

## La dramaturgia cubana en el exilio de Miami<sup>1</sup>

**José A. Escarpenter**  
*Auburn University*

Al constituirse Miami en "la capital del exilio" desde los inicios de la diáspora cubana, la ciudad contó casi enseguida con actividades escénicas a cargo de conocidas figuras de la televisión y el teatro de la isla, a las que fueron uniéndose muchos otros valores, algunos muy jóvenes. Con el correr de los años, casi imperceptiblemente, todos ellos contribuyeron a revivir en Miami la situación reinante en el teatro de La Habana a finales de los años cincuenta.<sup>2</sup> A diferencia de la situación en Cuba bajo el nuevo régimen, donde la mayoría de los teatristas fueron contratados por el estado para integrar una variedad de conjuntos escénicos encaminados a impulsar un desarrollo escénico planeado para servir a los propósitos ideológicos del sistema, en Miami la gente de teatro exiliada ha tenido que confrontar la indiferencia del público y de las instituciones privadas y gubernamentales, como sucedía en la capital de la isla antes del triunfo revolucionario.<sup>3</sup> La mayoría de ellos continúan haciendo teatro sólo por el entusiasmo de hacerlo, pues son muy pocos los que han logrado poder vivir de esa actividad. Casi todos tienen que compartir su trabajo en la escena con otros empleos que son los que les permiten subsistir.

Como en La Habana de los años cincuenta, en Miami existe un teatro bufo o vernáculo que busca divertir al gran público con obras de actualidad, cuyos orígenes se remontan al siglo XIX.<sup>4</sup> De otra, funciona un teatro también de carácter comercial que persigue, asimismo, la risa fácil y el entretenimiento de los espectadores sin apenas ningún propósito ulterior y, por último, se encuentra un teatro que posee del arte escénico un distintivo concepto estético y de compromiso social, el cual, además, se encuentra al tanto de los movimientos escénicos en otras latitudes, los cuales busca asimilar a la idiosincrasia cubana. En este último sector se incluyen las manifestaciones del teatro infantil, en su doble vertiente del teatro de muñecos y el teatro de actores, y las formas del teatro para jóvenes.

En la actualidad, estas tres diferentes caras de la escena miamense se encuentran representadas, respectivamente, en los dos teatros de Las Máscaras y el Trail; en las varias salas del Teatro Martí y en Grately y la tercera manifestación, en el Teatro Avante, el grupo La Má Teodora, Pro-

meteo, Hispanic Theater Guild, los montajes del director Dumé y los grupos Chicos y Theatro Guignol Theatre, entre otros.

Las Máscaras, bajo la dirección de Alfonso Cremata y Salvador Ugarte, funciona desde 1968. En el teatro Trail desde hace años actúa Armando Roblán, imitador que hace una notable interpretación de Fidel Castro. El circuito teatral Capote administra desde 1968 los teatros Martí. Grately (Gran Teatro Lírico) fue creado en 1967 por la cantante Marta Pérez, Demetrio Menéndez y Pili de la Rosa y aunque en un principio, según su nombre, se dedicaba al teatro musical, presenta a menudo en sus funciones mensuales piezas muy aplaudidas del teatro comercial internacional e incluye, a veces, obras de parecido estilo de autores cubanos exiliados. Teatro Avante, fundado en 1981 por Mario Ernesto Sánchez, y La Má Teodora, creado en 1996 y dirigido por Alberto Sarraín, se nutren de subvenciones de organismos gubernamentales e instituciones privadas, lo cual les permite montar un repertorio de incuestionable calidad artística. Prometeo nació en 1972 gracias al entusiasmo de la actriz y directora Teresa María Rojas, quien tomó el nombre del conjunto en homenaje al grupo fundado en La Habana por Francisco Morín del cual ella fue un destacado miembro. Prometeo es un proyecto de teatro comunitario bilingüe incorporado al Miami-Dade Community College y constituye el centro de formación teatral más importante de la población hispana de la ciudad. De sus aulas han surgido notables figuras actuales de la actuación y la dirección en el movimiento escénico de Miami. Dumé, en diferentes locales, como el Museo de Arte Cubano y el Creation Ballet Center, ha presentado montajes muy innovadores en teatro circular. Hispanic Theater Guild funciona como un patronato privado desde 1989. Comenzó sus actividades en recintos privados para un reducido grupo de espectadores, pero ahora ofrece funciones para el público general. En el terreno del teatro para niños y jóvenes se han destacado dos organizaciones ya desaparecidas: Chicos, fundada en 1977 por Marta Llovio, egresada del Teatro Universitario de La Habana, el cual, además de funciones para niños y adolescentes, ofrecía clases de actuación, y Teatro Guignol Theatre, establecido en 1980 y que funcionó hasta 1992, fecha de la muerte de su creador, José Carril, un sobresaliente artista en esa modalidad escénica en Cuba. En este panorama hay que destacar la labor polifacética del Teatro Bellas Artes, cuya programación oscila entre estas tres caras del teatro de Miami. Todos estos conjuntos han prestado atención a los dramaturgos cubanos. La Má Teodora se ha dedicado a las obras escritas en la isla, pero los restantes han montado textos de autores del exilio, como Julio Matas, Matías Montes Huidobro y Héctor Santiago.

La dramaturgia que se escribe en esa ciudad responde, también, en líneas generales, a las tres categorías mencionadas. Existe un primer gru-

po de obras escritas por el binomio Alfonso Cremata-Salvador Ugarte, por Armando Roblán, por Néstor Cabell y por otros cuyos nombres no aparecen calzando los títulos, que o son adaptaciones muy libres de piezas de otros idiomas o sainetes apresurados o revistas musicales sobre asuntos de actualidad, cuyos títulos acuden, con frecuencia, a la rima fácil, como *Enriqueta se ha puesto a dieta* (1983), *En los noventa, Fidel revienta* (1994) y *Cuca la balseira llegó a la Sagüesera*. Este teatro, que ha sido penetrantemente estudiado por José Antonio Evora en fecha reciente,<sup>5</sup> descansa, ante todo, en la creatividad y el histrionismo de sus actores y no en sus textos, casi siempre muy endeblés y perecederos. Además de hacer sátira política y social, incursiona en situaciones y diálogos de fuerte contenido sexual apoyados en la improvisación de los actores, que con frecuencia irrumpen en la vulgaridad. Todos estos elementos responden a la tradición del llamado género alhambresco, la corriente más sólida y extensa en el panorama de la escena bufa cubana.<sup>6</sup> Pero, como destaca Evora:

