a la gran pantalla una obra del mismo autor titulada, *La Casa vieja* (1964). Otra obra que también fue llevada al cine en el 2009 fue, *El premio flaco* (1964) y en el 2014 la emblemática obra del teatro costumbrista cubano, *Contigo pan y cebolla* (1964) ambas de la autoría de Héctor Quintero y llevadas al cine por el director Juan Carlos Cremata.

Llama la atención las escasas o insuficientes adaptaciones realizadas por el cine cubano pese al hecho de lo incisivo y profundo que resultan los textos dramáticos del teatro cubano. Por consiguiente, debemos esclarecer que una de las características de la represión insular y la censura oficialista del poder son los mecanismos que limitan los contenidos y controlan la memoria histórica, la ideología y la política del cine, ya que en su gran mayoría el cine cubano sigue financiado y producido por el estado, un aspecto que, sin lugar a duda, condiciona el resultado. A pesar de lo antes aludido, las adaptaciones del teatro al cine de este estudio y este periodo tanto en el exilio como en la isla se deben autofinanciar, por lo que sufre otro tipo de limitaciones y contradicciones. Sin embargo, muchos espacios del

cine y los audiovisuales como escenarios de mayor autonomía en ambas orillas han ido logrado recovecos y callejones de poder y libertad.

Existe un cuerpo cinematográfico de Cuba en el caso de las adaptaciones del teatro al cine que debe ser justamente estudiado independientemente de las distancias geográficas y lo escasa que resulta su producción. En la década de los 70 se realizó una adaptación basada en una obra de Jean Paul Sartre, *Muerte sin sepultura* (1952), dirigida por Orestes Maticena llamada *Gusanos* (1979) cuya temática marca un aspecto que no puede ser ignorado, las diferencias y las perspectivas ideológicas que separan a las dos orillas y a los cubanos de aquí y allá: el enfrentamiento del exilio histórico y el poder hegemónico son un hecho que desde 1959 con el triunfo revolucionario separó a la familia y a la sociedad cubana y que ha resultado en muchos casos, irreconciliable. Borrero se refiere al hipertexto *Gusanos* como se titula la adaptación de la obra sartreana realizada por Maticena:

“Muertos sin sepultura”, esta vez narrando las peripecias de un comando de exiliados que regresan a la isla con el fin de rescatar a un oficial, y es atrapado por las fuerzas revolucionarias. Como en la obra de Sartre, la acción transcurre en el interior de una casa donde los prisioneros han sido confinados en espera de los agentes de la Seguridad del Estado que los interrogarán. Ese lapso servirá no sólo para exponer las radicales diferencias ideológicas existentes entre ambos bandos, si no, además, la crisis interna que puede provocar en el grupo la situación. (Borrero 5)

Otra obra teatral que años más tardes se suscribe en esta tendencia ideológica abordando el tema del magnicidio es: *Rosa y el ajusticiador del canalla* (1992) de Iván Acosta, llevada al cine en el 2005 por el propio autor, que incursionó en el cine con *Amigos*

en 1986, en torno al éxodo del Mariel, y ha realizado varios cortos y documentales, entre ellos: *Cómo se forma una rumba* (2006) y *Cándido, manos de fuego* (2007), dedicado al célebre percusionista cubano Cándido Camero. Un aspecto que considero adaptativo desde lo performativo conceptual, quiero decir, un texto escrito desde lo teatral-técnico, pero transformado en una variante que nace de la dramaturgia de la puesta en escena y no exactamente de la textualidad es el cine del dramaturgo de Joel Cano. Sus piezas cinematográficas son la adaptación experimental y evolucionada del teatro contemporáneo como una nueva modalidad de las adaptaciones llevadas al cine: *Siete días, siete noches* (2001), *Adiós* (2003) que abriría un nuevo campo a la investigación teniendo en cuenta que son producciones independientes del cineasta-dramaturgo radicado en Francia que filmó estos proyectos en Cuba sin ningún tipo de apoyo oficial.

El cine define su función social como un medio difícil de controlar. Establece una percepción y el análisis de la realidad social, como sucede con la actividad teatral desde su cualidad de representación y traslación de los problemas que ocupan a una sociedad. El teatro convive con fórmulas escénicas que se integran con otras disciplinas artísticas y ayudan a una difusión sumamente abarcadora y transgresora. A partir de esta premisa en la dramaturgia cubana se buscan herramientas y recursos para su recuperación y para destruir las mordazas mentales. Los cubanos más allá de los extremos ideológicos que pueden existir en ambas orillas se reinventan desde la articulación de un nuevo Corpus escénico que abarca al cine. Rine Leal dice en su ensayo de 1992 terminando con la cultura del silencio o el silencio de la cultura:

Desde hace tiempo trato de acercarme a la dramaturgia cubana que se escribe fuera del país, y publicar un libro sobre la misma. La ausencia de

información, de textos, de estudios monográficos, de nexos comunes, dificulta enormemente esta tarea, a pesar de los ensayos de José A. Escarpanter en *Latinamerican Theatre Review* (spring 1986, 19/2, pp. 57-66) y en el tomo II de *Escenarios de dos mundos* (Madrid, 1988, pp. 333-341) en la que coloca esta dramaturgia dentro de la sección de Estados Unidos. Bien poco para el volumen creciente de esta creación como lo demuestra el prólogo de esta antología cubana que sitúa “su existencia dentro de una cultura ajena que las soporta de modo marginal y que sólo establece con ellas, en el mejor de los casos, un diálogo paternalista [...]. Aún hoy, al cabo de más de tres décadas, son contados los artistas que pueden vivir del teatro”. (198)

Desde esta perspectiva es lógico entender por qué en el teatro cubano se apela a la proyección cinematográfica para explorar otros territorios que, sin dudas, por la capacidad de visibilidad del medio cinematográfico que a la vez que se divulga, le permite evadir todo rastro de inexistencia y sumisión. En el caso de las dos orillas las obras circulan a un mayor número de receptores.

Como derivación de este detalle, *El Súper* desde su lejanía o su *otredad* y *Chamaco* en la Cuba contemporánea han logrado llegar a territorios menos explorados. Ambas obras logran acercarse por consenso a la verdad de la realidad social. Esta operación evita la distorsión que provoca una postura social evasiva y dúctil de la realidad y la historia cubana de las dos orillas. Una táctica que resquebraja con dar libertades a sitios no concurridos, no así a medios que por su naturaleza y alcance derriban los muros de la censura.

2. El súper, el discurso narrativo del Otro y Brecht en New York

El arte no piensa sólo en el presente, dije insidioso. Siempre habrá gotas de lluvia, de modo que ese poema resistiría el paso del tiempo. Sí, dijo él con tristeza, cuando ya no haya hombres que sientan las gotas deslizárseles por el cuello, podrá escribirse ese poema. Bertolt Brecht.

La cronología de esta obra nos ubica en el discurso narrativo de los dos polos: insularidad y otredad de los años 70, aunque la obra fue escrita en 1979 por un dramaturgo exiliado Iván Acosta y filmada en 1980. La traslación de este discurso al cine fue realizada por dos cineastas, León Ichaso y Orlando Jiménez Leal, quien también ejecutó la Dirección de fotografía. Ichaso y Jiménez Leal conservan en la construcción del filme elementos que lo conectan con la fuente original o su hipotexto, lo que se refleja en diálogos y pasajes, las características de los personajes, el tiempo ficcional, las características del lugar propuesto como locación que es la ciudad de New York y el apartamento de Roberto el superintendente del edificio donde vive. Con todo eso, las variaciones sustanciales que ofrece la puesta en cámara y la fotografía del filme que le dan organicidad e independencia para completar la historia.

El súper no es solamente una obra emblemática, sino una obra maestra de la dramaturgia tradicional cubana, una pieza costumbrista repleta de reflexiones fundamentales sobre el exilio cubano. En primera instancia, quisiera aclarar que el término otredad, (véase la primera referencia al término en el primer capítulo y la relación con la designación acuñada por Rine Leal para el teatro) resulta en reconocimiento de la diferencia y la necesidad de comprensión y aceptación propia y ajena.

En segundo lugar, las coordenadas teóricas brechtianas de este filme y el particular costumbrismo expresado en la adaptación de este texto dramático permiten una lectura más

clara, profunda y concreta. La modificación de los mecanismos perceptivos del texto dramático al ser trasladados a la visión cinematográfica altera el sentido del texto dramático tradicional. Estamos hablando de un género realista y un melodrama costumbrista, inclusive en su versión al cine, pero pasando por el efecto de extrañamiento brechtiano, la improvisación y donde elementos del teatro aristotélico y el teatro épico convergen y a la misma vez se diferencian. El resultado es una variante de teatro que se apega al cine de autor, con una narrativa crítica y comprometida con los problemas sociales de los exiliados.

Leal e Ichaso aprovechan en el filme una suerte de didactismo espectacular, productivo, al decir brechtiano al referirse a que la obras deben entretener, además de enseñar. En este enunciado y como resultado de esta fusión de la crítica y el choteo, unido a la idiosincrática fiesta cubana, resultan en entretenimiento y distanciamiento al mejor estilo brechtiano y curiosamente con elementos siempre del *Nouvelle Vague* francés o “nueva ola”, un término que fue acuñado por Françoise Giraud en la revista, *L'express* en Francia y fechado el 3 de octubre de 1957 para expresar sus opiniones e ideas críticas, como esa “nueva ola” de jóvenes que deseaban revolucionar el cine, destructores del cine burgués y echando mano al enfrentamiento brechtiano. En *La dialéctica del espectador*, Alea reflexiona: “Godar se destaca como el gran destructor del cine burgués tomando a Brecht como punto de partida” (42).

Es interesante observar que al distanciarse para reflexionar se realice, muchas veces, a través del recurso de la productividad o entretenimiento brechtiano, los autores de obra y filme se valen de una suma de elementos cubanos para esto: el choteo y el jolgorio festivo cotidiano y criollo, como una manera de suavizar los dolores y las tragedias cubanas. Los dos cineastas mezclan tragedia y comedia en sus situaciones y diálogos como efecto

distanciador e irónico que, como los jóvenes *Nouvelle Vague* francés o “nueva ola” destruyen construcciones e ideas esquemáticas y quizás aburguesadas del cine que se había realizado tanto en Cuba, como en el exilio. Un ejemplo de esto sucede en el momento en que Aurelia le reclama a su hija por su embarazo, borrando y distanciando con el choteo-tragicómico que cruza la circunstancial frontera entre los géneros tragedia y comedia:

Aurelita: (Sollozando) ¿Qué vamos a hacer mami?

Aurelia: ¿Yo qué sé, qué vamos a hacer? Yo nunca he tenido un hijo en este país, Dios me, y tú sin embargo naciste libre en Cuba, tu papá y yo somos cubanos, te hemos enseñado nuestra religión, nuestras costumbres, tú lo sabes bien. ¿Cómo diablos lo hiciste? Dime, ¿cómo diablos lo hiciste?

Aurelita: (Se para y va hacia el sofá donde se encuentra a Aurelia sentada) Estábamos en un party y todo estaba bien oscuro, entonces yo...

Aurelia: (Casi pegándole una bofetada) Cállate la boca. No te atrevas a contarme como lo hiciste. Corta pausa. Bueno a ver, ¿con quién lo hiciste?

(51)

Al examinar esta escena y aunque parezca trivial, logramos encontrar resonancias que rebasan el entretenimiento, repicando en lo cultural de los prejuicios y lo humano que va tras la preocupación de una madre por su hija, logrando un razonamiento que incluye revisión de valores. En términos de Tomás Gutiérrez Alea, su función es más eficiente y cabal: “al apelar a la razón y el intelecto” (53). El mismo Alea recalca: “El cine será más fecundo en la medida en que empuje al espectador hacia una más profunda comprensión de la realidad y consecuentemente, en la medida que lo ayude a vivir más activamente, en la medida que lo incite a ser un mero espectador de la realidad” (53). Alea se refiere a una

relación dialéctica que excluye del discurso la descarga política y considera el cine en su función de entretenimiento:

Su función de espectáculo -en su sentido más puro- es divertir, entretener, propiciar un disfrute a través de la representación de los hechos, situaciones, aspectos diversos que tiene su punto de partida en la realidad -en su sentido más amplio- y que constituyen una ficción una realidad otra, distinta, nueva la cual va a enriquecer o ensanchar la realidad establecida (conocida) hasta ese momento. (52)

Desde una *otredad* crítica y nada paternalista el profesor José A. Escarpanter propone en su ensayo para *Latin American Theater Review*, “Veinticinco años de teatro cubano en el exilio” su visión de los exiliados cubanos:

No sólo es divertida y patética, sino también salpicada de críticas oportunas, como la del personaje de Pancho, presunto héroe de la invasión de Bahía de Cochinos, y la de algunos sectores de la comunidad de Miami. Su humorismo se pone de relieve al presentar a dos personajes típicos del mundo norteamericano: el predicador a domicilio y el inspector de edificios, figuras incomprensibles para la mentalidad tropical del ya justamente famoso "Súper," Roberto Amador Gonzalo. (63)

El Súper abre nuevos caminos en el teatro de la diáspora cubana. Su uso de la parodia, el choteo y el drama producen una nueva fórmula en este teatro de la *otredad* que habla de cómo somos, cómo nos acercamos al humor, al choteo para luego detenernos en el análisis. Esto es un resultado, sin dudas, no sólo de su relación con el teatro cubano Insular, sino de la influencia del cine latinoamericano que involucra al público al establecer

un estilo de ruptura particular que, apela a la toma de conciencia y el conocimiento del receptor, como efecto de distanciamiento reflexivo. Es esta la autorreferencialidad identitaria que produce la anagnórisis por medio del humor y el drama, pues curiosamente nos reconocernos y nos distanciamos. Como señala Santiago Juan-Navarro en su ensayo, “Brecht en la Habana: Autorreferencialidad, Desfamiliarización y Cine dentro del Cine en la Obra de Juan Carlos Tabío”:

El espectador es literalmente alienado de lo que ocurre en la escena, para que sea capaz de juzgar los hechos con una distancia crítica. La alienación se convierte así paradójicamente en prerequisite indispensable del conocimiento. La solución final, aunque anticipada en el texto, surge sólo de la colaboración con la audiencia, de ahí la importancia que el drama brechtiano otorga a un público activo. (Navarro 6)

Brecht entre los años veinte y los cuarenta del siglo XX se desdobra en la visión aristotélica que distinguía el fenómeno teatral como una fábula. Su mirada en avanzada dialéctica se dirige hacia nuevos derroteros que ya no son la negación absoluta de la teoría del teatro dramático, reformulando sus conceptos en sus *Escritos sobre teatro*: “una dramática es aristotélica cuando produce tal empatía, utilice o no las reglas suministradas por Aristóteles para lograr este efecto (reglas de la unidad de acción, unidad de tiempo y unidad de lugar)” (25). Para Brecht ésta última debía comprenderse: “como un concepto general que abarcaba a todos los sucesos gestuales, conteniendo las comunicaciones e impulsos que deben anular la distracción del público” (14). Esta última supresión será de indispensable importancia para comprender la fusión de Brecht y la poética aristotélica. Como Brecht, Acosta desea recaer en una fábula que narre la intrahistoria con relación a la

vida tradicional que sirve de "decorado" y para ocuparse de lo verdaderamente importante, despertando en el espectador un punto de vista crítico con la misión educativa que conduce en su camino, hacia la reflexión y el pensamiento crítico que incluye a la historia no oficial, esa intrahistoria mediante el modelo dramático de Aristóteles y los efectos de enseñanza que buscaba Brecht usando el modelo dramático textual al nutrir con la fábula los aspectos centrales de su trabajo dramático.

En el guion de *El súper* nos encontramos con la mirada del Otro porque el autor apela al hombre de a pie, luchador, al exiliado *quasi* heroico, al antihéroe por naturaleza, con su *gestus* social brechtiano con una mímica corporal que lo identifica como clase social o grupo étnico. Este hombre que encarna al superintendente del edificio es un cubano que vive en un clima hostil al que debe enfrentarse en su día a día, como una suerte de comedia de humor negro que llega con una cubierta de nieve neoyorkina. Roberto se destaca como la fábula del exiliado y su enseñanza o consejo moral, una paradoja del destino o una parodia del eterno exiliado que desea ser y existir como cubano, más allá de la nieve o cualquier otro elemento que le sea hostil a la naturaleza cálida del caribeño.

El Súper es también un melodrama del que se ríe de sí mismo, algo muy característico del humor cubano y el choteo nacional, donde se usa la burla como mecanismo de defensa. Como apunta Jorge Mañach en su ensayo sobre el choteo: “Le ha servido de amortiguador para los choques de la adversidad; de muelle para resistir las presiones políticas demasiado gravosas y de válvula de escape para todo género de impacencias” (85). Su adaptación se suma a las claves de los modelos occidentales avalista de universalidad, para ser tan absolutamente nacionales, pero a la misma vez el texto no puede desterrarse de sus derechos de identidad. Es por esto que los autores acentúan el choteo nacional como

resultante de la erosión ideológica y estética de la situación cubana y la condición de exiliado. Ichaso expone en una entrevista realizada por Alejandro Ríos en el 2013:

Una cosa que era obvia en aquel momento es que *El Súper* marcaba un momento en que el exilio estaba listo para reírse de nuestra gran tragedia. De ahí vino el primer eslogan para el poster: *When you Can Laugh at the Tragedy of Being Completely Displaced, Youre Saved*. Eso que yo escribí, lo dice todo. Fue el primer cartel en blanco y negro, con la foto de Mundito saliendo de su edificio hacia un mundo extraño. Después New Yorker Films nos sugirió hacer un afiche con campaña más humorística y de ahí vino la frase “From The People Who Brought you the” Esta película rompió el hielo síquico. (5)

La obra cinematográfica de Jiménez Leal y Acosta es un largometraje de ficción, inspirado en un clásico del teatro cubano, como ya sabemos. La mezcla de géneros, drama comedia y elementos trágicos que caracteriza la pieza de Acosta, conserva una fábula que se traslada íntegra a su posterior representación en el cine. Los personajes del filme Roberto y su familia aparecen en la historia del cine de los exiliados cubanos, como enseñanza y símbolo de la condición inevitable del hombre inmigrante como emblema del que nunca encuentra el lugar perfecto. Un recurso de salvación en el intento no sólo de sobrevivir, sino de integrarse a la sociedad en la que viven como cualquier otro inmigrante y que va más allá de su nacionalidad, pues el protagonista de esta historia se enfrenta a una tarea compleja y por momentos adversa para cualquier extranjero. Roberto no sólo debe sus problemas personales y familiares, sino como si fuera poco, debe zanjar los de un edificio

completo, multicultural y en tierra ajena. En una crítica del Nuevo Herald al filme la periodista Pilar Ayuso comenta:

Son las siete de la mañana de un domingo de invierno y las quejas de los vecinos despiertan a Roberto, superintendente de un edificio de apartamentos de Nueva York. La vida no es un bálsamo para este cubano que dejó hace 10 años su tierra, mañana. Suena en la radio una canción de Julio Iglesias. En una habitación se ve un póster de *Rocky*. Estamos en los años 1970 y los días parecen todos iguales para este matrimonio de exiliados cubanos que aún le llaman “bodega” al supermercado. (6)

Un rasgo también heredado del texto teatral, la memoria metafórica y polisémica permite conectar ideología y política en la versión fílmica. Pavis para definir la dramaturgia lo designa como: “el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director hasta el actor, ha tenido que realizar, a superar el marco de un estudio del texto dramático, para abarcar texto y realización escénica” (Pavis 157).

Las consecuencias para la familia cubana de las dos orillas al morir la madre de Roberto y la imposibilidad del reencuentro familiar es un tema demasiado recurrente en el teatro cubano. Sin embargo, el filme de Jiménez Leal e Ichaso rompe el cliché y marca un hito en la visión y el análisis del fenómeno del exiliado cubano. En este caso, el drama funciona como un pasaje que unifica los conflictos del protagonista y los de los exiliados cubanos en cualquier parte del mundo, porque la pieza defiende una fuente de inspiración que narra esos acontecimientos en un espectro amplio y nada esquemático. De acuerdo con el análisis de José A. Borrero:

En tal sentido, Roberto quizás sea el personaje cinematográfico que mejor encarne en el cine cubano, el paradigma de reacción ovidiana ante el exilio, con parlamentos ciertamente insólitos para el contexto, como aquel en que confiesa: “Si yo sé esto me quedo en Cuba. En Cuba hay que cortar caña, pero es lo de uno”. (5)

Al margen de las diferencias de los enfoques en los análisis entre Borrero y la periodista Ayuso sus disquisiciones dialogan al entender la propuesta de una obra que caracteriza a un mismo fenómeno, el exilio, la diáspora cubana, sus contradicciones y sus consecuencias como resultado de la aventura histórica de los cubanos, reflejados en el texto y el contexto social:

Roberto ha llegado al límite. Está harto de palear nieve, de limpiar escaleras, de recoger basura. Y en medio de su desesperación, el hombre que hace una década dejó en su tierra a sus seres queridos, debe pasar por la más difícil y angustiosa de las pruebas. “¡Qué ganas tengo de arrancar de aquí ya!”, explota el cubano. “Pero yo no puedo volver pa’ lo mío”. Sólo les queda comenzar otra vez, volver a emigrar hacia donde no hay nieve: Miami. (Ayuso 6)

Desde la posición ideológica y estratégica en la que se articula este filme, el discurso no se reduce a los conflictos anteriores de textos anteriores entre el gobierno de la isla y los exiliados, sino que de alguna manera se integra a una reescritura cinematográfica que cobra todo significado al plasmar un alejamiento con la producción dramática anterior, pues no manifiesta su destierro como muerte poética. Las acciones de la puesta en cámara y la capacidad de improvisación que desde el filme se generan son un aspecto que ofrece

una amplitud cultural, cuyos ecos involucran a las dos orillas y eso es un cambio contundente, creando este Corpus que se reinventa a través de la representación que se construye para la cámara desde la hipertextualidad del guion y la visión improvisada de Leal e Ichaso. Los protagonistas cantan, *Somos* (1946) del argentino Mario Clavel (1922-2011) con un bolero que borra todas las fronteras en la búsqueda de un juego constante y que establece una relación con el espectador, cruzando las limitaciones ideológicas y el puente que separa las dos orillas. De todo lo anterior, Pilar Ayuso infiere en su análisis del filme:

El *Super* es hoy una película de culto, cuyos ecos llegaron también a la isla, y la cinta de vídeo, llevada a ocultas por alguien, fue la gran novedad del cine del exilio que se pasó de mano en mano –la mía incluida– de casa en casa, de un amigo a otro, en esa otra orilla de la que los cineastas y sus personajes una vez partieron con la esperanza de regresar, más allá de la imaginación, algún día. (6)

Esta emblemática pieza del teatro y del cine exiliado que persistentemente se ha visto como una obra realista, se resume en realidad como una obra que rompe varias fronteras con sus disquisiciones emotivas e ideológicas nada esquemáticas, con sus estrategias textuales, sus propuestas escénicas y con las coordenadas que nacen del texto. Es por eso que se confunde la separación entre teatro y cine, pues sus personajes son extrovertidos y teatrales dentro de una verdad que corresponde con una mirada cercana que se emplaza desde la cámara. Desde el punto de vista teórico se cruza otra línea, pues la propuesta une al teatro dramático y al épico como ya hemos visto, a las teorías stanislavskianas y a las brechtianas que conviven y se conciben dentro de una misma escena, una característica que

se observa desde la creación de los roles, hasta las premisas del texto, llegando hasta la relación con el receptor e igualmente, a las delimitaciones de los diferentes géneros y estilos que caracterizan a esta obra cubana dentro de su caleidoscopio multicultural neoyorkino.

Dramatológicamente²⁴ hablando, el texto argumental y su puesta en cámara, aunque se diferencian no se separan, sino que se reafirman en el filme. En pocas palabras, establecen un diálogo productivo. El profesor José A. García Barrientos afirma refiriéndose a esta relación:

En otro lugar rechacé, creo que, con fundamento, los criterios de clasificación que Kowzan propone y defendí la pertinencia de defender espectáculos de actuación o producidos en vivo como el teatro, a los espectáculos de escritura, grabados o percibidos en diferido como el cine García Barrientos 1981. La situación comunicativa propia del teatro y todos los espectáculos actuados se puede definir, frente a la que caracteriza al cine. (383)

Esta adaptación a diferencia de otros trasposos al cine que casi filman teatro o desde un punto de vista muy simple que parte desde la perspectiva del público que observa acomodado desde su butaca, esta conciliación de los dos medios utiliza con acierto el lenguaje cinematográfico. Desde el punto de vista formal los emplaces de la cámara de

²⁴ Con base en el concepto aristotélico de modo de imitación, se define la *dramatología* como la teoría del modo teatral de representar ficciones. Revisar *La dramatología en la teoría del teatro* de Jorge Luis García Barriento.

Jiménez Leal, sus primeros planos, sus cortes y su posterior edición, además de la inclusión de exteriores que convierten a la ciudad desde el inicio del filme en una presencia contundente de causa y efecto, logran con un lenguaje sumamente cinematográfico, permitiendo que no sólo se hable de la hostilidad del clima, sino que lo implacable del invierno neoyorkino se vuelva parte de la trama y sus conflictos, como sucede en *Aire frío* (1959) de Virgilio Piñera con el calor. El paisaje nevado agobia a sus personajes, pero también al espectador mostrándose como uno de los aciertos de esta variación que invita a la participación del público y al pensamiento crítico, pues la experiencia se torna sensorial y sumamente reflexiva.

Por intermedio del uso del lenguaje cinematográfico el guion deja claro que se trata de un drama de índole social. Una historia que presenta un momento de la familia cubana exiliada que mediante el recurso de la memoria y con una llamada telefónica se conecta con sus familiares en Cuba. Este uso del drama social es complejo. El realce de éste y las técnicas brechtianas en el teatro cubano, desde su relectura y aplicación escénica se manifiestan modificadas por la crisis, los cambios sociales y los problemas del exiliado cubano. Brecht pensaba que: “el teatro épico es un teatro artísticamente elevado con contenidos complicados y con la fijación en un fin social” (17). Y la apropiación de Ichaso y Leal reafirman esta teoría que viene de la obra Acosta.

Los teóricos que estudian el fenómeno brechtiano como Peter Zsondi observan una intervención de: “el drama en crisis a finales del siglo XIX en su *Teoría del drama moderno*” (9). Esta obra es idónea para el estudio que el teórico Hans-Thies Lehmann y para distanciarse del modelo dramático textual de Zsondi en la primera parte de su *Postdramatisches Theater*. No olvidemos que Lehmann sentencia claramente: “el teatro

postdramático es un teatro postbrechtiano”. (10) Lehman ve al teatro lo épico y lo dramático con orígenes aristotélicos. Esto es una recreación que corresponde con la mirada de Ichaso y Leal en su fusión de teorías dramáticas y brechtianas con una vigencia en el teatro contemporáneo.

Uno de los aspectos menos estudiados de la teoría brechtiana en la literatura dramática es el *gestus* social brechtiano. Como ya se define en el primer capítulo, queda claro que el gesto social es lo que identifica a los personajes como grupo social o sea que sus acciones físicas hablan de su extracción social y su profesión, porque de alguna manera definen su comportamiento. Esto es un aspecto que conecta al teatro épico con el teatro dramático, al vincular el *gestus* social con la cadena de acciones físicas, descritas en los textos de teatro dramático y que como la poética aristotélica enfatizan en el aprendizaje mimético del comportamiento social y las implicaciones que de este se infiere en la conducta individual de cada personaje. En el caso de esta pieza, la cadena de acciones se construye desde las premisas del texto, en sus didascalias y la lógica misma que impone la estructura literaria del drama. En ella se confirma la clase social y la profesión que condicionan la forma de vida de sus personajes. Lo cotidiano y el origen humilde de los caracteres es una condición inexcusable a la hora de pensar en la propuesta del *gestus* que lo identifica desde la textualidad a la hora de encarnar el rol. Roberto el protagonista, es un hombre trabajador, un superintendente de un edificio neoyorkino que tiene que paliar la nieve y atender el mantenimiento del edificio, aunque ni siquiera tiene licencia para ejercer su trabajo como resultado de su bajo nivel educacional y el no hablar el inglés. Todos estos datos son decisivos para entender qué es lo que lo convierte en un hombre marginado y vulnerable:

Inspector:

Ok. Ask him, if he has attended any school for building maintenance, and if he has certificate of the superintendence.

Cuco: Ok, ¿Que si tú tienes un certificado de la superintendencia?

Roberto: ¿Un certificado? No, chico, el único certificado que yo tengo es de una escuela, que me robaron el dinero (33)

Estas características del texto van definiendo el comportamiento y sus acciones, algo fundamental en la narrativa de un filme donde el texto, no debe ser el único recurso a la hora de construir las escenas. Igualmente, los otros personajes como su esposa Aurelia, una sencilla ama de casa, Aurelita la joven cubanoamericana que habla *spanglish* y no entiende la conducta de sus padres, Ofelia la vecina que es una mujer muy parecida a Aurelia, Cuco un cubano listo que aparenta más de lo que sabe, Bobby el boricua tan natural, Pancho el combatiente alardoso y el Predicador alucinado que invade el hogar y termina su discurso con el *Calígula* (1937) de Camus: “CALÍGULA. ¡Todavía estoy vivo! TELÓN” (95), forman parte de este entorno humano que sirve para presentar el tema de la obra. La información que proporciona el texto y los diálogos determinan esa mimesis gestual que enriquece la concepción de los personajes.

Acosta asoma a sus personajes a la capital del mundo con una conciencia social que los define desde la narrativa, para ser completada en la práctica y la partitura gestual. Roberto aguza los sentidos desde las pequeñas ventanas de su humilde casa, como metáfora del inmigrante que ve desde abajo, desde un sótano pobre y frío el paisaje de un mundo al que no pertenece. Esas son las circunstancias sociales que determinan su pensar, sus hábitos y su condición desde la alteridad. A estos personajes se une el Inspector americano, que

circunstancialmente se convierte en un Otro en su propia tierra al invadir el espacio de este “gheto” de la familia cubana. El Inspector es también un extraño que a su vez no entiende la mecánica de vida de estos inmigrantes que ocupan las bajas esferas de su propia tierra.

El interés por los diferentes modos de interpretar cumple funciones hermenéuticas, interpretativas dado que muestra hechos que dilucidamos de la realidad sociocultural; razón por la cual es necesario interesarnos por la cinematografía como un espacio de discusión antropológica que estudia el comportamiento de los individuos en diferentes contextos sociales. En ellos se incluye el estudio del comportamiento humano y de ahí partimos para desde el análisis de textos para lograr una explicación, con la intervención de las didascalias y las situaciones dialogadas que describen las posibles acciones que marca el autor y que parten de una realidad concreta.

Los detalles del *gestus* y su valor desde sus hábitos sociales y su origen, las labores que desarrolla no se pueden considerar un recurso menor, sino todo lo contrario, pues esos detalles no sólo construyen el personaje, si no son los hechos que engrandecen y logran la autenticidad del filme. Los estudios del tema conectan aspectos fundamentales del teatro dramático, la acción que representa y define la conexión y la importancia del *gestus* social como elemento brechtiano en *El súper*. Las descripciones de la obra son un elemento decisivo en relación con eso:

La obra se desarrolla en un sótano convertido en apartamento, de esos que se encuentran en “upper westside” de Manhattan. El apartamento tiene dos ventanas que dan a una pared encima de la cual se encuentra la acera... Roberto Amador Gonzalo era un billeteero antes y después de la revolución cubana. Luego después de vender billetes se convirtió en distribuidor de

billetes, y se metió a miliciano... la situación económica no había mejorado, y la política dentro del país empeoraba cada día más (11).

Por esta razón y todo lo que aporta el *gestus* desde la información, el origen y ocupación de los personajes, a la hora de la construcción de su psicología escénica, en una discrepancia mía con la idea de Pavis y el aspecto que señala al *gestus* como el elemento: “que doméstica y se destina a mostrar una tesis” (120), se puede afirmar que la condición del *gestus* no trata del reflejo abstracto de una pre-tesis como camisa de fuerza, sino del estudio que se ofrece a partir de la comprensión de las condiciones sociales donde se desarrollan los personajes, apoyado por las teorías stanislavskianas como base en el punto de partida en la concepción personal del rol y en las circunstancias dadas de la historia. Estos puntos de vista definen y aportan datos fundamentales a la cadena de pensamiento y las acciones físicas que realizarán los personajes. El propio Pavis ordena la idea un tanto confusa, pues más que condicionar o domesticar a los personajes, el *gestus* es observación social del comportamiento humano:

De ahí su dificultad para aceptar palabras ordenantes como el distanciamiento o el *gestus*, ya que se oponen a situarse fuera de sí mismos para juzgar a distancia los efectos de su gestualidad.

Este arranque de honor, esta rebelión rápidamente reprimida es, en el fondo, muy saludables y el propio Brecht, siempre jugando con dos barajas, parece apoyar a los actores al aconsejarles que no aspiren a ser la reencarnación de la palabra del autor o de la idea del director de escena (Pavis 121).