Teatristas como Salvador Ugarte, codirector de Las Máscaras, niegan enfáticamente que sus textos y montajes puedan caer bajo la denominación de teatro bufo o vernáculo. Insiste él en que ese es el género del Negrito, el Gallego y la Mulata y que en sus obras, sin embargo, lo que hay son marielitos, balseiros,<sup>7</sup> cubanos residentes en la isla que visitan Miami y exiliados llegados a esta ciudad durante los primeros años del gobierno de Fidel Castro. (145-146)

Si bien es verdad que en estas piezas faltan los tipos del negrito, el gallego y la mulata, que constituyen uno de los rasgos más distintivos de la manifestación vernácula, el propósito que las anima y los procedimientos escénicos citados anteriormente son los mismos. Evora defiende la línea de continuidad en este teatro:

El círculo se amplía y la matriz del género sobrevive. No aparecerán los mismos tipos, precisamente porque no se les distingue como tales en la sociedad cubana contemporánea—ya sea en la isla o en el exilio—, pero será posible seguirles el rastro cuando personajes como la abuela de *¿Qué pasa USA?*, o el Balseiro en *Cuca la balseira para comisionada y Cuba será liberada* puedan ser evocados por su condición en vez de por sus nombres.<sup>8</sup> (146-147)

Considerado en su conjunto, el repertorio de este teatro presenta primordialmente un interés más sociológico que artístico. Posee un relativo

valor documental, pues incide en lo histórico, pero sólo de manera epidérmica y, paradójicamente, al revisarse su ideología se advierte que enarbola una serie de posturas discriminatorias, coincidentes en algunas ocasiones con las del régimen castrista al que combate ferozmente. Un elocuente ejemplo es la persistente actitud homofóbica que se manifiesta en el tratamiento irrisorio del homosexual, siempre visto en su versión más extrovertida y llamativa, que propicia las burlas y la risa. Como ha señalado Evora, este teatro “en un esfuerzo por compensar el desarraigo físico con una sobredosis de arraigo emocional” (139) es muy conservador y, a la vez, constituye “la prueba de la vitalidad de un género sacado a la fuerza de su espacio natural” (141).

El segundo teatro comercial citado mantiene ciertos vínculos con el anterior. Como éste, responde al propósito esencial de divertir con la comedia presente en las situaciones y en el trazado de los personajes y a menudo utiliza la realidad de la isla o del exilio como punto de partida para la trama. Pero ésta a la postre se ajusta más a los cánones de la comedia española de enredos del presente siglo y a las expresiones del teatro comercial de Broadway que a los del sainete bufo mencionado, aunque, como éste, incursiona con frecuencia en lo farsesco. Sus modelos son, preferentemente, las ingeniosas comedias del prolífico Alfonso Paso, de gran popularidad en todo el mundo hispano durante los años cincuenta y sesenta y, en mucha menor medida, las de Miguel Mihura y José López Rubio. Para disfrute pleno del público al que se dirigen, estas piezas adoptan dos motivos contradictorios que manejan a discreción: uno es el de las connotaciones sexuales, pero mucho más atemperadas que en el teatro anterior, y el otro es el factor sentimental, al que es tan proclive el cubano. Cuando la mayoría de los cultivadores de este teatro remontan el tema sentimental en textos que se apartan de la comedia, los resultados son muy discutibles, pues casi siempre presentan un intenso acento melodramático que aproximan estas piezas a las telenovelas de los canales hispanos empeñados en intensificar el mal gusto del público. También en esta tendencia se produce a menudo la visión pintoresca del personaje homosexual. En muy contadas ocasiones, como se verá más adelante, éste se enfoca desde una perspectiva seria. Como en el caso del teatro descrito anteriormente, la cosmovisión de esta dramaturgia es preferentemente conservadora, tradicionalista, aunque en las últimas décadas se encuentran algunas piezas disonantes.

Este teatro cuenta, como el anterior, con una evidente limitación: sus referentes casi siempre son demasiado localistas, de modo que la imprescindible complicidad del público cubano de Miami para alcanzar su pleno disfrute conspira contra su difusión entre otros hispanos y aun en las restantes zonas de población cubana.

Entre los dramaturgos de esta segunda corriente sobresalen tres genuinos hombres de teatro, pues, además de ser autores, se dedican a la actuación, a la dirección y a la producción de espectáculos. Son ellos: Mario Martín (1934), Pedro Román (1943) y Andrés Nóbregas (1948). Los tres cuentan con piezas que abarcan varios géneros, la mayoría de las cuales han subido a los escenarios con éxito, pero ninguna se ha publicado hasta el presente.

Pedro Román<sup>9</sup> ostenta la importancia de ser el autor de la primera obra larga que se escribió y se presentó sobre el tema del exilio. Se trata de *Hamburguesas y sirenazos*, escrita en 1961 y estrenada al año siguiente. Desde ese momento la obra se ha representado muchas veces a lo largo de los cuarenta años de exilio.<sup>10</sup> Aparte de este interés puramente histórico, *Hamburguesas y sirenazos* tiene la significación de establecer las directrices temáticas y estilísticas de la comedia de asunto hogareño o doméstico que ha proliferado fuera de Cuba, no sólo entre los escritores de Miami sino entre la mayoría de los exiliados, como puede advertirse en *940 South West Second Street* (1969) de Leopoldo Hernández y en dos piezas muy conocidas de dramaturgos establecidos en Nueva York: *El súper* de Iván Acosta, estrenada en 1977, y *Sanguiving en Unión City* de Manuel Martín Jr., presentada en versión inglesa en 1983 y tres años más tarde en versión española.

En *Hamburguesas y sirenazos* se encuentra ya el típico esquema de la familia de clase media o humilde compuesta por personajes que van a reaparecer en toda una línea del teatro del exilio: los padres de ideas conservadoras, los hijos rebeldes influidos por el medio norteamericano y la abuela muy tradicional. En cuanto al estilo, prevalece el realismo de estirpe decimonona que se manifiesta en un espacio escénico cerrado, casi siempre la sala de la casa, en el uso de un lenguaje muy coloquial y en la mezcla de situaciones cómicas con otras de corte sentimental. En esta obra pionera de Román, la marcada nota emotiva del desenlace daña sensiblemente el texto: el tono exaltado de arenga patriótica demerita la veraz descripción de personajes, ambiente y problemática, que constituye su mayor logro.

Román ha escrito piezas en inglés y en español y ha cultivado con varia fortuna diversidad de géneros. Entre ellos se encuentra la comedia musical, como *Pasión tropical. La Habana, 1947*, acertada evocación nostálgica muy propia de esta manifestación teatral, con música de Mario Fernández Porta, estrenada en español y en inglés en 1996 y repuesta dos años después con música original del propio Román. En ella el autor se rige por los cánones de esta original expresión norteamericana y no por los de la tradicional zarzuela española y la cubana, a pesar de su larga participación como intérprete en ambos géneros. Otras formas teatrales usadas

por Román son: la comedia de tono farsesco, como *Tres tremendas vedetas* (1992), donde con ingenio maneja eficaces elementos del metateatro y alude con acritud a la difícil vida teatral de Miami; piezas de teatro infantil (*Al romper la noche*, 1991); comedias de tono sentimental (*Simplemente romántica*, 1995) y obras con transgresivos temas contemporáneos, como *Las carótidas* (1987), en la que las dos protagonistas están envueltas en una relación lésbica, temática muy poco frecuentada por los dramaturgos de Miami y que merecía un mejor tratamiento. *Trilogía del color* (1989) es un homenaje de desigual calidad al heroísmo de la mujer cubana en el exilio, que, como su título sugiere, se compone de tres piezas: "El color de la mentira", "El color de la oscuridad" y "El color de la soledad", monólogo que resulta la obra más lograda de ellas. En la mayor parte de la creación dramática de Pedro Román se trasluce, como en los otros autores de este grupo, una honesta preocupación por el problema cubano y un conocimiento muy diestro de las situaciones teatrales, pero en su caso la mayoría de sus piezas dan la sensación de estar concebidas como bocetos apresurados, sin una ejecución cuidadosa.

Mario Martín<sup>11</sup> cuenta en su haber abundantes adaptaciones de piezas francesas y españolas, que se han mantenido con éxito en las carteleras de la ciudad, pero también ha escrito textos originales que se han representado en otros países, como México y España. *Mi hijo no es lo que parece* (1977) obtuvo más de mil representaciones de 1977 a 1982, por lo cual es posiblemente la pieza más representada de la diáspora cubana. Como su título sugiere, versa sobre la incertidumbre sexual de un joven, tratada con habilidad y gracia, según las convenciones de la comedia ligera. *Los flamboyanes azules de Biscayne Boulevard o Marta Pérez no estrenó Cecilia* (1994) toma su primer título de una obra inconclusa del fallecido dramaturgo Fermín Borges y desarrolla una historia de venganza entre unos homosexuales que, irónicamente, propician escenas muy divertidas, a pesar del tema central, siguiendo el mencionado enfoque epidérmico de los "gays".

Un primer aspecto de su producción, por tanto, incide en la comedia de enredos en la que se mueve con soltura y oficio; pero aun dentro de ella aparece a menudo lo que constituye el tema fundamental en su teatro, es decir, el trauma producido por la Revolución Cubana y sus secuelas. Martín se encuentra, pues, entre el puro teatro comercial y la tercera categoría mencionada. Esta situación se advierte ya en su primer texto escrito en el exilio, *Pupusa llegó de Cuba* (1967) y se confirma con *Me voy para Cuba. ¡fuá!* (1979), su segunda parte *Las aventuras de Agapito* (1981), *Mamá cumple ochenta años* (1982), *Lo que Aurora tuvo en Cuba* (1989) y *Se cayó Castro, llegaron los días del milagro* (1993). En todas ellas el dramaturgo alude a etapas importantes en el desarrollo del conflicto cubano, pero



siempre dentro de los parámetros del teatro convencional. Por ejemplo, *Mamá cumple ochenta años* gira en torno al problema de los ancianos cubanos en la sociedad norteamericana, pero en vez de orientarse por la soledad inherente al tema, lo aborda con sorpresas y situaciones cómicas. Cuando la hija, muy atribulada, se ve obligada a plantearle a la madre su traslado a una residencia de ancianos, la señora recibe la noticia con gran entusiasmo, pues espera divertirse mucho con gente de su edad, sin sufrir las continuas confrontaciones con sus parientes jóvenes. *Lo que Aurora tuvo en Cuba*, inspirada en los dramáticos despojos que sufrieron aquellos que se decidieron marchar al exilio, hace burlas de los exiliados que tejen fantasías sobre el supuesto esplendor económico que dicen haber disfrutado en la isla. *Se cayó Castro, llegaron los días del milagro* especula sobre los acontecimientos que sobrevendrían si ocurriera ese hecho. Dividida en cuatro momentos, esta pieza sobresale por los eficaces efectos escénicos y por el trazado de algunos personajes, pero, como en el caso mencionado de algunas piezas de Pedro Román, la ingerencia de elementos melodramáticos y efectistas reducen su calidad.

Impulsado por la devoción a su país y consternado por sus problemas, Martín ha participado en muchas actividades relacionadas con los altibajos de los exiliados cubanos en este país y ha escrito obras en una dirección diferente. En estas ocasiones es cuando logra sus mejores momentos como dramaturgo. Tales son los casos de: *José Martí, aquí presente*, oratorio de 1982, que evoca con respeto y admiración al prócer cubano; *Resurrección en abril*, escrita en 1981 para conmemorar el primer aniversario del éxodo de El Mariel, y *Réquiem para una jinetera* (1992). En estas dos últimas piezas, Martín trabaja con elementos tomados de la realidad, producto de entrevistas con víctimas de la situación cubana, quienes reciben un vigoroso tratamiento escénico.