Otra tesis que apoyaría la importancia del *gestus* brechtiano en la literatura dramática adaptada al cine es la partitura gestual, como la denomina el teatrista e investigador

Eugenio Barba y que está igualmente en relación con el obrar, el pensar, los gustos, el sentir según la condición social. Es necesario mencionar una característica observada por el teórico Pierre Bourdieu el *habitus* que es la otra cara de la moneda del *gestus* y que establece un paralelo con ese *gestus* brechtiano, como rasgo de la amplia cultura de un pueblo y las particularidades de sus individuos que se diferencian, ya que el *habitus* habla más que nada de la clase alta y sus costumbres, como otra parte de los rasgos sociales que se unen al *gestus* a la hora de construir los personajes:

Pierre Bourdieu retoma la hipótesis de Marcel Mauss, pero la sitúa en un contexto menos generalmente: antropológico y más particularmente sociológico. Para él, la cultura es historia encarnada, interiorizada como una segunda naturaleza y, por lo tanto, olvidada como historia. El *habitus* y reagrupa las inclinaciones físicas y psíquicas que están determinadas por una serie de factores sociales y encarnadas en los cuerpos, los gustos, las preferencias. (122)

En otros terminos, desde el teatro dramático con las acciones (aristotélicas: mimesis y stanislavskianas: cadena de acciones) Brecht con el *gestus*, Barba con la partitura gestual y Bourdieu con el *habitus* complementan la integración del análisis antropológico que singularmente, más allá de cualquier contradicción, conectan las teorías sociales integradas en el estudio científico del teatro o teatrología, aplicable al análisis estructural del texto adaptado también al cine. Por otro lado, el cine es un bien cultural y un medio masivo y por eso ha jugado un papel muy importante como transmisor de la cultura, sus tradiciones, complejidades sociales y su diversidad desde que este arte hizo su aparición.

Leal e Ichaso logran un curioso empleo y variación de la parábola brechtiana, pues esta situación real se convierte en analogía, no sólo de los autores, sino desde la mirada de los cubanos del exilio histórico, alejándola de sus reglas de juego y sus hábitos sociales mezclando en las coordenadas de teatro cubano *habitus* y *gestus*.

Esta modificación de la estrategia es utilizada por Brecht, aunque en este caso no se aleja de su tiempo histórico para criticar las estructuras sociales vigentes es *suigeneris* en el arte y la literatura cubana exiliada y por ende en las adaptaciones del teatro cubano del exilio al cine. Un recurso que nos lleva a una meta-teatralidad, otro elemento brechtiano, como homenaje a uno de los grandes autores del exilio cubano, Pepe Triana que también ubica su obra más emblemática, *La noche de los asesinos* (1965) en un sótano, una maniobra que aparece como metáfora social de la marginación.

Con este recurso ambos autores distancian al público aburguesado de la clase media cubana exiliada y los hacen evolucionar hacia una toma de conciencia social muy diferente a la propuesta con relación a la anterior del discurso exiliado que habla del cubano exitoso como condición absoluta y poco realista. Roberto su protagonista, observa el mundo desde abajo, “La ratonera”, como la analogía mencionada por Jiménez Leal refiriéndose al mundo subterráneo y bajo en que habitan los personajes, en una entrevista de Alejandro Ríos con motivo del 35 aniversario de su estreno.

El Súper desde su escritura es objetiva, simpática y desde su visión fílmica, tan acertada como divertida, pero sobre todo muy eficaz en su crítica. Como se señala en la entrevista de Alejandro Ríos:

Cuando vi la obra de teatro, me divertí mucho, pero era todo lo contrario a lo que yo quería hacer en cine. Era demasiado realista, llena de auto

conmiseración: la historia de un pobre hombrecito, gruñón y amargado, superado por la vida y el progreso. Le debía demasiado al neorrealismo italiano, pero había un entusiasmo muy grande entre los actores y técnicos que habían hecho posible la obra. *El Súper* transcurría en un sótano y la representación que yo vi también se hacía en un sótano. Recordé esa novela de Dostoievski que a mí me impactó tanto, *Memorias del subsuelo*. Pensé en su personaje: su vida transcurría en un sótano que él llamaba "La Ratonera". (Jiménez Leal)

Mientras Ichaso también comenta en la misma entrevista de Ríos:

“Por qué con tanto éxito en el exilio, tuviste que hacer una película de un cubano pobre que le ha ido mal”, y yo siempre decía lo mismo, que para mí era más interesante la vida de ese ex guaguero que la de un banquero. Era una cuestión de cómo uno veía la película y el cuento”. (Ichaso)

Como epílogo, en la obra de Acosta, Ichaso y Jiménez Leal, se ofrece una nueva lectura del fenómeno cinematográfico y social de los exiliados cubanos. Los tres autores escriben una suerte de parábola atemporal que extrae una enseñanza moral tan necesaria, como ecuánime, una visión nada idílica que transforma el arte exiliado. En esto reside la importancia de este filme y de esta obra adaptada, aplicable a nuestros tiempos, pues se enfoca en una mirada crítica con una connotación social que revisa tanto la historiografía, como la intrahistoria. Es por esto por lo que tanto la crítica, como el público la consideran de culto. El giro que le proveyó a la realización cinematográfica del exilio aún hoy es un hito.

Según Ayuso: “El *Super* es hoy una película de culto ...” (6). Esa ruptura con viejos patrones, la engrandece, apela a terminar con los extremos que limitan la efectividad del análisis y la solución de muchos problemas. Su enfoque gana en la honradez de su mensaje y estampa el valor del significado del filme y la importancia de una connotación efectiva en la misión ideológica de su historia.

El estudio de las adaptaciones teatrales al cine constituye todavía un reto para los investigadores e inclusive, para la epistemología de los estudios que aún están consolidándose en este campo. La traslación del teatro al cine, además, es uno de los caminos más arriesgados, sobre todo para el cine insular e identifica una de las necesidades más grande de los escritores y directores cubanos de este periodo en ambos lados. La necesidad de romper el silencio y el alcanzar nuevos espacios son finalmente la meta innegable que caracteriza desde las dos orillas a este nuevo Corpus teatral y por extensión a la adaptación del teatro al cine. Dicho de otra forma, la mirada historiográfica necesita una reconstrucción justa e inclusiva. La intrahistoria en su preocupación por Cuba y los cubanos se abre a una revisión humanística y real. En conexión basta recordar las significativas palabras de uno de sus directores:

Esta película rompió el hielo síquico. Fue el punto donde se sabía que no había retorno. Secretamente el exilio se graduaba al poderse burlar de tabués que existían hasta esos años. Reírse de Pancho y su invasión y todo eso era arriesgado y hubo hasta aquellos que nos acusaron de cosas como “Por qué con tanto éxito en el exilio, tuviste que hacer una película de un cubano pobre que le ha ido mal”, y yo siempre decía lo mismo, que para mí era más

interesante la vida de ese ex guagüero que la de un banquero. Era una cuestión de cómo uno veía la película y el cuento. (*elsúper...*)

El avance del discurso y la comprensión de los problemas de la sociedad cubana debe empezar por la mirada interior, por el reconocimiento y el reencuentro con los valores que ambos lados podemos compartir. La articulación de un discurso abierto y honesto es un acertado y claro indicio de la necesidad de encontrar nuevas formas para restaurar la libertad de expresión tanto en el arte como en una sociedad cubana. De ahí el éxito de *El súper* una película que pertenece al acervo de la cultura cubana.

3. Chamaco, Melo y Cremata: Los raros y malditos.

“Sólo se puede comprender la realidad si uno la divide en pedazos, en fragmentos. Si cada espectador es movido para volver a juntar nuevamente los pedazos se transforma esta realidad en una nueva, también en conexión con la propia realidad soñada. Esto sería un teatro”. Heiner Müller.

La obra de Abel González Melo es parte de una trilogía: *Chamaco* (2006), *Talco* (2011) y *Nevada* (2012) llamada, *Fugas de invierno*. Según el investigador José Luis García Barrientos es: “... una unidad superior y son sin duda las más ambiciosas y logradas del autor hasta ahora; también la de mayor éxito y proyección internacional” (404). La sinopsis o trama principal de *Chamaco* se puede resumir en pocas palabras: Es Nochebuena, vísperas de Navidad, los hechos fatídicos ocurren una extraña madrugada en el Parque Central de la Habana, bajo la vigilancia de Saúl Alter un policía que es amante de la Paco una florista transexual que deambula por la Habana de noche. Kárel Darín el protagonista de esta historia es un joven que es amante de un tío carnal con el que convive y que lo obligó a prostituirse para obtener albergue, pues él viene del interior de la isla. La

madrugada en la que transcurren los hechos Kárel asesina a Miguel Depás por una deuda de juego, el joven asesinado resulta ser el hermano de la novia de Kárel, Silvia Depás. Ambos hermanos son hijos de Alejandro Depás que es un juez del sistema y a su vez amante casual de Kárel después de la muerte de su hijo.

La obra de teatro *Chamaco* de Melo es un híbrido postmoderno: una mezcla de las teorías brechtianas con las teorías aristotélicas y la técnica stanislavskiana. La escena recoge la esencia de la crisis de la verdad, de la doble moral socialista pues, en definitiva, más que la escena de la redada es la escena del fracaso. No es casual que el texto de Melo despierte el interés de un cineasta tan incisivo y crítico, como Juan Carlos Cremata que en este momento vive exiliado en los Estados Unidos, pero en el año 2012 cuando se filmó la película vivía en la isla.

El juego con el tiempo establece la estructura de la obra descentrada en su forma estructural y las relaciones con el poder vistas y articuladas por González Melo y Cremata son la savia que nutre esta resistencia cultural o ruptura ideológica, porque se utiliza para prevenir al lector-espectador de lo que puede depararle el futuro. El conocimiento de su tiempo y el saber histórico dirigen al individuo hacia las estrategias para transformar su presente en una realidad que conduzca al mejoramiento social y humano, tal como sugiere Foucault en su *Arqueología del saber* sobre los efectos de los “fenómenos de ruptura”. Ambos autores se concentran en una serie de acontecimientos que transformaron y desarticularon los paradigmas que fueron emblema de la Revolución del 1959, un hecho que se manifiesta de una manera muy obvia en esta historia.

Mediante una nueva ola digital y autofinanciada del cine independiente de la isla, Cremata presenta su primer largometraje con la adaptación de esta pieza teatral al cine. La

dramática historia toca un lado oscuro de la sociedad cubana: la prostitución masculina en la comunidad gay, las noches obscenamente públicas del Parque Central de la Habana, desgarradas por un crimen accidental. Es importante insistir que el filme fue rodado con muy bajos recursos y gracias al desarrollo de la tecnología del cine digital, como antes mencionábamos, pero además de ese mérito, lo contundente del filme radica en los temas que trata. La obra se convierte en un texto imprescindible para entender el estudio de las relaciones de poder y el fracaso del concepto del hombre nuevo, como frustración del también accidentado proyecto al que muchos cubanos le dedicaron su vida.

En la obra fílmica de Cremata se conjugan las teorías de Michael Foucault, sobre el estudio del poder. Foucault concibe el poder como una relación entre individuos que cambia según las acciones y los intereses de las personas. Primero, señala que el poder no es esencialmente represivo. Dice en su *Historia de la sexualidad* que “el poder no es una institución, ni una estructura; tampoco es una cierta fuerza con la que estemos dotados; es el nombre que le damos a una situación estratégica compleja en una sociedad determinada” (*Historia de la sexualidad* 27).

Cremata y Melo bajo el influjo de un nuevo paradigma, le ofrecen al espectador su punto de vista del papel del poder en la Cuba del siglo XXI y las consecuencias de este para los hombres que creyeron en los ideales de justicia de la revolución cubana. Si consideramos la fuerte asociación que establece el autor con la vida cotidiana, los sueños, la violencia, la corrupción y la muerte, podemos decir que es un manifiesto social de su época. Es la entropía que se fusiona con la utopía de las magnas aspiraciones en una sociedad decepcionada. Es la búsqueda de la felicidad, pero es también una ruptura en la búsqueda desesperada del “aire frío” libertario. Jugando con el Aire Frío de Piñera, con

esta alusión metafórica se expresa y emparenta también desde el título de *Fugas de invierno* y que no por gusto caracteriza a la trilogía, como sinónimo de esa libertad que como bien señala Barrientos:

De hecho las obras de esta trilogía son fugas porque los personajes viajan del campo a la ciudad, y de la Habana plantean fugarse al extranjero; también porque viajan del estado normal de la conciencia a la enajenación mediante drogas, y porque deciden o se ven obligados a ir de la vida a la muerte. (406)

Chamaco es una película que, en su sordidez, nos remite el respeto del autor a la obra homónima de Melo, llena de frases cortas, combinando parlamentos extensos, con una extraordinaria precisión en un lenguaje y que a diferencia de *El súper* en su realización se consolida como teatro filmado y no exactamente como adaptación cinematográfica. En otras palabras, las situaciones y emplazamientos escénicos son concisos, cinematográficos porque el texto de Melo lo sugiere desde su primera acotación didascálica que ofrece la tentación fílmica de la capital habanera como un personaje más de la historia:

Toda la acción tiene lugar en La Habana, entre el lunes 23 y el jueves 26 de diciembre, cualquiera de estos años” (33). Continuando, dos páginas después con el Capítulo I “ESCOMBROS”: “Si se prefiere, el aire libre. Primeros minutos de la madrugada de Navidad. Parque Central con fuentes en las esquinas y la estatua del héroe del medio Un héroe cualquiera no el nuestro, que aun tardara en aparecer. El cuerpo de un muchacho yace tendido en el suelo (35).

Su concepción fílmica y su filosofía se establece repleta del saber popular y el imaginario cubano que apela a la ironía, al antihéroe imperfecto y el tema de la sucesión del poder, como un prolífico y paradójico, *Jardín de héroes*, reverenciando al título de la obra de Yerandi Fleites del mismo nombre. El autor crea inusuales personajes, seres aparentemente comunes que esconden una complejidad psicológica que vamos descubriendo poco a poco, en sus deterioros y recovecos mundanos. Sus acciones son “ilícitas” para todos, los preceptos de la llamada doble moral socialista prevalecen en su psicología, pero incluso desde múltiples miradas y filosofías de la vida que otorgan el beneficio de la duda a esos seres imperfectos y devaluados. Barrientos define que la obra Meliana: “Caracteriza las obras de *Fugas de invierno* una focalización en los ambientes marginales, causado por la necesidad y la pobreza de los personajes, pero también por la segregación o sus comportamientos-doble moral- en el seno de la sociedad” (406).

Esta premisa de hábito y virtud conviven con la culpa, la marginalidad y la corrupción es la norma de vida por la que transitan todos los personajes, porque la vida fuera de las normas sociales es aceptada. La prostitución, la droga y la violencia son vistos con una irreverente tolerancia que convive con valores que limitan y reprimen a un pueblo que creyó en una sociedad mejor, una sociedad digna, libre de estigmas que pertenecían a la sociedad de consumo capitalista, para descubrir 46 años después que persisten los lugares oscuros y comunes con ese capitalismo feroz y que desembocan en *Chamaco* con la muerte de un joven, en clara metáfora con el fracaso del hombre nuevo y las tinieblas en las que se desarrolla gran parte de la vida de los cubanos contemporáneos. El director del filme resume:

La historia ocurre durante tres madrugadas en la Navidad de 2006, y es por eso, además, que la película es oscura. Son once capítulos alrededor de la muerte de un joven en el Parque Central; incluso en uno de ellos, que hemos titulado “Oscuridad”, probablemente el espectador no vea nada de lo que está sucediendo porque pretendemos que sienta aún más de lo que ocurre (Cubanet).

En requisitos brechtianos, podemos observar que ambos autores dirigen un proceso dialéctico ideológico que hace añicos los cánones tradicionales absolutos, utilizando diferentes recursos y reinterpretándolos desde el cine y el teatro, entre ellos: el *Verfremdung* (efecto V o distanciamiento) una técnica que en su relectura no se aleja de la interpretación, sino que utiliza el recurso de distanciamiento en la narración escénica con elementos realistas. Es por lo que ambos autores usan la inversión trascendente, si lo vemos como apropiación de los términos y las reglas que imponen diferentes disciplinas utilizadas en el teatro y cine. Este recurso se usa como efecto interpretativo de distanciamiento: desde su narrativa de puesta en escena y en cámara, el teatro de Melo resulta cinematográfico y el cine de Cremata, teatral, pero inclusive radial en una combinación perfecta e híbrida. Otro recurso para motivar el pensamiento crítico del receptor y la efectividad didáctica y reflexiva de su mensaje combina lo épico ideológico y lo humanamente dramático de una historia que suscita más preguntas que respuestas.