*Resurrección en abril* sigue muy de cerca algunos principios del teatro documento establecidos por Peter Weiss, pero con un signo ideológico diferente. Como se sabe, el teatro documento parte de un análisis marxista supuestamente objetivo de la historia. Pero la obra de Martín, en primer lugar, denuncia la versión cubana de esa doctrina, en segundo lugar, lo hace con una emoción que viola la imparcialidad que Weiss postula que debe presidir la exposición de los hechos narrados y, en tercer lugar, evade la técnica del blanco y negro que propone Weiss en el diseño de las figuras. Seis actores, dentro de un espacio escénico desnudo, incorporan a los sucesivos protagonistas-narradores de las historias que incluyen a gente corriente, puro pueblo y, también, a dos figuras que se habían destacado en el mundo artístico de la isla: un cantautor — que Martín nombra Silvio, en clara e irónica alusión a uno de los grandes defensores del sistema cubano, Silvio Rodríguez,<sup>12</sup> y un actor de cine y televisión.

Este contraste entre personajes anónimos y conocidos permite confirmar la presencia omnimoda de la Revolución en todos los niveles de la existencia nacional y cómo ha trastornado la vida y la conducta de los cubanos. El discurso en *Resurrección en abril* sobresale por la brillantez y riqueza de su lengua popular, que en algunos pasajes entronca con la tradición del género vernáculo citado, y por la utilización de la música, a cargo de una cantante acompañada por guitarras, que subraya el dramatismo de las situaciones.

*Réquiem para una jinetera* adopta la estructura siempre riesgosa y algo artificial del monodrama que en esta ocasión se ajusta perfectamente al asunto, pues el personaje se encuentra confinado en una celda. La obra se nutre de los testimonios sobre la corrupción en Cuba de varias prostitutas ahora en el exilio. El texto posee una sinceridad, un sarcasmo y un dramatismo que lo liberan del tono panfletario que se ha mencionado en el desenlace de *Hamburguesas y sirenazos*, pero incurre de nuevo en ciertos detalles de estirpe melodramática que empañan el conjunto. ¿Por qué el hijo de la protagonista residente en los Estados Unidos tiene que resultar víctima del poder castrista? Todo lo expuesto con anterioridad en el discurso dramático es más que suficiente para probar las continuas violaciones a los derechos humanos en que incurre el régimen cubano. Esta es, sin duda alguna, una de las piezas más logradas de Martín, pero, irónicamente, hasta el momento sólo ha tenido una lectura en los ciclos de Teatro Avante, y aún no se ha representado.

Aunque Martín estima *La libertad prestada* (1980) como su pieza favorita, esta, inspirada, como las últimas, en sucesos reales, se encuentra muy por debajo de ellas en cuanto a ejecución teatral y a desarrollo temático aunque guarda relación con ambas por el asunto de índole política.

Andrés Nóbregas<sup>13</sup> ha escrito un grupo más reducido de piezas que los dos autores anteriores. En ellas pone de manifiesto su excelente dominio de la técnica escénica, su ingeniosidad para crear diálogos con juegos de palabras y desarrollar situaciones de gran comicidad, todo ello realzado por un auténtico humor criollo. *¡Solavaya!* (1965) es un buen ejemplo de esas cualidades. En ella se trata la vida de los cubanos en la isla dentro de los esquemas farsescos del teatro bufo, con excelentes tipos, gran riqueza de expresiones populares y una inagotable imaginación para el desarrollo de una complicada trama. *Cubans*, comedia musical bilingüe, utiliza catorce actores para construir un espectáculo muy animado con estrepitosas tapas que, por una parte, ponen en evidencia algunos excesos de la idiosincrasia cubana y, por otra, alertan contra el peligro de los estereotipos.

La afición del autor por el humor negro sostiene dos textos: *Pincham con tenedor* (1971) y *¿Quién mató a don Prudencio Mancebo?*, título que quizás parodie el de la novela *¿Quién mató a Palomino Molero?* de Mario

Vargas Llosa, dos comedias de enredos que no alcanzan los valores de las piezas antes citadas.

*Biscayne Boulevard* (1982) es una parodia al estilo tradicional del famoso filme *Sunset Boulevard* de Billy Wilder. En esta ocasión el planteamiento de Nóbregas resulta frustrado porque, a pesar de indiscutibles momentos excelentes, el tono paródico no se sostiene a lo largo del discurso, quebrando la intención primera del empeño.

La obra más ambiciosa de Nóbregas es, hasta el presente, *La época del mamey* (1983), en la que, abandonando la comedia de enredos, traza la historia de una familia desde los tiempos del gobierno del general Machado, a finales de los años veinte, hasta el exilio en Miami. Sin dejar de hacer uso de su sentido del humor, su visión de esa realidad diacrónica es muy crítica, subrayando la corrupción moral y política y las injusticias sociales, pero omite demasiados sucesos fundamentales que le restan solidez a un texto que pudo acercarse, en su visión mural de la vida cubana, a *Palabras comunes* (1986) de José Triana. Sin embargo, la pieza tiene la virtud de que en ella no predomina el sentido nostálgico del pasado que resulta una trampa en que caen fácilmente los autores del exilio.

Julie de Grandy (1956)<sup>14</sup> aporta una nota que pudiera denominarse internacional a este teatro. Sus obras tratan temas actuales en general, como el homosexualismo, el SIDA y la deshumanización del hombre contemporáneo, sin referencias a la situación cubana, si se exceptúa *Conexión sin hilo* (1991), donde el protagonista alude a su madre exiliada y la acción tiene lugar en Miami, pero sin mayores connotaciones locales. Su estética se configura con algunos elementos del teatro inglés, especialmente el "suspense," y con otros procedentes de la comedia española, evidentes en un diálogo lleno de soltura e inventiva. Maneja con total acierto el "suspense" en *Doble fondo* (1989), estrenada al año siguiente y, sobre todo, en *Trampa mortal* (1997), en la que se desenvuelve una complicada trama relacionada con el homosexualismo que ofrece un sorprendente desenlace que interesó mucho al público. La mencionada *Conexión sin hilo*, estrenada con gran éxito en México, exhibe las mejores dotes de la escritora para la comedia ingeniosa a través de un diálogo chispeante y unas situaciones muy bien llevadas. *La herencia* (1992), desarrollada en ambiente español, ofrece menos interés que las otras piezas, así como  *Casting* (1995), escrita en inglés.