La práctica de Jameson sobre la narración y la interpretación argumenta que todas las narraciones requieren interpretación: “En el fondo lo único que podemos hacer es utilizar los medios ideológicos como un medio de ideología trascendente” (63). En el caso del teatro este concepto ayuda a superar la barrera que antes se imponía entre teatro

dramático, el teatro épico y las tendencias de la vanguardia en esta disciplina y su relación con otras.

Definiendo la raíz de esta fusión, la narración contemporánea se transforma en un hecho que reconoce estas diferentes técnicas y estilos, como la raíz para una continuidad del desarrollo cultural que rompe con todo lo ortodoxo, lo que limita y acoge al producto mestizo, como una manera de escribir e interpretar la historia y unir diferentes campos, como método de analizar el pasado, mejorar el presente y alertar a las nuevas generaciones. Un complejo modo de ver la historia, su forma de narrarla y los diferentes campos debatidos en los estudios sociales e historiográficos, más que en encontrar una metodología perfecta o una definición que separe los campos teóricos.

El uso de lo histórico y lo intelectual en las obras es premeditado, como hemos ido observando, su enjuiciamiento en las últimas décadas ha desarrollada la agudeza del que busca pericias para poder decir. Sus huellas están también en la multiplicidad de tendencias y lenguajes que coinciden, la interconexión de la puesta en escena y en este caso la puesta en cámara. De la misma manera se acepta la crítica que parodia y que da voz a la alteridad, a la “marginalidad”, la agresiva sátira política, mimesis, objeto de deseo, mercado y el descentramiento de la estructura formal que se construye desde el texto. En el caso de Melo y Cremata, nos encontramos con el enigma de un paradójico y poderoso discurso que bebe de diferentes fuentes para simular, metaforizar y hablar del ejercicio del poder en la tribuna teatral y en las adaptaciones al cine. Un juego de simulaciones muy frecuente es la fabricación de imágenes transgresoras y un nuevo imaginario en la escena nacional cubana. Desde su libro *La simulación* expresa Severo Sarduy una aproximación al tema:

Pero antes de atrapar a la bestia, de envolverla en las redes en que el razonamiento sabe cazarla -el diálogo platónico avanza así: imágenes cetreras o bélicas, como si la lógica no surgiera más que en el ámbito de una agresión, en el intervalo de una violencia-, antes de capturar al sofista y librarlo al soberano, es urgente dividir el arte de fabricar imágenes, "ya que si, en las partes sucesivas de la mimética, haya algún refugio donde esconderse, lo seguiremos paso a paso, dividiendo sin tregua cada porción que lo proteja. (17)

Disecionar lo que sucede en las entrañas de La Habana, es sin dudas, la misión y la estrategia del texto y del filme. Un submundo desconocido es descubierto en esta pieza filmica. Según una nota de la sexóloga Mariela Castro, se destacó que la cinta: “ambientada en la nocturnidad de La Habana ... se adentra en el universo gay underground, prostitución masculina y corrupción, consecuencias de la homofobia y crisis económica” (Cubanecuentro).

El filme de Cremata circuló por la Isla en copias piratas de muy mala calidad, previo a su estreno oficial, en el 2012 en el circuito de cines de estreno. En ese mismo año, Cremata, como se recoge en una nota de prensa, aclara: “que la demora en su estreno, nada tuvo que ver con el tema tratado, sino con problemas de producción” (Cubanecuentro).

Para luego expresar con énfasis:

Con la película estoy defendiendo no sólo la lucha contra la homofobia, sino que se puede hacer cine fuera del ICAIC (Instituto Cubano de Cine) y que este puede acogerlo, dijo Cremata, quien considera “importante” que exista un “cine gay hecho en Cuba”, porque “en la medida que las cosas se hablen

y se discutan, existen. Cuando se ocultan y se niegan, aparecen los traumas y los problemas que vemos en *Chamaco*". (Cubanecuento)

La homosexualidad ha sido tradicionalmente estigmatizada en la vida social de la Cuba revolucionaria, por tanto tocar este tema en obras literarias o artísticas era prácticamente imposible durante el conocido Quinquenio gris de los años 70. Sin embargo, mezclar prostitución y el fracaso del proyecto de la revolución es un enunciado explosivo aún en la Cuba de hoy. La reflexión de Cremata y Melo en su objetivo dialéctico, es tan crítica como lúdica, el sólo juego de especular y poner en crisis los cimientos del poder en una Cuba que se enarbola como el perfecto bastión de una época pletórica de loas y que el autor en su texto transforma en homicida, dejando ver a ese "hombre nuevo" capaz de matar y suicidarse como la metáfora del descalabro.

Las posiciones de autor y director, al afrontar esta retórica de corrupción, prostitución y muerte, hablan de por sí, de oposición radical al simulacro del poder y se constituyen en desenmascaramiento del discurso ideológico. Es necesario subrayar que a pesar de que tanto Melo como Cremata, con sus obras e intervenciones textuales y escénicas, han contribuido acertadamente con sus tomas de posición, desde la literatura dramática contemporánea y finisecular, todavía la labor de las adaptaciones cinematográficas con esos contenidos teatrales resulta endeble y nada fecunda, en comparación con la labor y la dimensión política sumamente crítica, reflexiva, humana y efectiva que ha resultado del escenario teatral y de este nuevo Corpus y su *gestus* social como transición cultural. Al respecto de la obra, el director y dramaturgo del teatro cubano Carlos Celdrán es acertadamente citado en el prólogo de *Fugas de invierno* por el dramaturgo Sergio Blanco:

“Es que *Chamaco* dice lo que en este país nadie quiere oír. Y eso, por más épico y extraordinario que sea también duele” (9).

Finalmente, “uno piensa que el héroe al final siempre tiene que decir algo” (81). Y así sucede en la obra de Melo y en su adaptación al cine, pues el gran tema de *Chamaco* no es exactamente el aún difícil tema de la prostitución masculina en Cuba. El *Chamaco* de este autor y el director del filme denuncia con esta metáfora la prostitución de una sociedad desmoralizada por su sistema fallido, una realidad corroída que apenas sobrevive, como sucede con el alegato final de su juez Alejandro Depás ante el absoluto espanto de los ansiosos receptores que hicieron circular clandestinamente el filme. La obra de ambos, autor y director, plasma una realidad triste y poco conciliadora una verdad que paraliza a todos: “queda quieto, quizás muy quieto” (82), como acota Melo desde el texto y secunda Cremata desde el filme, aludiendo el espasmo que produce la perplejidad de la pérdida.

En última instancia, en las dos propuestas, la teatral y la cinematográfica, Kárel sólo se libera en la fuga, la frontera que cruza con su muerte. El advenimiento del desamparo y la belleza del cuerpo se transforma en sinónimo de justicia ultrajada. Insiste en derrumbar todos los cánones con la desnudez de la muerte. Una dura realidad que denuncia, la desolación y la debilidad comparativa con el poder decrepito en su absoluta y deshonesto decadencia, guillotinando y devorando a sus hijos desde las sombras tenebrosas del poder.

Recapitulando, ahondar en los lugares oscuros, es ajeno a muchos en apariencias, como puede parecer el tema de la prostitución masculina para la moral macho-socialista que predicaba los valores del hombre nuevo, incluyendo el machismo, en una racionalización que lo definía como hombre a todo. La estrategia de las adaptaciones cinematográficas es un recurso sumamente irredento y valioso, pero todavía escaso en

comparación con el nuevo Corpus que desde el teatro se exhibe. Estos parámetros nos dirigen a los postulados que concibe Sanchis Sinisterra en su manifiesto sobre todo lo fronterizo, porque la obra y su adaptación al cine reafirman y subrayan las fronteras desde la unidad que construye un camino para una nueva práctica cultural alternativa que se expande, no sólo sobre las corrientes contemporáneas, explorando textos que brinden nuevos espacios imaginativos que van socavando el discurso hegemónico y la fuerza dictatorial, sino reivindicando la línea que separa al ejercicio del oficio teatral y el cinematográfico en una fusión capaz de cruzar fronteras para ampliar la efectividad al llegar a un público que va más allá de las limitaciones isleñas.

En suma, en el caso de las adaptaciones de la literatura o cuando se integra, al igual que el teatro, a un contexto tan enormemente amplio como el cine, ambos medios conviven con fórmulas escénicas que se integran con otras disciplinas artísticas y ayudan a una difusión sumamente abarcadora. Bajo estas premisas, conceptuales y formales, la realidad cubana se erige y se reinventa, para no desaparecer. Se “adapta” para ser reescrita, aunque su producción no sea tan prolífica como la teatral, pues este esfuerzo independiente apenas tiene recursos. La fundición del teatro y el cine, como observaba metafórica e irónicamente el dramaturgo José Milián en *La toma de la Habana por los ingleses* (1968) se suma y da lugar a una rebeldía innata que tiene continuidad y vida, porque sus planteamientos han sido preocupación de los autores más conscientes de la Cuba que existe a pesar de los juegos de palabras y las metáforas a veces tan complejas: “¡La isla de Cuba no existe! Es un invento de nosotros, los españoles. Y el mayor invento del loco de Cristóbal Colón. ¿Y qué podemos esperar también de nuestro rey que es el mayor de todos los locos?” (403).

Esta afirmación de Milián se revisita en el 2018 en la Editorial Silueta, como una alerta, para que esa incitación metafórica no sea una realidad contundente, aunque la puesta en escena o la puesta en cámara sólo sea, paradójicamente, una metáfora representada. En el libro del investigador y periodista cubano Carlos Velazco, *Cuba no existe* es la frase titular, además, de un homenaje al cine no realizado por los cineastas exiliados y que recuerda de nuevo que la historia de Cuba deberá reescribirse y aprender del pasado: “Cuba no existe’ recicla el título de ese guion nunca filmado en el que Soriano y Orlando Jiménez Leal parafraseaban la negativa de Vladimir Nabokov cuando le preguntaron si regresaría a su país: ‘Rusia no existe, fue un sueño que tuve” (12). Velazco, en una entrevista para el periódico el Nuevo Herald le comenta a la periodista y poeta Ena Columbié sobre el título: “para desde un inicio dejar claro el porqué de un título tan sugerente y el parentesco cercano; también lo hace las notas al margen que develan fragmentos ejemplificadores de un tiempo de crueldad y mordaza” (Columbié). En la dramaturgia cubana a partir de esta premisa, la voluntad del instinto y la razón se imponen en una textualidad que busca herramientas y recursos para su recuperación, para destruir las mordazas impuestas y también las mentales que pudieran afectar al teatro y al cine cubano. Terminando con la cultura del silencio o el silencio de la cultura, como señaló Rine Leal en su ensayo ya citado de 1992:

Creo que ha llegado la hora de conocer, estudiar y valorizar esta dramaturgia y sobre todo incluirla en el teatro que se hace en la Isla, pues se trata de una creación netamente cubana que no carece de valores. Ni la tontería politiquera que afirma que la cultura cubana (y por ende el teatro) está en el exilio, ni el chovinismo patriotero que transforma a un creador que

abandona definitivamente el país en un mediocre o lo deposita en esa “zona de silencio” que aún rodea buena parte de nuestros estudios. (Leal 198)

En este sentido, el cine-teatro cubano al que me refiero en este capítulo, en su nuevo Corpus teórico práctico, como la larga transición cultural que abarca obras del 1989 al 2019 está en una etapa plétórica de fuerzas, al explorar las tensiones sociales y las estructuras políticas de dicho periodo, de modo que este se convierte en un ejemplo de comprensión del cual partir para analizar el nuevo imaginario nacido de las dos orillas, con el beneficio extra de llegar a conquistar espacios inalcanzables por las limitaciones de la cuarta pared. Respecto a la fusión teatro- cine se puede extender la posibilidad de una lectura universal de la nostalgia, el dolor, la condena, la esperanza, la dignificación, la culpabilidad, intentando construir un modelo objetivo del cual partir como eje de un nuevo pensamiento, para posteriormente proyectarlo en la realidad social de ese imaginario que no va a quedar limitado en cuatro paredes o por la élite teatral de una isla en transición, siempre en la mirilla del extranjero, pero sin suficiente exposición y comprensión de los verdaderos problemas que confronta la sociedad cubana. De esta realidad se comprende, pero no se excusa el silencio, ni la realidad de que Cuba exista, como un falso *locus amoenus* y se venda como la isla maravillosa, utópica y no como la isla que rodeada de “la maldita circunstancia del agua” limita y donde la ola del inmenso poder hegemónico devora a sus propios hijos, incluyendo a las dos orillas.

CONCLUSIONES

“*Qué época ésta: ¡tremenda!*”
“*¡Al suelo! [...] Es lo primero que se me ocurre y [...] ¡Al suelo!*”. José Milián.

Para la elaboración de esta investigación nos hemos basado en un corpus muy vasto, realizado a contrapelo. Estas obras incluidas en mi estudio representan otro paso en la evolución del teatro cubano de las dos orillas. Son un producto del fenómeno de la literatura y la crítica de este periodo (1989-2019), una literatura creada a partir de la experiencia social, humana y política, aunque las estrategias y temas utilizados se manifiesten, después de visto por caminos a veces cercanos y a veces distantes, pero que el tema cubano siempre los une.

De esta manera, los dramaturgos de este periodo hacen uso de sus estrategias literarias con el fin de exponer sus nuevas concepciones, dándole un signo disímil y en ocasiones, discrepante con respecto a los textos escritos con anterioridad en la literatura dramática. Queda claro que la dramaturgia de este periodo se revisita desde muchos aspectos al examinar las estrategias, las metáforas y las diferentes figuras literarias pertinentes, como sucede con *El chino* de Felipe y *Maneras de usar el corazón...* de Fleites como una reafirmación de la necesidad y el deseo de ver el teatro cubano como un cuerpo único capaz de negociar una reconciliación. Es notable destacar que los autores del estudio cedieron el espacio narrativo a sujetos que no tenían representación legítima en la sociedad cubana, dándoles un ámbito público a voces y temas marginados.

La dimensión del camuflaje, el disfraz, las máscaras, las temáticas, son presentadas como el elemento transgresor que establece una relectura al concepto de reconciliación, para transformarse en un *quasi* teatro de post guerra, al estilo del alemán, pues la casa del

Chino, se recrea entre el cabaret y el prostíbulo pre y post revolucionario estableciendo un paralelo que nunca se ha querido admitir, por tanto, siempre se ha dicho que todos estos males: prostitución, delincuencia, crimen, eran rezagos de capitalismo. Como se denunció en piezas referenciales de Felipe, *El chino*, *Capricho en rojo* y *Réquiem por Yarini* que hablaban del pasado prerrevolucionario. Otro aspecto de la dramaturgia de Felipe que se revisita es la utilización de elementos y técnicas dramáticas a través de textos que vale la pena mencionar, aunque todos no hayan sido analizados en este estudio, pero que constituyen una deuda por explorar: *La toma de la Habana por los ingleses* (1968) de José Milián, *Timeball* (1994) de Joel Cano y Charentón (2005) de Raquel Carrió y Flora Lauten con las cuales se aborda una contundente crítica social, desde diferentes variantes, pero con el mismo objetivo transgresor y crítico que en las tanteadas en esta investigación, así como la revisita a la obra de Felipe.

El desarrollo de esta nueva dramaturgia proporciona, en muchos autores del periodo, textos que se reafirman en su fuerza semántica y metafórica para favorecer el tratamiento de preocupaciones de carácter político, de identidad y de visión moral. La fragmentación y la diversidad entran en equilibrio con las tendencias postmodernas que socavan la imposición de un discurso único, abriéndose a mostrar el caos, como observamos con *Timeball* de Cano:

CHARRO. Con este anillo te depeso y con él se van todas las horas que gasté.

Y malgastaré. Desde ahora tu destino está unido a mí. Que se vaya con esta joya. Toda la mala música que acecha tras las partituras, o escondida en los uniformes de las musas breteras de los CDR de este barrio hediondo.

¡Charro Jiménez tiene una musa europea! Ahora voy a componer rock... ja, ja, ja...

FRANCIS. Oye, no te pases que te puedes quedar afónico.

CHARRO. Miren quien habla... el inventor... si tú no tienes ni una tuerca para arreglar esta vitrola desfondada. No me importa la situación social. ¡Viva la situación temporal! Estoy cansado de los coros felices por la nueva vida, de las odas celestes por la creación de nuevos poderes, del combatiente que no verá a la amada, del campesino que siembra con su sudor, de la mujer que ahora es hombre, de los nuevos héroes. Un héroe colectivo. ¿Si todos son héroes a quien van a salvar? A mí me humilla vivir en un país de héroes.