En la tercera categoría compuesta por el teatro de marcada intención artística y de compromiso social, donde se practica la experimentación de temas y formas, militan varios escritores que aportan diferentes matices a la dramaturgia de Miami, aunque en conjunto esta no resulta tan avanzada como la desarrollada en Nueva York con similares características. En

tre ellos no se encuentran, tampoco, autores tan dedicados al teatro como en el grupo de la escena bufa ni en el recién comentado de la comedia ligera. Casi todos cultivan el teatro esporádicamente, salvo excepciones que se destacarán. A semejanza de varios autores de Nueva York, algunos de sus miembros escriben tanto en inglés como en español, guiados por el intento de llegar a un público mayoritario. Muchas de sus obras permanecen sin representarse, pero varias se han editado. A este grupo pertenecen, entre otros, Miguel González-Pando (1941-1998) y Rafael V. Blanco (1949-1998), fallecidos en plena madurez. Ambos escribieron tanto en español como en inglés.

Rafael V. Blanco<sup>15</sup> resulta como un puente entre la tendencia anterior y la que se está comentando, pues algunas de sus obras se inscriben dentro del teatro comercial, como *Permiso de trabajo*, que trata sobre las dificultades de una inmigrante ilegal en este país, y *The Monarch and the Emperor*, que desarrolla el tema del terrorismo en un viejo hotel de Miami Beach, ambas de 1992 y sin estrenar. Pero ambas comedias resultan demasiado reiterativas y carentes de una verdadera gracia que las anime. Blanco es de los pocos miembros de esta hornada que vivió dedicado por entero al teatro. Es, también, el autor que quizás ostente una mayor influencia de la dramaturgia norteamericana en sus textos. Pero esta circunstancia no lo apartó de escribir obras inspiradas en la contingencia cubana y, en general, la latina dentro de los Estados Unidos. Para sus obras de esta temática Blanco casi siempre se concentró en el núcleo familiar, siguiendo, por un lado, el ejemplo de Pedro Román y, por otro, el del teatro realista norteamericano. Así sucede en *La caída* (1991), donde se trata por primera vez en el teatro exiliado el tema del derrocamiento del gobernante cubano, unido a intensas tensiones familiares; *Mama's Last Waltz* (1995), inédita, en la que se asiste al ocaso de una anciana cubana en medio de logrados tonos nostálgicos, y *Lola* (1996), estrenada, sobre una mujer que enfrenta el exilio en compañía de sus hijos y sufre las dificultades del reencuentro con su marido, un expreso político.

Pero Blanco no sólo se interesaba por los problemas de los hispanos, sino por otros muchos de nuestra época. Por ello abordó el tema de la homosexualidad y el SIDA en *Sarita y el verdugo rosa*, aún sin estrenarse, pieza que posee momentos de gran teatralidad, y que se acerca al motivo del uranismo desde una perspectiva muy consciente de los contextos sociales. Pero esta obra no admite comparaciones en ejecución y planteamientos con otras de la misma temática debidas a algunos escritores de Nueva York, como Pedro Monge-Rafuls o Manuel Pereiras.

Su preocupación por la realidad circundante lo llevó también a escribir en inglés varias piezas breves dirigidas al público juvenil que se han representado en las escuelas secundarias con muy buena acogida. Estas tratan

de asuntos candentes, como la violencia en los centros educacionales (*BX Blues*, 1996); la violencia doméstica (*Breaking the Circle*, 1994) y el peligro del SIDA entre las generaciones más jóvenes (*Burning Dreams*). Quizás sea este manojito de obras dirigidas a la juventud la aportación más interesante de Blanco al teatro de Miami, pues en ellas se manifiesta lúcida-mente su interés por el compromiso social sin las deficiencias técnicas que muestran algunas de sus obras largas.

González-Pando<sup>16</sup> muestra en su trabajo escénico dos corrientes: una realista, que se inscribe dentro de la comedia y se centra en la vida de los inmigrantes hispanos en este país, como se muestra en *La familia Pilón* (1982), que se representó con éxito y que pertenece a la temática de índole familiar que inició Pedro Román, y en *A las mil maravillas*, traducida por el propio autor al inglés como *Once Upon a Dream* (1990).<sup>17</sup> La acción de esta pieza tiene lugar en Nueva York y los personajes no precisan su procedencia latina. La segunda tendencia, que a todas luces presenta mayor interés artístico, se mueve dentro del género de la farsa y, a veces, por completo dentro de la modalidad del teatro absurdista. Estas obras son airadas reacciones contra ciertas actitudes de la sociedad contemporánea, a veces la específicamente norteamericana. Esta manifestación es un claro reflejo de los ideales combativos que caracterizaron al autor en su amplia trayectoria política. *The Great American Justice Game* (1987)<sup>18</sup> es una protesta muy agresiva contra las jugarretas desplegadas por la campaña política del English-Only, que se niega a reconocer la fechaciente realidad multilingüe de este país. En esta farsa las situaciones y los diálogos cargados de denuncias se tratan con gran eficacia teatral y con un humor muy violento. Esta obra, sin embargo, no se ha representado. Sí resultó muy bien recibida por el público *The Torch* (1987), concebida en otro espectro estético, esta vez dentro de los cánones del teatro ceremonial, que admite diferentes lecturas: puede interpretarse como una sátira al mundo deshumanizado del sistema capitalista o, también, contra cualquier régimen totalitario, pero sea cual sea la versión que se prefiera, es un grito de defensa del ser humano contra cualquier sumisión que menoscabe su identidad y sus derechos.

Fernando Villaverde (1938)<sup>19</sup> ha escrito dos piezas para la escena: *Cosas de viejos* y *Esos mares de locura* (1995), que no han subido a los escenarios. En la primera el autor aplica procedimientos experimentales a una acción de carácter realista que puede ocurrir en cualquier ciudad—aunque algunos detalles de la trama hacen pensar en Miami por su población de exiliados—y los personajes reciben nombres genéricos porque el tema es de índole universal: la situación crítica de los ancianos en el mundo actual. La trama se debate entre la reflexión sobre los conflictos que encara la vejez y la tensión típica del género policíaco, pero ésta nun-

ca llega a imponerse sobre la primera. Quizás por la continua oscilación de estos factores, el texto no consigue lograr un eficaz equilibrio dramático. La segunda, que el autor define como ópera hablada, se desarrolla en vísperas de la Revolución en la ciudad de La Habana y retoma como temática la vida de una familia burguesa sin aportar nada significativo a este trillado asunto. Estas dos obras de Villaverde manifiestan la refinada procedencia literaria del escritor.