(1439)

Cano es, sin dudas, un autor que necesita un estudio aparte, una deuda a recordar en este estudio panorámico porque su perspectiva es amplia, pero la imposibilidad de incluir todas las obras del teatro cubano de este periodo es obvia, por lo que se avizoran y proponen estudios independientes de obras que merecen un punto y aparte, para dedicarles un ensayo integro. Este compromiso se suma y haría justicia a una lista que incluye a autores tan significativos como inestimables del teatro cubano. Es importante aclarar que, por razones de diferente índole, muchos de estos autores fueron puestos en un descanso, la mayor parte de las veces involuntario, aunque su labor de manera subterránea y desde la discreción o la distancia continuara enriqueciendo la dramaturgia cubana.

Si bien estos escritores, tanto como los incluidos en este estudio, difieren en edad, educación, ubicación geográfica, todos comparten una misma pasión, pues culturalmente siempre han estado conectados a lo cubano. Curiosamente, el desempeño de la memoria

aparece en todos, se divisa como el componente crucial que unifica sus luchas y sus preocupaciones, inclusive, más allá de cualquier diferencia ideológica entre la insularidad y la otredad con sus metáforas y símbolos, logran notables coincidencias, un hecho que une no sólo las dos orillas, sino los dos siglos, el XX y el XXI de la dramaturgia cubana en su totalidad. Gracias a estos autores, este acto de transición cultural y ruptura que recupera un espacio social muy amplio para el teatro cubano de las dos orillas aparece como la conexión que abre el camino a un estudio dilatado que redireccione la dramaturgia de esta etapa crucial y no sólo para la gestación de un nuevo cuerpo teatral, sino para una nueva evolución artística que relejó las técnicas, teorías y estrategias del teatro universal.

En esa evolución, sería importante indagar en la relectura e intervención del teatro de Bertolt Brecht en lo cubano, así como la conexión de Carlos Felipe con el autor alemán. A este tenor poder reafirmar a Felipe como el dramaturgo visionario que se anticipó desde los finales de los años 30 al lanzar nuevos parámetros y paradojas en el teatro cubano, ya que no solamente se destaca y relaciona con una dramaturgia renovadora que se nutre de esos momentos autores y teóricos del teatro universal, sino que también se conecta con un método teatral que nace, desde la concepción del texto dramático. En otras palabras, gracias a la concepción de la obra y sus personajes, las didascalias o las acotaciones, se convierten sus textos en una estrategia dramático estructural que lo hacen coincidir con técnicas, teorías y tácticas que parecían incompatibles, como Stanislavski y Brecht, lo psicologista y artoniano, como sucede con el monólogo de Yarini donde por sus acotaciones se deduce la interposición de dos técnicas que además, eran hasta cierto punto o en muchos casos desconocidas en Cuba, pues no fue hasta varios años después cuando resultaron del

dominio general de los teatristas. Felipe las hizo armonizar y anegarse con los problemas sociales de su tiempo.

Un ejemplo clásico de esta afirmación es la primera acotación de *Requiém por Yarini*. El autor define un patio, donde siempre está establecido el plano principal de la obra, donde estarán las mujeres y hombres de Yarini alternando con otros espacios. Si recordamos que desde la primera escena de esta obra se plantean los diferentes planos escénicos, donde el movimiento del cuerpo de los actores es una constante que seguirá, escena tras escena, mientras Yarini desde la quietud del primer plano lanza su monólogo, jugando con los carteles y dibujos de la Charada China, vemos los juegos y las diferentes técnicas legibles desde las premisas del autor. Lo psicológico en el monólogo del protagonista, lo brechtiano en los carteles o dibujos, lo artoniano en el movimiento de la última escena mientras ocurre el duelo o mientras las mujeres y hombres le dan vida al prostíbulo. De esta premisa parte la escena para que Yarini realice su monólogo interior, un rasgo clásico del teatro psicologista: “En el patio del prostíbulo: Queda Yarini de pie, en primer término, con los ojos vendados. Del mostrador saca Lotot una figura que representa a un elefante con la trompa enhiesta y con un número nueve en el centro. Lo cuelga” (234).

Tal como en *Maneras de usar el corazón por fuera* (2019), la pieza de Yerandi Fleites se reafirma y hace coincidir el ideal de esa nueva dramaturgia que bebe de esos momentos de ruptura que generó Felipe. Insisto en referirme a la coincidencia armónica antes mencionada, pero sobre todo a su hipotexto o texto madre: *El Chino*. El texto de Fleites apunta también a coincidencias en el teatro de las dos orillas, poniendo en crisis y descentralizando todos los poderes absolutos, los falsos héroes, las teorías divisorias y las estrategias que limitan, tanto la creación literaria dramática como la escritura escénica, para

pasar a verlo como un rasgo más del puente cultural y humano que une a las dos orillas y las hace reencontrarse, crear un puente dirigido hacia el camino del diálogo. Como afirma Raquel Carrió, refiriéndose premonitoriamente a ese Otro teatral que se vincula, y no por azar, a la visión que se venía gestando desde el siglo pasado en el teatro cubano que hemos recorrido, para culminar terminando el 2019 con la apoteosis de la obra de Fleites:

De allí su síntesis, su condición sincrética, su engranaje de signos inmersos como un rito ejecutado desde la lejanía, desde la otredad, desde un lugar de descreimiento, el despojo, la ironía y la nostalgia donde los temas de la insularidad, la asfixia, la agonía del “ser” y la imposibilidad se relacionan o grafican la pérdida progresiva (en los personajes) de un centro gravitacional, una “identidad” que se pervierte y reelabora sus señales. Una extraña “levedad”, un estado “límite” de la sensibilidad, una precariedad o vulnerabilidad del “ser” que, sin embargo, es de raíz sacrificial y en esa medida funciona como “potens”, como posibilidad creativa. En cierto sentido, el espectáculo opera como una “restauración del equilibrio”, función catártica, propiciatoria, “libera” al actor (y espectador) de un acto cuya naturaleza no se verifica en lo real, sino en la misma zona en que el crimen o la perplejidad exorcizaban los terrores, impulsos y necesidades de los hombres antiguos (137).

Ante este panorama, concluimos que el texto madre *El chino* sigue marcando un hito de escritura textual en el 2019, como hemos afirmado, con la revisita de Fleites y la creación de *Maneras de usar el corazón...* reafirmación de la vigencia y los aportes decisivos de la dramaturgia felipiana en los de este periodo en estudio. Es importante

destacar que no por gusto en la literatura dramática cubana aparece con frecuencia la existencia de temas recurrentes ya que entran en relación directa con el marco histórico, político y social del periodo, como hemos ido mostrando en este estudio. Esta selección temática, ya sabemos que aparece en correlación directa con las vivencias sociales y a las experiencias que obedecen a la voluntad de abrir un espacio de debate a los diferentes puntos de vista, actitudes y formas de vida que difieren del discurso ortodoxo. Por ello el tema político está presente explícita o implícitamente en los textos analizados.

El edificio que levanta este cuerpo teatral, definitivamente, apuesta por la variedad teórica y técnica para armar este nuevo Corpus. Igualmente, se define por el diálogo literario que acude a temas que priorizan los problemas del individuo; en segundo lugar, aparece el tópico de las múltiples connotaciones que nos ofrece el tema de la comida y como tercera vía, se juega con una exposición que facilite una cobertura que trascienda el hecho teatral abriéndose a transgresiones del tema policial por su marcado carácter social y posteriormente a las adaptaciones del teatro al cine en un afán de expansión y visualización de los temas.

El primer problema que este estudio intentó resolver, a la hora de abordar este campo prácticamente inédito de la investigación cubana, fue el enorme desamparo entre la relación de la insularidad y la otredad o diáspora, el estigma que ha reinado en el estudio de la relación teatro-poder y la articulación de un nuevo Corpus único en el teatro cubano contemporáneo de las dos orillas a partir del periodo que comprende una larga transición que inicia desde el 1986 y llega hasta el 2019 año en que concluye este estudio, lo que es en definitiva la creación de un cuerpo teatral, como paradigma de la nueva dramaturgia

cubana y con una fuente fundacional que viene de los finales de los 30 con el teatro de Felipe.

La marginación y la consecuente desatención académica y crítica, desde la propia cultura cubana, salvo excepciones, han conducido a la configuración de un retrato sumamente incompleto e impreciso, por la exclusión que aplica con los criterios unilaterales, tanto desde la Insularidad como de la *otredad*. Como resultado, desde esta investigación observamos que se han ignorado aspectos fundamentales y que han dado cabida a análisis limitados, muy parcializados que han ignorado el fenómeno humano y social que une a las dos orillas a pesar de la innegable la complejidad ideológica política que a la misma vez las ha separado, aunque fueran parte de un mismo teatro y una misma cultura. Esta ausencia demuestra la necesidad de completar un análisis inconcluso en el campo de la teatrología o el estudio científico del teatro.

Dejando atrás a las antologías y las revistas que arbitrariamente se parcializaban por uno u otro punto de vista, aparecen las excepciones antes mencionadas de investigadores y editores que, como Rine Leal, Carlos Espinosa Domínguez y Monge Rafuls, han sido pioneros en este aspecto, En consecuencia, aparecieron publicaciones como: *El tiempo en un acto 13 obras de teatro cubano* con una selección y prólogo de José (Pepe) Triana (1931-2018): “Manuscritos del tiempo” de la editorial Ollantay Theater Magazine, 1999. Igualmente, aunque a más de 20 años de ese primer artículo para *La gaceta de Cuba* y a 20 también del prólogo: “Ausencia no quiere decir olvido”, se hace honor a este ideal en las publicaciones de Lilliam Manzor, Omar Valiño y Alberto Sarraín en las antologías de *Teatro Cubano Actual* del 2005 y 2016 que llevan su sello de la Editorial Tablas Alarcos, con obras adscritas a modalidades temáticas diversas y de las dos orillas.

Es justo acentuar una labor tan meritoria como la de Monge Rafuls que desde su editorial y revista *Ollantay Theater Magazine* abarcó y apoyó desde muy temprano, como ya mencionamos en este estudio desde el primer capítulo, a ciertas zonas inexploradas como resulta evidente en el manifiesto del investigador Rine Leal: “Ausencia no quiere decir olvido” publicado en 1995 en la antología *5 autores cubanos* acuñando el teatro de la Insularidad y la Otreidad cubana como un cuerpo único, más allá de fronteras inclusive idiomáticas:

Aún en el caso de los escritores cubanos nacidos, criados y educados en los Estados Unidos y que escriben en inglés, no es precisamente el idioma lo que les confiere carta de naturaleza. A ese respecto explica Charles Gómez-Sanz: "I write in English because I hope to reach a greater number of people, a wider audience, and to give a positive image of what it means to be Cuban ... The future of Cuban literature as theater in New York must be kept alive not only by those who bring the richness of their experiences of living in Cuba, but by those for whom Cuba exist perhaps not as much in vivid memories, but in feeling that stir the heart and that they will defend in an effort to preserve a precious heritage". (Gómez-Sanz)

A partir de los postulados teóricos que han marcado las principales líneas de investigación del teatro cubano, la irrupción de esa unidad que había sido prácticamente imposible dio un giro radical, los autores de este estudio, consciente o inconscientemente, se encaminaron hacia una transgresión de los paradigmas epistemológicos del cuerpo teatral cubano, acompañándose de un inevitable efecto incómodo, pues el limitado acuerdo aún no ha sido totalmente entendido, mucho menos aceptado desde ninguna de las orillas

y los poderes hegemónicos que las rigen. La aceptación parcializada de esta alianza se ha relacionado de manera constante con una crítica férrea del desarraigo espiritual, social, político y material acarreado por el proceso revolucionario y el exilio más radical.

Una vez delimitados los criterios y el marco histórico contextual e ideológico, se muestra que mi aproximación a los textos me permitió organizar y explicar los rasgos frecuentes y definitorios de las obras aquí estudiadas. Estas son parte del fundamento o conceptos que conforma la insularidad y la otredad, que es un estatuto central de los textos adscritos a mi estudio. La elección de estos dos conceptos Insularidad y otredad me han ayudado a realizar el balance justo en los capítulos, igualmente los temas que era la idea principal al crear la estructura para un análisis certero que tiene en cuenta los aspectos y las estrategias fundamentales de la teoría de ambas orillas.

Al respecto, las obras y su relación a los conceptos de insularidad y otredad, en el análisis de los textos estudiados, reveló cómo se manifiesta el uso de las estrategias en relación con el fuerte contenido político-ideológico en la relación teatro-poder y los aspectos sociales humanos que los rigen y acercan. El enfrentamiento al poder ha sido revisitado y tiene una tendencia a dar una nueva forma semántica, para burlar la censura, desde una mirada en la que se revisa la realidad y el símbolo ideológico, creando una clave alegórica que insinúa y sugiere a ese ambiente nacional que emerge a veces solapado en la insularidad para disfrazar el juicio, aunque siempre se manifiesta como el enfrentamiento que evoca un significado diferente, como sucede con *El banquete infinito* o *Pasión malinche* de Pedro. En el caso de la *otredad* ese distintivo es recuperación de la memoria y una Re-visitación de la cultura que establece un nuevo mestizaje cultural, como se muestra en *La otra historia* de Monge, con la fuerte presencia de los orichas en el contexto

neoyorkino y *Una rosa para Catalina Lasa* de Boudet con el contexto parisino y la recreación de una memoria cubana, repleta de pregones y costumbres habaneras, donde los víveres y la mesa son el recurso de la remembranza ideal.

En la mayoría de las obras de la insularidad se constituye una forma textual que, simbólicamente, encarna las incertidumbres de la sociedad cubana actual: su pérdida de fe, valores, la pobreza que agobia a consecuencia de la escasez material como sucede en la *Nevada* de Melo; mostrando el inmovilismo social, la depauperación de ciertos valores y la separación familiar, con la muerte del hombre nuevo, rasgos que se unen a la nostalgia y la imposibilidad de cambio, la amenaza de la ruina y el control simbólico del espacio tropical que se convierte en nevada. Igualmente, al abordar el control por parte del poder, como rememora el encierro y la metateatralidad de *Crimen en noche de máscaras*, de Valero, muestran el vacío ideológico, la doble moral institucional y el declive de la cohesión social que resulta casi en mascarada de carácter farsesco.

En cuanto al concepto de la *otredad* del exilio cubano en las obras adscritas a esta investigación, el análisis de los textos propuestos en este estudio demostró que, a través de los motivos de la memoria, la enajenación y la nostalgia, los autores cubanos han representado en sus obras las preocupaciones, los temas y los problemas concretos que afligen específicamente a la sociedad cubana contemporánea exiliada. Por otra parte, en estos textos también sus escritores han realizado una crítica sentenciosa de los aspectos específicos del sistema sociopolítico en la isla, pero también del país donde viven los exiliados sin idealizaciones. Las figuras de la *otredad* relacionadas a la identidad representan la transformación del yo cubano, como consecuencia del exilio, sin que necesariamente las referencias al contexto nacional insular y su sistema político sean el

tema predominante que convierte en panfleto el texto. En las tramas de lo cubano, aparece la cultura de los simulacros afrocubanos, adherido en unas coordenadas fuera de lo nacional, pues Eleguá, dios yoruba de los caminos y que maneja las llaves del destino, viaja en el metro de New York. En lo que respecta a la subversión del discurso del poder, cuya autoridad es cuestionada a través del *choteo*, un recurso que deconstruye con crudeza la realidad de los cubanos exiliados, como sucede en las obras de Iván Acosta *No son todos los que están* y *El súper*.

En el capítulo 2, el tema de la comida en el teatro cubano o gastrocrítica, abre una arista o campo vedado de la investigación, una verdad que ha sido omitida, por lo delicado del asunto y todo lo que puede develar sobre las deficiencias que suceden en Cuba. Este estudio es uno de los que más interés puede provocar en seguir indagando, sin dudas, una tesis dedicada al mismo por la cantidad de obras que de una forma u otra señalan el argumento sería necesaria.

La obra del lado *insular El banquete infinito* es radical y carnavalesca, el tratamiento del tema de la comida y sus múltiples connotaciones, lanza un dardo certero, la pieza pone en marcha metáforas que desestabilizan al poder, una autoridad que se manifiesta decrepita, con la figura de personajes como el Jerarca y luego Paradigma, el nuevo líder que decepciona, mientras utiliza patrones simbólicos que fungen de contexto y espectáculo satírico, donde un pueblo, al que nombra conglomerado, ve reflejados aspectos de su entorno y de su vida pedestre y miserable, estableciendo una reacción-relación, casi perversa con el banquete tan finito y tan ausente de las mesas cubanas, ya que en ellas ayuna el conglomerado como parte de un carnaval descarnado, una fiesta terrible de la carne, que le hace el juego al amargo cocido cubano y que además su autor describe como

farsa carnavalesca, para que luego la representemos en el teatro, como parte de pesadilla y masoquismo, en una recreación estética e ideológico tan transgresora, que invoca al público a revivir las penurias alimenticias del periodo especial.