José Abreu Felipe (1947)<sup>20</sup> ha publicado *Amar así* (1988) y el *teatro* (1998). Sus obras, aunque poseen el peligro de un fuerte intelectualismo, señalan rumbos inéditos hasta ahora en la dramaturgia de Miami. Ante todo, Abreu Felipe restaura la importancia de lo literario y lo filosófico en el texto teatral de nuestros días sin que esto entrañe ausencia de nervio dramático, sino todo lo contrario. Por ejemplo, *Amar así* se desarrolla en dos niveles muy contrastantes: el primero es de carácter documental, se refiere al éxodo de El Mariel y a las represalias con que el gobierno cubano respondió a la situación. El segundo ocurre en un ámbito puramente subjetivo, muy lírico, a cargo de un amante desdeñado. El primer plano está resuelto dentro de un discurso que apela a las formas más abruptas del naturalismo y el segundo presenta un discurso con un amplio dominio de lo poético con verdadera función dramática. Esta duplicidad genera sorprendentes efectos.

En las cinco obras que integran *Teatro - Parapetados, Un cuerpo que con el tiempo se va perfeccionando* y *Tríptico con furia, un arco y un poco de azul*, compuesto de *Alguien quiere decir una oración, Si de verdad uno muriera* y *Muerte por aire* - se realfirma el fuerte acento lírico presente en la pieza anterior, y se manifiesta el propósito del autor de concebir sus textos dentro de las expresiones más audaces del teatro actual, a la vez que se orienta hacia la preocupación por las inestabilidades de nuestra circunstancia actual que podrían desembocar en un mundo de pesadillas (*Parapetados*, la única representada hasta la publicación de este trabajo), y lanza una renovada mirada hacia aquellos eternos enigmas que han inquietado al ser humano desde sus orígenes, como el paso del Tiempo (*Un cuerpo que con el tiempo se va perfeccionando*) y la Muerte (*Tríptico con furia, un arco y un poco de azul*). Estas obras reflejan la admiración del autor por el absurdismo y por los juegos y las piruetas de inspiración vanguardista, así como su sólida formación literaria y su ejemplar sentido del teatro como espectáculo que recuerda algunas piezas de Carlos Felipe, como *El chino, Capricho en rojo* y *La bruja en el obenque*.

Uva de Aragón Clavijo (1947)<sup>21</sup> ha contribuido al teatro de Miami con un solo texto, *Con todos y para el bien de todos* (1986),<sup>22</sup> título inspirado en uno de los discursos de Martí. En ella la autora desarrolla, en clave de farsa, especulaciones sobre el espinoso tema del difícil reajuste de la reali-



dad cubana después de la caída del gobierno castrista, presidida por una actitud conciliadora en oposición a las extremismos característicos de ciertos núcleos políticos de Miami.

El ya mencionado Mario Ernesto Sánchez (1950) es autor de *Matecumbe. El vuelo de un Pedro Pan*, estrenada en 1995. Este innovador texto, basado en las experiencias de los jóvenes que salieron de Cuba a comienzos de la Revolución, uno de los cuales fue el propio autor, se destaca por apelar más a la sensibilidad del espectador que a su raciocinio mediante el predominio de los signos escénicos sobre la palabra.

Dentro de esta categoría, como se ha mencionado, hay que incluir, también, el teatro dedicado a la infancia y a la adolescencia, que, por desdicha no se ha desarrollado mucho en el ámbito de los autores del exilio. Además de la labor de Pedro Román, hay que señalar la de Nena Acevedo<sup>23</sup> y José Vicente Quiroga, (1938)<sup>24</sup> quienes escribieron para el grupo Chicos varias piezas para engrosar el exiguo repertorio de esta necesaria e importante vertiente de la escena. Acevedo, además de adaptaciones de textos infantiles clásicos, como *La cenicienta* de Perrault y *El gigante egoísta* de Oscar Wilde, creó para el público infantil la simpática figura del Ratón Aventurero, de cubanísima estirpe, que protagonizó varios textos de gran éxito y, para el teatro juvenil, varias piezas entre las que se destacan los dos monólogos *Mis quince* (1985). Quiroga se destaca por su ejercicio dramático *El sillón*, estrenado en 1985.

Las promociones más jóvenes ofrecen un panorama muy optimista de la escena miamense. José Ignacio Cabrera (1957)<sup>25</sup> es autor de *Patio interior*, estrenada en 1992, la cual es una interesante pieza de técnica compleja y expresión elegante que describe dentro de las coordenadas del realismo mágico las frustraciones y vicisitudes de una vieja pareja de hermanos burgueses en la Cuba revolucionaria. Larry Villanueva (1967)<sup>26</sup> dio a conocer en 1997 su pieza *Allá fuera hay fresco*, deudora del teatro absurdisto, pero fehaciente ejemplo de su ingenio y su sentido muy cubano del humor, y Jorge Trigoura (1963)<sup>27</sup> con *Si las balsas hablaran o Juicio final a teatro lleno*, estrenada en 1998, trasciende la odisea de los balseiros cubanos para ofrecer un cuadro de la realidad insular dentro de las formas más avanzadas de la técnica dramática.

En estos dramaturgos más recientes se advierte un deseo de superar los caminos trillados del realismo en sus diferentes registros, ya sea el teatro bufo, la comedia de enredos o la pieza de conflictos hogareños, para atreverse con nuevas expresiones que no se reducen a pasajeras y fáciles imitaciones, sino que son consecuencia de una asimilación de tendencias que a la postre siempre buscan reflejar el carácter cubano.

## NOTAS\*

\*En esta relación se incluyen sólo aquellos textos publicados.

<sup>1</sup> Este trabajo se concentra en aquellos autores que han vivido en esa ciudad allí han desarrollado su labor o, en el caso de los más recientes, alude a los que habiendo llegado hace poco, allí han comenzado a crear para la escena. Se ha incluido esta aclaración porque existen tres dramaturgos establecidos en Miami que llegaron a ella después de haber escrito la mayoría de sus obras en otras regiones. Es el caso de Leopoldo Hernández (1921-1994), quien escribió la mayor parte de su producción en Los Angeles, y los casos más recientes de Julio Matas (1933) y Matías Montes Huidobro (1931). En este artículo, por tanto, no hay referencia a ninguno de ellos, aunque los tres ocupan sitios destacados en el teatro cubano del exilio.