Desde otra mirada Boudet nos introduce en un tema que va de la gastronomía ideal, a la recreación e idealización de recetas que pasan de ser exóticas, a indagar en los pregones cubanos e igualmente incluye las comidas y los dulces tradicionales, mientras la nostalgia se confunde con los organilleros del París finisecular, mezclando lo cotidiano con los intersticios de una realidad ajena. Las diferentes referencias sociales aluden a otro momento de la realidad cubana, creando un marco comparativo que, sin dudas, lleva a la crítica de un presente incierto y desarrapado, la comparación es el laboratorio de un recetario, al que la autora le da la función de contrapunteo con las carencias contemporáneas.

El policial en el teatro cubano aparece en el segundo capítulo. Es fundamental, por su importancia a la hora de analizar la sociedad cubana, pues marca una clara intención cuyo fin principal en este caso sería el de la función crítica, como ocurre en una novela negra. Al respecto Colmeiro en su estudio por la novela policiaca española enuncia:

La novela policiaca negra parte de una desconfianza total en la sociedad y sus instituciones. La constitución de la sociedad se considera intrínsecamente injusta e inmoral, basada en el dominio del poderoso sobre el débil, del rico sobre el pobre, a través de la explotación y la violencia; la inmoralidad de esta sociedad es más palpable todavía al ir apareada con el fenómeno de la corrupción de los políticos (que hacen y deshacen las leyes a conveniencia de los poderosos y, si es preciso, hacen pacto con los

criminales) y la corrupción de la policía (que se deja comprar al mejor postor), lo cual trae consigo un debilitamiento de la confianza en la ley y la justicia (62).

De entre todas las formas culturales que han sido marginadas en las artes, históricamente, el teatro ha sido una de las más afectadas. Paradójicamente, se debe reconocer que la oficialidad cubana del lado insular ha ofrecido apoyo a las artes escénicas y a la dramaturgia, no así a las del exilio, pero ese apoyo ha tenido un precio. Muchas obras del género dramático fueron publicadas en la década de los años ochenta, los noventa y a comienzos del nuevo siglo, cuando las autoridades tenían en cuenta que el teatro era menos peligroso por su corta difusión. Sin embargo, muchos autores fueron condenados al ostracismo sobre todo en los primeros años de la revolución.

Antagónicamente, para el teatro cubano, del lado de la crítica la publicación de estudios y ensayos mayormente guardó la forma que exigía el discurso ideológico del régimen. Como consecuencia, muy pocos estudiosos han indagado en la verdadera trayectoria y connotación de las relaciones teatro-poder en Cuba, por ser un tema tan delicado y controversial. Los esporádicos, pero valiosos trabajos teóricos que han aparecido, como el de Esther Suárez Durán, no han conseguido crear una tradición crítica ni cambiar la concepción que se tiene de esta literatura, mucho menos el vinculado a lo policiaco por la fuerte connotación social que de por sí tiene, razón del control que tuvo el poder hegemónico sobre este género.

Como se ha podido comprobar, esta investigación constituye un recorrido panorámico por el fenómeno literario del género dramático en un amplio periodo. Las obras adscritas a este estudio de ninguna manera han sido obras de evasión, sino todo lo contrario,

sus autores se han arriesgado y han logrado crear un teatro sumamente incisivo, valioso y crítico, por esta razón el agradecido tema del género policiaco cobra vital importancia. Irónicamente, aunque mundialmente el teatro es una especialidad denostada dentro del propio arte, en el caso cubano del lado insular ha sido de las más fecundas y audaces en el abordaje de temas sociales y políticos complejos, si a esto se une la fórmula policiaca podría resultar en un atronador sumamente eficaz. En las obras que se analizaron en esta investigación los temas relacionados con la política y los concernidos al arte y al poder entablan estrategias dramáticas que, al abordarlas, convierten esta literatura en una de las fuentes detonadoras de los personajes más controversiales y que conllevan al nacimiento de los diálogos más subversivos e irredentos de la literatura cubana.

La resignificación y revisita de los escenarios propios de las obras literarias del género han generado espacios alternativos que ponen de relieve o desafían la realidad sociopolítica de la Isla. Mi tesis examinó esas obras en un contexto que surgió durante la etapa previa al comienzo del periodo especial, para luego estudiarlo en pleno proceso y hasta la realidad actual. La lóbrega realidad cubana persiste desde las dos orillas hasta la actualidad, incidiendo en las formas en que los dramaturgos cubanos reinventan los temas, para reflejar las agobiantes circunstancias políticas y económicas del país y las relaciones entre las dos orillas, igualmente para articular una crítica del sistema sociopolítico y económico.

Esta revisitación de obras, teorías y técnicas evoca un nuevo significado, su relación impulsa el cambio de variantes inéditas en el género y la teoría contemporánea en el teatro cubano, sus bases se alzan sobre una tendencia de textos dramáticos parabólicos, sumamente comprometidos. Esta fórmula instituye la reelaboración de una taxonomía que

nos conduce al pensamiento crítico, da sentido y coherencia al atípico catálogo teatral cubano con un nuevo registro que conecta la base de una teoría revolucionaria y transgresora; la historia, la política y la sociedad se hilvanan de manera productiva y en referencia con el teatro brechtiano por su visión épica.

De la misma manera, las obras tratadas en el capítulo IV sitúan los fenómenos y los escenarios propios de las adaptaciones del teatro al cine, el objetivo para articular un discurso crítico que subraye y visualice los problemas anteriormente expuestos sobre la sociedad cubana contemporánea y en particular las fracturas del periodo en investigación desde la amplia visión de las dos orillas. El cine adopta una enunciación para desacralizar mediante una vitrina impactante los temas tabúes, burlando la censura y los sistemas e instituciones que limitan el despliegue de los problemas en sociedades rotas. La imagen teatral y posteriormente la cinematográfica, nos aproximan a la imagen análoga de la realidad del espectador. Desde el espacio interior, que ha sido recreado por el arte, gracias al texto dramático y al guion cinematográfico independiente se proyecta la realidad social, su percepción produce ficciones que se presentan como radiografía del ejercicio del poder hegemónico, facilitando de esta manera el enjuiciamiento que eleva el análisis a su máxima expresión de difusión al adaptarse a un medio tan popular como el cine.

En otros aspectos, el papel del lector-espectador redime una función fundamental para la disquisición de los textos, pues tanto desde la utilización de la teoría y la técnica del drama teatral, la gastrocrítica, los elementos del policial, todos los argumentos construyen un diálogo crítico con su receptor, que se comprometerá a participar de manera activa y relectura cómplice con un sinfín de contenidos que se nutren de códigos metafóricos, semánticos y lingüísticos, completando significados desde una función que

propicia y facilita el pensamiento crítico al proponer interpretaciones a partir de textos sumamente comprometidos.

La derivación principal de las motivaciones que nutren los conflictos de esta nueva dramaturgia se consuma con compromisos de orden socio político. El examen del nuevo Corpus dramático ofrece un ángulo de aproximación con la realidad cubana desde una singular maniobra de subversión en el manejo y manipulación del discurso ideológico del poder, con una destreza que va enlazando el fenómeno dramático teatral de las dos orillas del que se advierten rasgos que precisan a las dos orillas y que conforman a la Cuba contemporánea, un orden que se manifiesta en un bricolaje teórico y práctico, una suerte de orden en el caos cultural de una nación dividida y que se sustenta de las manifestaciones que brotan gracias a esa diversidad: identitaria, teórica, temática, ideológica y geográfica, cualidades y categorías que aportan matices al conocimiento de una crisis que ha ido sustentándose de los momentos de ruptura y que necesita una revisión más integradora, para poder hacer justicia a la totalidad de esa transición cultural y el nuevo corpus literario. Ese es uno de mis propósitos futuros, seguir ampliando esta investigación, con temas y autores que me permitan poder abarcar la amplitud de los nuevos cánones de este periodo.

Quiero repasar que entre los arbitrios principales que se derivan de este trabajo, se encuentran el haber reunido por primera vez textos dramáticos cubanos, que aunque son sumamente críticos, no se parcializan sino que buscan una perspectiva teórico-crítica actualizada, llevando el estudio a una nueva dimensión histórica que condiciona la apertura cultural y la comprensión de un fenómeno que proyecta un universo más amplio, polifacético, ya que su axioma apunta a que el teatro cubano: es el de las dos orillas, no

solamente el realizado en Cuba y que ambos lados observan la realidad, más allá del bien y el mal.

Al poner a dialogar a las dos orillas se cede el camino a la aceptación de los rasgos diferenciales entre la condición de la insularidad y la de la otredad. Esta ruptura con posiciones que tradicionalmente se dirigían a miradas radicales en función del componente político, un hecho que ha separado a la cultura de las dos orillas es rechazado por las obras adscritas, como se evidencia en este estudio, pues queda claro que el poder hegemónico en ningún lugar del mundo es el propietario del legado de un pueblo. Otro aporte esencial del estudio fue establecer el concepto del nuevo Corpus teatral, como consecuencia de las estrategias establecidas a partir de la relación teatro-poder, ofreciendo una vía posible, para futuros acercamientos y acuerdos en el estudio de una teoría dramática que identifique los textos finiseculares del teatro cubano desde este cuerpo único y a la vez diverso, un acontecimiento que provoca, una ruptura y una transgresión de las reglas que rigen el orden racional y el sistema de códigos interpretativos de los textos dramáticos que hemos aceptado desde la insularidad y la otredad.

Otro aporte de esta investigación es evidenciar y hacer conciencia de que las herramientas teóricas del teatro han posibilitado y ampliado el lenguaje y los ámbitos extraliterarios como sucede con la dramaturgia de la puesta en escena y la infinidad de discursos que se articulan a partir del texto literario y las acotaciones didascálicas de los autores. Dicho de otra forma, el género dramático como categoría estética, enriquece nuestro conocimiento de los fenómenos artísticos, sociales y políticos, tanto en la literatura dramática como en la concientización del pensamiento crítico de la sociedad. Aunque muchos críticos habían definido diferentes acercamientos estéticos y filosóficos al teatro,

no se había realizado un análisis profundo, capaz de romper las limitaciones de una censura ineficaz, mediante herramientas teóricas y conceptos metodológicos propios de la relación teatro y poder. El análisis aquí acometido permite afianzar la relevancia de demostrar la realidad social y política presente, sin evasiones, pues estos no sólo son posibles, sino inevitables y relevantes.

En este sentido, dejo pendiente, como he venido remarcando, el estudio catalogado del resto de los autores del periodo en estudio 1986-2019 y de su influencia en la difusión y afianzamiento del género dramático en Cuba. Aunque existen artículos múltiples y variados sobre diferentes autores de la época en cuestión, sería interesante llevar a cabo un estudio que explore las maneras en que el escritor cubano se involucra o evade las relaciones teatro poder en relación con los temas que desarrolla esta tesis. Un estudio de este tipo también podría poner en relación y evidencia los mecanismos críticos empleados por los dramaturgos cubanos.

Queda pendiente también un estudio específico de la evasión de la crítica sobre el tema teatro poder, pues no se puede negar que es parte de la realidad. Aunque en este estudio mencioné el efugio de la crítica fue muy general, sería interesante llevar a cabo una monografía específica en que se reflexione sobre su transcendencia y contradicciones dentro del juego del teatro y el poder. Igual, el poder de la crítica y su importancia para el desarrollo y futuro de la dramaturgia cubana contemporánea.

Un aporte decisivo de esta investigación es integrarse al objetivo de la creación de El Banco de la dramaturgia cubana ayudando a la comprensión de nuestra literatura dramática y la historia de nuestro teatro con la comprensión del nuevo corpus, que es un hecho sin precedentes, para los teatristas de Cuba y la diáspora un precedente de colaboración entre

dos agrupaciones cubanas que pertenecen al teatro de las dos orillas una idea gestada por Pedro Monge Rafuls y Ulises Rodríguez Febles, además de un amplio grupo de dramaturgos de ambos lados.

El Banco debe contribuir a encontrar y exponer la variada creación teatral cubana, establecida a través de más de quinientos años. Así, reunidas las obras, el objetivo se convierte en proporcionar información a estudiosos de la literatura en general, y a los teatrólogos en particular, para que la investiguen y divulgen. (28)

En resumen, el fenómeno dramático literario y cultural cubano ha puesto de relieve la complejidad, la calidad estética y la riqueza de los matices y el conocimiento que alberga este género, una manifestación literaria subestimada desde las artes mismas. La crítica literaria nacional e internacional, en general, ha desconocido la complejidad del teatro cubano y la visión que acertadamente une a las dos orillas. Como anunció Rine leal: Es una dramaturgia vital, que entronca ambas orillas y que aspira a su unicidad orgánica. Lo que importa en definitiva es asumir ese “otro” teatro y juzgarlo en función de su calidad estética más allá de coyunturas temporales que vencerán a la ausencia y el olvido. (Leal xix)

Mi tesis aparece como punto de partida para una investigación mucho más amplia y abarcadora. Mi intención, según se ha dicho, fue estudiar la conformación de un nuevo cuerpo dramático-teatral, durante un largo periodo que tuvo sus momentos cumbre y su desarrollo, paradójicamente, en los significativos momentos de ruptura de la historia y la sociedad cubana incluyendo a las dos orillas. Exponer las maneras en que los dramaturgos rompen con el canon establecido y la ideología hegemónica, creando un universo teatral

desde esas dos orillas que, como toda transición cultural, se corresponde a sus propios valores, sin negar la cultura o la tradición, creando este nuevo Corpus único, desde una perspectiva visionaria que se confronta con un discurso subversivo contra los votos monolíticos o evasivos que lo han limitado.

Ajeno a todos los postreros de los absolutismos, sus perspectivas se recrean nutriéndose de las grietas, esos insumos alimentan la precariedad que se torna un acicate de vida. La decepción sólo podría ser reconocida por quien no haya entendido un ápice de la obra de este nuevo cuerpo, pues debe leerse, como un derrotero fijo que va más allá de la lectura de lo explícito, este cuerpo único de las dos orillas se despliega como la facultad de considerar al hombre, más allá de su propia marginalidad, pues es capaz de resarcir sus fracturas a partir de un naufragio aún mayor para desencadenar la premisa de un nuevo renacer gracias al deseo profundo de salir indemnes a pesar de la miseria y el dolor.

Queda claro que la aparente contradicción, el desequilibrio social y político, así como la marginalidad no son disposiciones enteramente negativas. A partir de ellas estos intelectuales de esta transición cultural reconocen su condición, su aciaga búsqueda, su realidad, en fin, como la de un cuerpo que se libera de las utopías que adulteran sus sueños, por tanto al ser partícipes de un entusiasta desencanto, tienen una bella impronta de esperanza que los enrumba hacia el cambio y la creación de nuevos códigos dramático-literarios, pues solamente los “decepcionados”, los inconformes, logran divisar una óptica más amplia y no sucumben ante las impertinencias de la extraña seducción derivada del fracaso, de la insuficiencia, del abandono que los aniquila y a la misma vez nutre. Como la contracultura este nuevo Corpus es necesario y espléndido, al evitar que la cultura teatral tradicional se estanque durante este complejo periodo. El cual es también un agente de

cambio y transición que describe esa sabiduría del desengaño. Si se buscan las suficiencias, los altares teatrales están abiertos al cambio político, social y de tantas índoles, pero con la filosofía de este nuevo Corpus se camina en los márgenes, en las grietas, en la impertinente expresión de quien ratifica un malestar y provoca el cambio y una nueva y gran literatura dramática finisecular gestada como un cuerpo único desde las dos orillas, porque los cubanos exiliados como el Súper, jamás han podido olvidar su isla, como observa acertadamente Rölver en su estudio sobre *El súper*, “La Cuba de ayer” está omnipresente en la mente de Roberto ...” (87), esa es su verdad.

La analogía entre el paradigma de la transición-integración entre desarrollo global y la guía del saber nacional constituye la característica central de gran parte de los textos insulares y diaspóricos, donde la cultura es un fantasma que cobra vida literaria en la búsqueda de la verdad de estas obras y que renace como sinónimo de justicia mas no de venganza, consagrando así una peculiaridad temática donde se exponen los asuntos políticos y sociales en un franco desafío que en primer lugar a puesta por el intercambio de ideas frente a los “dioses” del poder hegemónico. El teatro se convierte gracias a esta estrategia, en el lugar desde donde se gesta una importante transformación social, un invernadero irredento para pensar y escribir, reconciliándose éste con el espacio para huir de los extremos, un beneficio de su redención donde el germen del nuevo corpus teatral en su “bricolaje subversivo” enriquece, diversifica y ayuda en la construcción de un nuevo Corpus social que apuesta por una brújula que podría guiar al proyecto socio-cultural de la insularidad y la otredad, pues al fin y al cabo la idea de orden se vislumbra como el camino democrático y estable por el que debemos retar a los poderes hegemónicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Ivan. *El súper*. Ediciones Universal, 1982.
- . *Tres obras teatrales*. Arte Público Press, 1989.
- Aguilera, Roger. “La caldosa de Kike y Marina, el plato más popular de los cubanos.” *Infotur para conocer Cuba 2000*, www.infotur.cu. Consultado 27 de enero de 2019.
- Antón, Jacinto. “Sanchis Sinisterra estrena una obra de teatro y otra danza”, *El país*, 29 de noviembre de 1993, www. El pais.com. Consultado 5 de febrero de 2018.
- Arias Polo, Arturo. “Nevada, enigma de las grandes aspiraciones.” *El Nuevo Herald*, 12 de octubre de 2012, www. elnuevoherald.com. Consultado 17 de enero de 2018.
- Aróstegui, Natalia Bolívar y L. Díaz de Villegas José. *Espíritus rumberos: deidades yorubas de Cuba*. Editorial Plaza Mayor, 2010.
- Arrufat, Antón. “El menú de los personajes.” *La Jiribilla*, no. 57, junio 2002, www. www.lajiribilla.co.cu. Consultado 3 de octubre 2019.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Gallimard, 1999.
- Ayuso, Pilar. “*El Super*: un clásico del cine cubano del exilio en el festival de Miami.” *El nuevo Herald*, 6 de marzo de 2013, www.elnuevoherald.com/entretenimiento/cine/article. Consultado 28 de junio de 2020.
- Azor, Ileana. “Alberto Pedro. Entrevista de Ileana Azor.” *La Escena Latinoamericana*, no. 1, 1993, www.laescenalatinoamericana/article/view/ 64-65. Consultado 3 de junio de 2018.
- Baez, Vicente. “Prosa Teatro.” *La enciclopedia de Cuba*, Playor S.A, 1973.
- Bakhtin, Mijail. “Carnaval y literatura.” *Revista Eco*, no. 134, abril 1976, pp. 311-38.
- . *Problemas de la poetica de Dostoevski*, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Batlle, Carles. “La segmentación del texto dramático contemporáneo (un proceso para el análisis y la creación).” *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, no. 33, 2008, www.raco.cat/. Consultado 10 de octubre de 2019.
- Barba, Eugenio, and Nicola Savarese. *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral*. Grupo Editorial Gaceta, 1988.
- . *Más allá de las islas flotantes*. Firpo & Dobal, 1987.

- Baillet, F. y C. Naugrette. “En: Léxico Del Drama Moderno y Contemporáneo.” *Gestus*, 2013, pp. 108–10.
- Barreto, Teresa Cristófani. “Los Cuentos Fríos De Virgilio Piñera.” *Hispanamérica*, vol. 24, no. 71, 1995, pp. 23–33.
- Barthes, Roland. *Ensayos Críticos*. Seix Barral, 1983.
- . “La muerte del autor.” *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, 1987, pp. 65-71.
- Bayón, María Elena. “Nevada, nuevo estreno de Icarón.” *Girón*, mayo 2011, www.giron.com. Consultado 17 de enero de 2018.
- Bell Lara, José. *Cambios mundiales y perspectiva. Revolución Cubana*, Editorial de Ciencias Sociales, 1999.
- Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht*, Iluminaciones III, Taurus, 1975.
- Benson, Jackson. “Ernest Hemingway: The Life as Fiction and the Fiction as Life.” *American Literature*, no. 3, 1989, www.ir.stthomas.edu. Consultado 5 de noviembre de 2019.
- Borges, Jorge Luis. *El otro, el mismo*. Emecé, 1969.
- . *Borges Oral*. Alianza Editorial, 1998.
- . *Elogio de la sombra*. Emecé, 1969.
- . “Leyes de la narración policial.” *Hoy Argentina*, 2 de abril de 1933, www.worldcat.org. Consultado 9 de octubre de 2019.
- . “Los laberintos policiales de Chesterton.” *Sur*, no.10, 1935, www.corehi.files.wordpress.com. Consultado 9 de octubre de 2019.
- . *Páginas escogidas*. Casa de las Américas, 1986.
- Bauer-Funke, Cerstin. “Exilio, crisis y procesos creativos en el teatro cubano en Estados Unidos...”, en: Bauer-Funke, Cerstin (ed.). *Crisis y creatividad en el teatro español y latinoamericano del siglo XIX al siglo XXI*. Hildesheim/Zúrich/Nueva York: Georg Olms Verlag (Theorie u. Praxis d. Theaters/Teoría y Práctica del Teatro/Theory and Practice of Theatre/Théorie et Pratique du Théâtre, 28), pp. 79-92.

- . “La función simbólica y escenográfica de la comida en el teatro del Siglo de Oro, en Christoph Strosetzki.” (ed) *Teatro español del Siglo de Oro Teoría y practica*. Fráncfort del Meno: Vervuert Iberoamericana, 1998, pp. 27-37.
- Boudet, Rosa Ileana, *Cuba viaje al teatro de la revolución*. Ediciones La Flecha, 2012.
- . “El teatro cubano hacia otro paradigma.” *Conjunto*, no. 94, 1999, pp. 54 -64.
- . *Teatro cubano una relectura cómplice*. Ediciones de la Flecha, 2010.
- . *Una rosa para Catalina Lasa*. Ediciones La Flecha, 2009.
- Braun, Edward. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotovski*. Galerna, 1986.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial, 2004.
- . *Breviario de estética teatral*. Ediciones La Rosa Blindada, 1963.
- . *Me-ti: El libro de las mutaciones*. Ediciones de Nueva Visión, 1969.
- Borrero, José Antonio. “Breve introducción al discurso audiovisual de la diáspora cubana”. *Revista Surco Sur*. vol. I, Issue I, septiembre de 2010, U. of South Florida P. p. 4.
- . “*El súper* (1978), De León Ichaso y Orlando Jiménez Leal, en Nuevo Mundo.” *Cine Cubano, La Pupila Insomne*, 14 de junio de 2014. www.cinecubanolapupilainsomne.com. Consultado 15 de octubre de 2018.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Editorial Península, 2012.
- . *La puerta abierta*. Alba Editorial, 1994.
- Burkhardt Anja, *La vida detrás del telón de acero*. Universitat de Barcelona, 2016.
- Chávez Rivera, Armando. “Los recovecos humanos.” *Cuba per se cartas de la diáspora..* Ediciones Universal, 2009.
- Calderón, J. A. “Heurística creativa y método indicial en los cuentos de Edgar Allan Poe”. *Estudios: Filosofía, Historia, Letras*, 2015, pp.13-156.
- Camus, Albert. *El extranjero*. Alianza Editorial, 2012.
- Cancio Isla, Wilfredo. “Alberto Sarraín Estrena Nevada En Miami.” *Café Fuerte*, 3 de octubre de 2012, www.cafefuerte.com/teatro/alberto-sarrain-estrena-nevada-en-miami/. Consultado 3 de abril de 2018.
- . “Memorias de un clásico cubano: *El Súper*”. *Café fuerte* (redacción), 5 de mayo de 2013, www.cafefuerte.com. Consultado 3 de abril de 2018.

- Cano, Joel. "Timeball." *Teatro cubano contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Carrió, Raquel. "Máscaras y rituales." *Tablas*, no 3, 1992, pp. 25-33.
- . "La escritura invisible. Notas sobre Charentón". *La Jiribilla*, mayo 2006. Consultado 4 de mayo de 2019.
- Clover, Carol J. "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film." *Representations*, vol. 20, 1987, pp. 187–228, doi:10.2307/2928507. Consultado 6 de julio de 2019.
- . *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton UP, 2015.
- Cohen, Verónica Lucila. "Problemas en la definición de la danza butoh" *Sedici*, septiembre de 2013, sedici.unlp.edu.ar. Consultado 17 de enero de 2018.
- Columbié, Ena. "Editorial Silueta y la Feria del Libro de Miami presentan *La edad de la idiotez, Cuba no existe y Los cazadores de nieve*" *El Nuevo Herald*, 25 de octubre de 2019. Consultado 24 de diciembre de 2019.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Anthropos, 1994.
- Coma, J. *Diccionario de la Novela Negra Norteamericana*. Anagrama, 1986.
- Coyula, Mario. *Catalina*. Ediciones Unión, 2013.
- Chamaco*. Dirigida por Juan Carlos Cremata, actores Fidel Betancourt, Aranis Delgado y Laura Ramos, Independent Film, 2010.
- De Maeseneer, Rita. *Devorando a lo cubano*. Iberoamericana Vervuert, 2012.
- De la Paz, Luis. *Teatro cubano de Miami*. Editorial Silueta, 2010.
- De la Peña, Ernesto. *La rosa transfigurada*. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- De Puzo, Rodolfo. "El rostro manchado de un país (amar, temer, partir)." prólogo a *Nevada, Cuban Theater Digital Archive*, 2011, digitalobjects/collections. Consultado 6 de mayo de 2018.
- Desdin, Manuel. "*Chamaco*, un filme independiente y de temática gay, será estrenado en la isla." *Cubaencuentro*, 11 de junio de 2012, www.cubanecuentro.com. Consultado 12 de noviembre de 2018.

- De Toro, Alfonso. "Cambio de paradigma: el 'nuevo' teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular." *Revista Iberoamericana*. No. 2/3, 1991, pp. 70- 92.
- . "El productor rizomórfico y el lector como detective literario: aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano." en Bühler, Karl Alfred y Alfonso de Toro, eds. Jorge Luis Borges. *Variaciones epistemológicas interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases*. Vervuert Iberoamericana, 1995.
- Duarte de la Rosa, Amelia. "Icarón Teatro en temporada habanera." *Periódico Granma*, 23 de septiembre de 2011, p. 13.
- Dürrenmatt, Friedrich. *La visita de la vieja dama*. Editorial Tusquets, 1990.
- ECO, U. y SEBEOK, T. *El signo de los tres. Dupin, Holmes y Peirce*. Lumen, 1999.
- El súper*. Dirigida por León Ichaso y Orlando Jiménez Leal, actúan Raimundo Hidalgo-Gato, Zully Montero, Reynaldo Medina, Elizabeth Peña. Producida por Arce, Manuel e Ichaso, León, 1979.
- Espinosa Domínguez, Carlos. "La ficción del teatro me hace huir de la soledad." *Cuba encuentro*, Julio de 2018, www.cubaencuentro.com. Consultado 7 de julio de 2018.
- Espinosa Domínguez, Carlos y Pérez Coterillo Moisés. *Teatro cubano contemporáneo antología*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992.
- Escarpanter, José y Madrigal José A. *El teatro de Carlos Felipe. Society of Spanish and Spanish-American Studies*, 1988.
- . "Veinticinco años de teatro cubano en el exilio", *Latin American Theater Review*, Spring 1986, journals.ku.edu/latr/article/view/640. Consultado 26 de agosto de 2018.
- . "Mito, tragedia y sincretismo religioso en *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe". *Revista del Cesla*, no. 9, 2006, pp. 151-157.
- Felipe, Carlos. *Teatro Carlos Felipe*. Edición Unión, 1967.
- Fleites, Yerandy. *Jardín de héroes*. Editorial Abril, 2007.
- . *Maneras de usar el corazón por fuera*. Editorial Alarcos, 2020.
- Ferrera Vaillant, Juan Ramón. *El discreto encanto de las adaptaciones: Cecilia o el mito recobrado*. 1997, p. 21-22.

- Fornés, Ambrosio. “El quinquenio gris: revisando el término”. *Revista Criterios*, 30 de enero 2007, pp. 1-22.
- Foucault, Michael. *El Sujeto y el poder*. Ediciones Carpe Diem, 1991.
- . *Historia de la sexualidad*. Siglo XXI Editores, 2008.
- . *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores, 1985.
- . *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores, 2010.
- . *Microfísica del poder*. La Piqueta, 1992.
- . *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Editorial Pre-Textos, 1988.
- . *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, 1986.
- . *Historia de la locura en la época clásica T I*. S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2016.
- Freud, Sigmund. *Construcciones en el análisis*. Amorrortu Editores S. A, 1995.
- . *La interpretación de los sueños*. Editorial Biblioteca Nueva, 2000.
- García Barrientos, José Luis. *Análisis de la dramaturgia cubana actual*, “Claves de la dramaturgia de Abel González Melo”. Ediciones Alarcos, 2011.
- . *Escritura / Actuación: Para una teoría del teatro, Segismundo*, Arco Libros, 1997.
- . *Drama y tiempo: Dramatología I*, Madrid, CSIC, 1991.
- . *Teoría semiótica: Lenguajes y textos hispánicos*, CSIC, 1985.
- . “Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (Un deslinde epistemológico)”, *Revista de Literatura*, LII, 106, 1991, pp. 371-90.
- . *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*, Síntesis, 2003.
- . *Teatro y ficción: Ensayos de teoría*, Editorial Fundamentos / RESAD, 2004.
- . “Modos aristotélicos y dramaturgia contemporánea”, *CSIC*, 2004.
- García Yebra, Valentín. *Poética de Aristóteles*. Editorial Gredos, 1974.
- Gaspar Verdú, María Victoria. *Influencia de las puestas en escena brechtianas: el ejemplo de e. Boni*. Universitat de Valencia, 2003.

- González, Aurelio, "Comer y beber en el teatro cervantino, en Estudios de teatro español y novohispano". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2012, www.cervantesvirtual.com. Consultado 27 de febrero de 2018.
- Echevarría, Roberto González. "Lezama, Góngora y La Poética Del Mal Gusto." *Hispania*, vol. 84, no. 3, 2001, p. 428.
- . "Lo cubano en *Paradiso*." *Revista Letral*, no.4, 2010, www.revistaseug.ugr.es. Consultado 8 de septiembre de 2018.
- González Melo, Abel. *Chamaco*. Letras cubanas, 2012.
- . *Fugas de invierno*. Letras cubanas, 2017.
- González Mirabal, Mayle. "Chamaco: una película de Juan Carlos Cremata". *OncubaNews*. 12 de junio de 2012, oncubanews.com. Consultado 7 de marzo de 2018.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Editorial Siglo XXI, 2009.
- Howard Lawson, John. *Teoría y técnica de la dramaturgia*. Editorial Arte y Literatura, 1976.
- Ichaso, Francisco. *Diario de la Marina*. 14 de octubre de 1947. p. 8.
- Ivanov, Viacheslav V y Eco Umberto. "La teoría semiótica del carnaval como la inversión de oposiciones binarias". *Criterios*, no. 29, 1991, pp. 21-47.
- Jamenson, Fredick. *The political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981.
- "Jorge Luis Borges: El Cuento Policial." *Borges todo el año*, mayo, 2015.
- Lafforgue, Martín: *Antiborges*. Ediciones B, 1999.
- La Nación. "Leyes (y Transgresiones) De La Narración Policial". *LA NACION*. 15 de agosto de 2009, Consultado 16 de octubre de 2019.
- Leal, Rine. "Asumir la totalidad del teatro cubano." *La Gaceta de Cuba*, septiembre-octubre de 1992, pp. 7-9.
- . "Ausencia no quiere decir olvido." *Teatro 5 autores cubanos*. Ollantay Press, 1995, pp.VII- XXXI.
- ..*En primera persona*. Instituto del Libro, 1967.

- . *La selva oscura*. Editorial Arte y Literatura, 1982.
- Lehmann, Hans-Thies. *Das Politische Schreiben*. Theater der Zeit, Recherche 12, 2002.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Chicago UP, 1970.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Editorial Universitaria, 1969.
- . *Paradiso*. Ed. Eloísa Lezama Lima. Cátedra, 2008.
- Lezcano- Brito, Miriam. Entrevista personal. 30 de noviembre de 2017.
- Lima, Chely. “Nevada, corazones helados”, *El Nuevo Herald*, 31 de octubre de 2012, www.akuarateatro1.com. Consultado 9 de junio de 2019.
- López Eire, A. “Reflexiones Sobre *La Poética* de Aristóteles.” *Universidad De Salamanca*, Hvmánitas - Vol. Lili, 2001.
- Loredó, Gilberto. *Nevada*. Catálogo de la Semana de la Dramaturgia, 2013.
- Liotard, Jean Francois. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Cátedra, 1986.
- Machado Vento, Dainerys. “El riesgo de llover sobre nieve caída”, *Tablas Alarcos*, 2010.
- Mansur, Nara. *Desdramatizándome*. Ediciones Alarcos, 2009.
- Manzor, Lillian y Sarraín Alberto. *Teatro cubano actual dramaturgia escrita en Estado Unidos*. Tomo I y II. Ediciones Alarcos, 2005.
- Martín Escribá Àlex y Sánchez Zapatero Javier. “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II en Teresita Mauro Castellarín”. (Comp.), *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- Mayorga, Juan. *Teatro 1989-2014*. Ediciones La Uña Rota, 2014.
- . “El dramaturgo como historiador”. *Primer Acto*, nº 280, vol III, 1999, p 9.
- Monge Rafuls, Pedro. *5 autores cubanos*. Ollantay Press, 1995.
- . *Teatro entre dos siglos*. Ollantay Press, 2012.
- . “El Banco de la Dramaturgia Cubana en la Ciudad de Matanzas”. *Boletín de Puertas Abiertas*, vol. 10, diciembre de 2019, www.academiadeteatrodeantioquia.com. Consultado 7 de mayo de 2020.