<sup>2</sup> Para conocer el movimiento teatral cubano anterior a la Revolución Castrista deben consultarse: *En primera persona* de Rine Leal, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución* de Magaly Muguercia y *Por amor al arte. Memorias de un teatral cubano. 1940-1970* de Francisco Morín.

<sup>3</sup> Sobre el desarrollo del teatro cubano en Miami a partir de 1959 deben consultarse el artículo "El movimiento artístico y teatral de Miami" de Josefina Rubi y "Theatre in Exile: The Cuban Theatre in Miami", tesis de maestría de Paulo D. Paula.

<sup>4</sup> Sobre el origen y desarrollo de este género deben consultarse *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia* de Rine Leal y "Teatro bufo" de Antón Arrufat, aparecido en la revista *Unión*.

<sup>5</sup> Evora recibió una beca Guggenheim en 1994 para llevar a cabo una investigación sobre el teatro bufo en Miami. Fruto de ese estudio es su ensayo "La orilla del círculo. Teatro vernáculo cubano en Miami" aparecido en: Heldrun Ady y Adrián Herr, ed. *De las dos orillas: teatro cubano*. (Frankfurt: Vervuert, 1999) pp. 139-147.

<sup>6</sup> El género toma este nombre del teatro Alhambra de La Habana, donde se desarrolló desde 1900 hasta 1934, fecha en que el teatro sufrió el derrumbe del edificio. Sobre este género deben consultarse: *Historia del teatro popular cubano* de Eduardo Robreño, *Teatro lírico popular de Cuba* de Edwin T. Tolón, y *Teatro Alhambra*. Antología, a cargo de Eduardo Robreño. Con la destrucción del edificio del teatro, el género no desapareció. Sobrevivió en otros escenarios y en las nuevas formas de expresión, como la radio, el cine y, ya en la década de los cincuenta, la televisión.

<sup>7</sup> Entre los cubanos exiliados se les llama *marielitos* a aquellos compatriotas que salieron de Cuba en torno al éxodo por la bahía de El Mariel en 1980. Los *balseiros* son aquellos que, con gran riesgo de su vida, emprenden travesías hacia los Estados Unidos para huir del régimen cubano.

<sup>8</sup> Aunque es cierto que hoy en día ya no aparecen esos personajes en el teatro de Miami, hay que destacar que el citado Néstor Cabell mantuvo la tradición del tipo del negrito aún en los años sesenta con su creación del "Negrito Bijirita" que interpretaba en los "sketches" que se alternaban con presentaciones de películas en varios teatros de Miami.

<sup>9</sup> Román apareció como cantante en el mundo del espectáculo en La Habana a los tres años de edad. Participó en la televisión e intervino en las producciones musicales de centros nocturnos de la capital. En 1958 trabajó en ciudades norteamericanas, como Chicago y Las Vegas. Al triunfo de la Revolución, como muchos, regresó a la isla, pero pronto tomó el camino del exilio. Se estableció en Miami y fue uno de los iniciadores del movimiento artístico cubano en esa ciudad. Ha actuado en radio, televisión, cine y teatro. Gracias a su entusiasmo se llevaron a cabo dos proyectos en la región para ensalzar a destacadas figuras artísticas de la isla: el Monumento a Ernesto Lecuona, el famoso compositor y pianista, y el Paseo de la Cultura, en la ciudad vecina de Hialeah.

<sup>10</sup> Su reposición más reciente tuvo lugar en el teatro Casanova de Miami en el verano de 1997.

<sup>11</sup> Martín estudió en la Academia de Artes Dramáticas de La Habana. Se dio a conocer como dramaturgo con la comedia *Luna de miel para cuatro* en 1957. Abandonó Cuba, como Román, muy al principio de la Revolución y se estableció en Miami, donde se ha constituido en una de las figuras que más ha luchado para divulgar la cultura hispana en esa zona de los Estados Unidos. Trabaja como periodista y comentarista radial, pero ante todo se ha dedicado al teatro. Su pieza *Réquiem para una jinetera* resultó finalista en el concurso Letras de Oro de 1993.

<sup>12</sup> Silvio Rodríguez es un cantautor que a principios de su carrera, en los años sesenta, entró en dificultades con el gobierno de Castro por algunas críticas al sistema, pero más tarde se ha convertido en uno de sus grandes embajadores artísticos.

<sup>13</sup> Nóbregas salió de Cuba en plena adolescencia. Se estableció en Nueva York, donde obtuvo una maestría en periodismo radial y televisivo de New York University. Trabajó como actor en varios grupos teatrales cubanos en esa ciudad. En 1976 se trasladó a Miami, donde ha desarrollado una importante labor en la televisión, como productor, director y autor de programas en canales hispanos y norteamericanos; en el teatro, como actor, productor, director y autor y, en el terreno académico, como profesor de técnicas de televisión en la University of Miami.

<sup>14</sup> De Grandy, quien abandonó Cuba en 1962, pertenece a una destacada familia de actores y cantantes cubanos, tradición que perpetúa ella como actriz y escritora. Después de graduarse en la University of Florida en 1979, ha estrenado obras no sólo en Miami, sino también en la ciudad de México y ha escrito un ensayo, *La generación puente* (1992), de carácter testimonial, que refleja muy bien los avatares de los hijos de familia cubana que se han trasplantado a los Estados Unidos por razones políticas.

<sup>15</sup> Blanco se formó como teatrista en la Universidad de Connecticut. Dirigió piezas en el Nutmeg Theatre y el Mobius Theatre de Connecticut y en el Actors Playhouse de Nueva York. En 1978 se radicó en Miami, donde trabajó hasta su muerte en el Coconut Grove Playhouse. En ese teatro estrenó varias obras en inglés. *La caída* se representó en español en el Teatro Avante y después, en inglés, en el Coconut Grove Playhouse.

<sup>16</sup> González Pando se destacó desde adolescente por su activismo político, que lo llevó a luchar primero contra la dictadura de Batista y después contra la Revolución. Participó en la expedición de Bahía de Cochinos, en la que lo apresaron y fue condenado a treinta años de prisión. Dos años después se le liberó. En el exilio cursó estudios en Florida International University y en Harvard University. Fue profesor de Florida International University desde 1973. En 1978 participó en los diálogos convocados por el gobierno cubano para buscar un acercamiento entre los exiliados y ese gobierno, por lo cual se le criticó en muchos círculos de Miami. Por años colaboró en el diario *El nuevo Herald* y en 1990 fue uno de los fundadores de la Plataforma Democrática, movimiento político que busca la transición pacífica en Cuba.