Montes Huidobro, Matías. *Celebrando a Virgilio*. Tomos I y II. Editorial Plaza, 2013.

---. *Cuba detrás del telón*. Tomo I y II. Ediciones Universal, 2008.

---. “La precocidad contrarrevolucionaria de Virgilio Piñera en torno al tema del hambre, expresada en *El flaco y el gordo*, será retomada por Alberto Pedro con *El banquete infinito*”. *Cubaencuentro*, 8 de noviembre de 2011, www.cubaencuentro.com. Consultado 7 de junio de 2019.

---. *Persona vida y máscara*. Ediciones Universal, 1973.

Mañach, Jorge. *Indagación del choteo*. Ediciones Universal, 1991.

Mora, Mayra. Patrice Pavis: “El público también debe aprender a mirar un espectáculo”. Facultad, de Artes Universidad de Chile. 23 de marzo de 2009 www.uchile.cl. Consultado 5 de abril de 2018.

Muguercia, Magaly y Patrice, Pavis. *La puesta en escena contemporánea: Orígenes, tendencias y perspectivas*. Editum, 2015.

Müller, Heiner. *Máquina Hamlet, Cuarteto y Medea Material*. Editorial Losada, 2008.

Navarro, Santiago Juan. “Brecht en La Habana: autorreferencialidad, desfamiliarización y cine dentro del cine en la obra de Juan Carlos Tabío.” *SCRIBD*, 19 Mar. 2019, www.scribd.com/doc. Consultado 23 de abril de 2019.

---. “Las formas secretas del tiempo: ‘Tema del traidor y del héroe’ y la metahistoria.” Saint Anselm College and The University of New Hampshire, 1996, pp. 23-33.

---. “La estética del derrumbe en el documental cubano contemporáneo”. *Delaware Review of Latin American Studies*, 2020, pp. 1-23.

Nevada. Asociación Hermanos Saiz, 2011, www.ahs.cu. Consultado 4 de febrero de 2018.

Nórido, Yuris. “*Nevada*.” *Trabajadores*, 1 de febrero de 2010, p. 11.

Oliva, Cesar. “Teatro y poder en la escena española de hoy.” *Crítica Hispánica* XVI. no. 1, 1994, pp. 169-76.

Padrón, Frank. “Caliente y nevado con un grupo matancero”, *Juventud rebelde*, 30 de octubre de 2011, p. 10.

Padura, Leonardo. *Modernidad, posmodernidad y novela policiaca*. Unión, 2000.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Ibérica, 1983.

- . “El Gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea”, *ADE Teatro Revista de la asociación de directores de España*. no. 70-71, 1998, pp. 119-31.
- . “¿Hacia una puesta en escena postmoderna?”, *ADE Teatro Revista de la asociación de directores de España*. no. 13-14, 1989, pp. 41-46.
- Pavlovsky, Eduardo. *Teatro argentino de hoy*. Ediciones Búsqueda, 1981.
- . *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós, 2000.
- . *La escena sin límites: fragmentos del discurso teatral*. Ñaque, 2002.
- . *Le théâtre contemporain*. Éditions Nathan, 2002.
- . Una poética de la sostraccio. Prólogo de *Accident* de Lluïsa Cunillé. Diputacio de Barcelona, 1996.
- Pedro Torriente, Alberto. *Teatro Mío*. Letras Cubanas, 2009.
- Pérez Bowie José Antonio (2004). “Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial.” *Arbor*, pp. 573-74.
- Pérez Valero, Rodolfo. *Crimen en noche de máscaras*. Plaza Editorial, 2018.
- Piglia, R. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2003.
- Piñeda Bañuelos, Gilberto. “Las reformas económicas en Cuba: de un modelo de planificación centralizado a la planificación descentralizada, 1959-2000”. *Universidad Autónoma de Baja California Sur*, 2001.
- Piñera, Virgilio. *Teatro completo*. Instituto Cubano del Libro, 1960.
- Piscator, Erwin. *Teatro Político*. Instituto Cubano del Libro, 1973.
- Place, Janey and Lowell, Peterson. *Some visual motifs of Film Noir*. Limelight Editions, 1998.
- Planas, Justo. “Nevada en La Habana.” *Trabajadores*, www.trabajadores.cu, 21 de octubre de 2011. Consultado, 19 de mayo de 2018.
- Polito, Robert. *Savage Art: A Biography of Jim Thompson*. Vintage, 1996.
- Ponte, José A. *Las comidas profundas*. Deleatur, 1997.

- Prizant, Yael. "Context as content: the work of Abel González Melo." *Theatre Without Border*, 2013, theatrewithoutborders.com/theatre-communications-group-tcg-artistry-artistic-innovation-salons. Consultado 15 de julio de 2018.
- Ravera, Rosa María: "Aspectos postmodernos (y también modernos) de la narrativa de Borges." en de Toro, Alfonso y Fernando de Toro, eds. *El siglo de Borges. Vol. I: Retrospectiva – presente – futuro*. Vervuert/Iberoamericana, 1999.
- Ríos, Alejandro. "León Ichaso y Orlando Jiménez-Leal durante el rodaje de *El Súper*, en 1978." *The Super*, www.elsuperthefilm.com. 5 de mayo de 2013. Consultado 23 de agosto de 2019.
- Rodríguez, Cindy. "La danza butoh y su vínculo con la filosofía de Epicuro". Tesis doctoral Universidad de Los Andes, 2016.
- Rodríguez Febles, Ulises. *Huevos*. Letras Cubanas, 2007.
- . "Nevada bajo el sol", palabras de presentación. *Ediciones Vigía*, Matanzas, 26 de febrero de 2009.
- Rodríguez Rivera, Guillermo. "Oda al plan alimentario" *Revista Arquitrave*, no. 47, marzo, 2010.
- Rölver, Alina (2020). "La crisis del exilio, una tragicomedia: *El súper* (1977), de Iván Acosta." en: Bauer-Funke, Cerstin (ed.). *Crisis y creatividad en el teatro español y latinoamericano del siglo XIX al siglo XXI*. Hildesheim/Zúrich/Nueva York: Georg Olms Verlag (Theorie u. Praxis d. Theaters/Teoría y Práctica del Teatro/Theory and Practice of Theatre/Théorie et Pratique du Théâtre, 28), pp. 79-92.
- Sadoul, Georges, *Historia del Cine Mundial desde sus Orígenes*. Siglo XXI Editores, 2004.
- Sanchez Sinisterra, José. "EL Manifiesto (latente) del Teatro Fronterizo." *Primer Acto*, (219), 1980, pp. 58-59.
- . *El cerco de Leningrado*. Editorial Fundamento, 1996.
- . *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Editorial Ñaque, 2002.
- . *Trilogía americana*. Cátedra, 1996.
- . "Una poética de la sustracción". *El Cultural*, 27 de junio 1999. Consultado 26 de agosto de 2018.
- Santana Zaldívar, "Ernesto. Pasión y tragedia de Chamaco". *Cubonet*, 26 de junio de 2012, www.cubonet.org. Consultado 4 de mayo de 2018.

- Santiago Martín, Baltasar. “Nevada: la tercera pata de una trilogía nada melosa.”, *Teatro Akuara*, 6 de noviembre de 2012, akuarateatro1.wordpress.com. Consultado 2 de mayo de 2018.
- Sarduy, Severo. *La simulación*. Monte Ávila Editores, 1982.
- Sarlo, Beatriz: *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel, 1995.
- Sarraín, Alberto. “Nieve en La Habana”, *Teatro Akuara*, 4 de octubre de 2012, akuarateatro1.wordpress.com. Consultado 1 de junio de 2018.
- Sartre, Jean Paul. *A puerta cerrada*. Editorial Alianza, 1981.
- Sasa, Ghada Suleiman. *The Femme Fatale in American Literature*. Cambria, 2008.
- Savarin, Brillian. “Brillat-Savarin and food.” *Encyclopedia of food and agriculture ethics*, 10 de abril de 2014, link.springer.com. Consultado 28 de julio de 2018.
- . *Fisiología del gusto*. Ediciones Óptima, 2001.
- Shlueter, June. “Theater” *The Postmodern Moment A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*. Ed. Stanley Trachtenberg. Westport, Greenwood Press, 1985, pp. 209-28.
- Seda, Laurietz. “Ruptura y caos en *Timeball* de Joel Cano”. *Latin American Theatre Review*, journals.ku.edu/latr/article/view/1130. Consultado 8 de septiembre de 2018. 1996, pp. 5-18.
- Selden Raman, Widdowson Peter y Brooker Peter. *La teoría literaria contemporánea*. Universidad Alberto Urtado, 2010.
- Sevillano Martín, Ana Belén. “Cuento cubano actual 1985-2000.” Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- Silver, Alain, and James Ursini. *Film Noir*. Taschen, 2004.
- Stanislavski, Konstantin Sergueevich. *La construcción del personaje*, Alianza Editorial, 1999.
- . *Mi vida en el arte*. Alba Editorial, 2013.
- Storton Katrina. “Doble the Woman, Doble the Trouble.” *Student Film Review* studentfilmreviews.org. Consultado 7 de noviembre de 2019.
- Suárez Durán, Esther. *Como un batir de alas*. Editorial Letras Cubanas, 2006.

- . Tablas “Los escenarios del poder”. *Tercera Época*, vol. LXIV. Abril – junio, 2000. pp. 11.
- Taibo II, Paco Ignacio. *La vida misma*. Planeta, 1987.
- Tejedo, Paco. “Las técnicas de los grandes aplicadas al Taller de Teatro.” *Universidad Valencia*, 2013-2014, www.scribd.com. Consultado 16 de febrero de 2018.
- Tobin, Ronald W. *Comedy and Gastronomy in Moliere's Theater*. Ohio State UP, 1990.
- Todorov, Tzvetan, “Tipología de la novela policial” en *El juego de los cautos* de Daniel (comp), La Marca, 1992.
- Tomé, Patricia. “Cuerpo y gastronomía: representando la identidad cubana en Sanguivinen Union City de Manuel Martín Jr.”, en. *Feasting. Fasting and gastronomy in Hispanic Literature. Monographic Review/Revista Monográfica*, no. 21, 2005, pp. 133-34.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Ediciones Cátedra, 1989.
- Vega, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedia*. Ediciones Cátedra, 2006.
- Velazco, Carlos. *Cuba no existe*. Editorial Silueta, 2018.
- Veloza Martínez, Viviana. “Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática.” *Cuaderno Música Artes Visuales y Artes Escénicas*. no. 2. vol. VI, 2011, pp. 35-54.
- Villalvazo Sánchez, Oscar. “El extranjero de Camus: algo más absurdo.” *Sincronía*, no. 68 julio- diciembre de 2015, sincroniacucsh.udg.mx/articulos_68. Consultado 17 de mayo de 2019.
- Villapol, Nitza. *Cocina al minuto*. Ediciones Orbe, 1980.
- Vargas Vergara, Mabel. “Michel Foucault y el relato policial en el debate Modernidad/ Postmodernidad.” *Cyber Humanitatis Gale OneFile: Informe Académico*, no. 35, 2005, web.uchile.cl. Consultado 16 de octubre del 2019.
- VV.AA. *Gran Enciclopedia Rialp* (Tomos IX y XI). Ediciones Rialp, 1991.
- Watson- Espencer, Maida. “Ethnicity in the Hispanic American Stages” *Hispanic Theater in the United States*. Arte Público Press, 1984.
- . “Food and Literature: The Function of Food in 19th Century Hispanic Costumbrismo.” *CUALLI, Latin American and Iberian Food Studies Review*, Kennesaw State University, Atlanta, Georgia, 2013, pp. 218-40, www.kennesaw.edu/chs/journals. Consultado 17 de enero de 2018.

---. "From Exile to Double Minority: Women Writers in Cuban Exile Theater." *Cuba: Una literatura sin fronteras/Cuba a Literature Beyond Boundaries*. Ed. Susanna Regazzoni. Vervuert, 2001, pp. 69-79.

Weiss, Peter. *Marat Sade*. Pocket Books, 1968.

Wolfgang Kayser, Mouton Maria D y García Yebra V. *Interpretación y análisis de la obra Literaria*, Editorial Gredos, 1981.

Zaldívar, Lilian Susel. "Notas al programa." *Compañía Rita Montaner*, 2010.

Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno 1880-1950*. Ediciones Destino, 1994.

VITA

IVONNE OLGA LOPEZ ARENAL

Born, Habana, Cuba

2017–2021

Doctoral Candidate
Teaching Assistant
Adjunct Professor

FIU Dissertation Year Fellowship (Summer 2020 and Fall 2020)

FIU Doctoral Evidence Acquisition Fellowship (SUMMER 2019)

FIU Doctoral Evidence Acquisition Fellowship (FALL 2019)

Pablo Ruiz Orozco and Miguel Quesada Memorial

Modern Languages
Florida International University
Miami, Florida

2017

M.A. Spanish
Award for Outstanding
Academic Achievement
(Summer 2014)

2011

M:A IN Science of Education
Nova Southeastern University
Miami, Florida

1989

B.A in FINE ART
Instituto Superior de Arte
Universidad de la Habana, Cuba

PUBLICATIONS AND PRESENTATIONS

“Guillem Morales: Julia y lo que España olvidó” Revista Conexos. 7 de Febrero de 2021. Web.

“Coffea Arábica: la joya silenciada del cine cubano” Revista Conexos. 24 de noviembre de 2018. Web.

"Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz". (Essay) Revista Conexos. 22 de julio de 2017. Publisher Silueta. Miami. USA. Web.

"Amores perros entre la violencia y la muerte" (Essay) Revista Conexos. Publisher Silueta. Revista Conexos. Miami. USA. Magazine. 2018. Pp179- 187.

"Crisis y creatividad", publica su ensayo académico: *Flores de papel: el poder y la crisis a través de los ritos domésticos de la crueldad en: Bauer-Funke, Cerstin (ed.). Crisis y creatividad en el teatro español y latinoamericano del siglo XIX al siglo XXI.* Hildesheim/Zúrich/Nueva York: Georg Olms Verlag (Theorie u. Praxis d. Theaters/Teoría y Práctica del Teatro/Theory and Practice of Theatre/Théorie et Pratique du Théâtre, 28), pp. 79-92.

"La última cena interdependencia entre lenguaje formal y el discurso conceptual del Film". Conexos Magazine.2019. Miami. USA. Web.

"Teatro Cubano actual" "Gaviotas habaneras" Dramaturgia en los Estados Unidos II. Ediciones Alarcos. Casa Editorial Tabla Alarcos. Colección Aire Frio. 2016. Cuba. Pp. 159-215.

"Gaviotas habaneras" (Teatro) Editorial Alexander Street Press. Virginia. USA. Web.
"The Queen Mary" (Teatro Breve) Anuario, 2004-2005. Editorial Baquiana. Miami, FL. USA. Pp. 319-333.

"La noche de Eva" (Teatro Breve) Anuario, 2007-2008. Editorial Baquiana. Miami, FL. USA. Pp.289-299.

"La noche de Eva" (Obras Completas) Miami Cuban Authors.2010. Publisher Silueta. Miami USA. Printed. Pp. 269-288.

Congreso de teatro en New York. Panel de Teatro Cubano. 2009

Reading Cuba. FIU. "El chino": representación dramática de la memoria en la mirilla de la identidad. USA. 2016.

Reading Cuba. FIU. Presentation: "Teatro Cubano actual" Dramaturgia en los Estados Unidos II. Ediciones Alarcos. Casa Editorial Tabla Alarcos. Colección Aire Frio. Cuba. USA. 2016.

II Festival Internacional de Teatro Casandra. Centro Cultural Español. Miami. La investigación intercultural y la escritura escénica: Temas variantes y relaciones. 22 de marzo de 2018. Florida

Presentation. (Essay) Revista Conexos. "Amores perros entre la violencia y la muerte" (Essay) Revista Conexos. Publisher Silueta. Miami. Publisher Silueta. Miami. Librería Altamira. 2018.