<sup>17</sup> Aparece publicada en: Cortina, Rodolfo J., ed. *Cuban American Theater* (Houston: Arte Público Press, 1991) pp.245-278.

<sup>18</sup> Se publicó en: González-Cruz, Luis F. and Francesca Colecchia, ed. *Cuban Theater in the United States: a Critical Anthology*. (Tempe: Bilingual Press, 1991) pp. 77-108.

<sup>19</sup> Villaverde fue guionista y director cinematográfico en Cuba desde la creación del ICAIC en 1959 hasta 1965 y después en Estados Unidos, dentro del cine independiente. En el exilio, en Francia, participó como actor en la Universidad de Teatro de las Naciones de 1966 a 1967; en Miami trabajó como crítico literario en *The Miami Herald* de 1980 a 1986 y ha publicado varios tomos de narrativa. Su pieza *Cosas de viejos* ganó el premio Letras de Oro de 1989-90 y se editó (University of Miami, 1991).

<sup>20</sup> Abreu Felipe pertenece al grupo de creadores cubanos que integran la generación llamada "La generación de El Mariel". Abandonó la isla en 1983 con destino a España, donde vivió entre 1983 y 1987, fecha en que se trasladó a Miami, donde actualmente reside. En España publicó dos poemarios, *Orestes de noche* (1985) y *Cantos y elegías* (1988) y, recientemente, *Teatro* (1998) y *Habanera fue* (1998) homenaje a su madre, texto en que participaron los otros dos hermanos escritores del autor, Juan Abreu y Nicolás Abreu Felipe. En Miami ha dado a conocer la pieza teatral *Amar así* (1988), la novela *Siempre la lluvia* (1994) y artículos de crítica literaria.

<sup>21</sup> Aragón Clavijo recibió un doctorado de Florida International University donde actualmente trabaja, además de desarrollar una intensa labor como periodista y activista política. Su creación literaria se ha orientado principalmente en los terrenos del cuento, el ensayo y la poesía.



<sup>22</sup> Apareció en inglés bajo el nombre de *With All and for the Good of All*, traducida por David Miller, en: Rodolfo J. Cortina, ed. *Cuban American Theater* (Houston: Arte Público Press, 1991). pp. 152-191.

<sup>23</sup> Nena Acevedo estudió en el Teatro Universitario de La Habana, del que más tarde fue profesora y donde se destacó en papeles del teatro clásico griego y español. Al salir de Cuba vivió en Los Angeles y Puerto Rico hasta que se estableció en Miami. Por años dirigió los ciclos de lectura de piezas cubanas del Teatro Avante, actividad que ha contribuido a la difusión de nuevos autores.

<sup>24</sup> Quiroga cursó estudios de Literatura y Psicología, pero su principal actividad ha sido la de escribir comedias para la escena y la televisión y artículos sobre teatro en revistas y periódicos.

<sup>25</sup> Cabrera ha sido profesor de Español en varios centros universitarios de Miami y se ha destacado como actor, director y productor. Hasta el momento como dramaturgo sólo ha dado a conocer *Patio interior*, texto que dirigió en su estreno.

<sup>26</sup> Villanueva salió de Cuba durante el éxodo de El Mariel. Se formó dentro del mencionado grupo Prometeo, donde se dio a conocer como actor. Ha trabajado con éxito en teatro, en cine (*Azúcar amarga*) y en telenovelas.

<sup>27</sup> Trigoura se formó en la Escuela Nacional de Artes de Cuba. Al salir de la isla se radicó en España. Allí presentó en compañía de su esposa, la actriz Leanne Labrada, varios espectáculos que reflejaban la vida de los cubanos bajo el actual régimen. En Miami ha estrenado en su doble condición de autor y actor *Esta casa es mía* y *Si las balsas hablaran o Juicio final a teatro lleno*.

#### OBRAS CITADAS

- Abreu Felipe, José. *Amar así*. Miami: Universal, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Teatro*. Madrid: Verbum, 1998.
- Acosta, Iván. *El súper*. Miami: Universal, 1982.
- Arrufat, Antón. "El teatro bufo." *Unión* 3-4 (1962): 61-72.
- Cortina, Rodolfo J. ed. *Cuban American Theater*. Houston: Arte Público Press, 1991.
- De Grandy, Julie. *La generación puente*. Coral Gables, FL.: Arenas, 1992.
- DePaula, Paulo. "Theatre in Exile: The Cuban Theatre in Miami." Kirksville, MO: NorthEast Missouri State U, 1987.
- Evora, José Antonio. "La otra orilla del círculo. Teatro vernáculo cubano en Miami." *De las dos orillas: teatro cubano*. Ed. Heldrun Adler y Adrian Herr. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1999. 139-147.
- González-Cruz, Luis F. y Francesca Colecchia, ed. *Cuban Theater in the United States. A Critical Anthology*. Tempe: Editorial Bilingüe, 1992.
- Leal, Rine. *En primera persona (1954-1966)*. La Habana: Instituto del Libro, 1967.

- \_\_\_\_\_. *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia*. La Habana: Arte y Literatura, 1982.
- Martín, Manuel, Jr. *Sanguivín en Unión City*. Trad. Randy Barceló. En: *Teatro cubano contemporáneo*. Ed. Carlos Espinosa Domínguez. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 791-857.
- Morín, Francisco. *Por amor al arte. Memorias de un teatrero cubano. 1940-1970*. Miami: Universal, 1998.
- Muguercía, Magaly. *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Robreño, Eduardo. *Historia del teatro popular cubano*. La Habana: Oficina del Historiador de La Habana, 1961.
- \_\_\_\_\_, ed. *Teatro Alhambra (Antología)*. La Habana: Letras Cubanas, 1978.
- Rubio, Josefina. "El movimiento artístico y teatral de Miami." *Amiga* 1.1 (1980): 40-45.
- Tolón, Edwin T. *Teatro lírico popular de Cuba*. Miami: Universal, 1973.