

## Veinticinco años de teatro cubano en el exilio

José A. Escarpanter

El teatro producido por los emigrados cubanos es un género que ha merecido muy poca atención de la crítica. Ello se debe a varias razones: ante todo, se ha producido en forma esporádica; sólo se ha estrenado en ciudades de los Estados Unidos con población cubana considerable; se han publicado muy pocos de sus textos representados y se conservan sin estrenar y sin publicar muchos otros de indiscutible calidad. Al intentar un acercamiento y una valoración de la producción dramática de estos veinticinco primeros años de exilio, es necesario señalar, además, algunos presupuestos, unos de índole histórica y biográfica, y otros de estricto carácter literario, que resultan condicionantes decisivos en este poco divulgado hecho creador.

En primer lugar, las circunstancias que configuran el éxodo de los dramaturgos cubanos bajo la revolución castrista difieren mucho de otro hecho similar en la historia reciente: el de los exiliados españoles de 1939. Estos casi todos eran ya escritores reconocidos más allá de las fronteras españolas y en su mayoría fueron a residir en países de tradición hispánica como México, Venezuela y Argentina. Los dramaturgos cubanos apenas eran conocidos por los pocos estudiosos extranjeros del teatro cubano. Además, estos autores emigraron—con las excepciones tardías de Reguera Saumell y José Triana—a los Estados Unidos, donde se habla otra lengua y se responde a otra tradición cultural. Apenas conocido, el teatro cubano de los exiliados ostenta una variedad y una calidad notable de autores, obras y dramaturgias, por las cuales merece una mayor divulgación entre los estudiosos de la literatura hispanoamericana.

Los autores que componen este mosaico disperso responden a promociones distintas, formaciones diversas y ambientes diferentes, pero tienen en común la experiencia, por otra parte nada monolítica, de la revolución cubana y el exilio posterior. Los menos, como Leopoldo Hernández, Matías Montes Huidobro y Fermín Borges, tenían una obra dramática conocida anterior al exilio. Unos cuantos se acercaron al teatro en los primeros tiempos de la revolución, como Manuel Reguera Saumell, René Ariza y José Corrales;

otros se han desarrollado como dramaturgos en el extranjero, como José Sánchez Boudy, Manuel Martín, Iván Acosta y Mario Martín. Algunos, como Leopoldo Hernández, Sánchez Boudy y Reguera Saumell, tuvieron una formación universitaria, en Cuba, aunque ajena al específico campo teatral. Fermín Borges, René Ariza y Mario Martín proceden de las escuelas oficiales anteriores al castrismo que impartían enseñanza teatral en La Habana, es decir, el Teatro Universitario y la Academia Municipal de Artes Dramáticas. Los más jóvenes, como Iván Acosta, han seguido estudios en universidades norteamericanas y otros, en las escuelas de formación profesional que abundan en este país, como Manuel Martín, egresado del "Actor's Studio," y Dolores Prida y Ana María Simo.

Todos tienen en común la revolución y el destierro, pero también esta doble experiencia ha adoptado rasgos muy distintos, determinados por la edad, la situación social, los años de permanencia bajo Castro y las condiciones del exilio.<sup>1</sup> Este panorama, tan desordenado e incoherente a primera vista, se aclara y define cuando se procede a la lectura de los textos. Por diversos que sean los temas y las dramaturgias y aun la lengua empleada, pues hay muchas obras escritas originalmente en inglés como un recurso para facilitar su acceso a los escenarios norteamericanos, en todos ellos aparece un motivo común: la referencia cubana, que puede oscilar entre el explícito asunto patriótico al estilo del teatro *mambí* decimonono, como ocurre en algunas piezas de Sánchez Boudy, o ser sólo una evocación difusa de la idiosincracia nacional, como en *La playa* de Severo Sarduy.

El recuento puede iniciarse con las obras que exaltan a los héroes nacionales. Entre ellas sobresale *José Martí, aquí presente*, "oratorio teatral, a manera de diálogo" concebido por Mario Martín. La pieza, de diáfana intención política y didáctica, evoca con gran respeto la figura del Apóstol para proyectarla llena de actualidad sobre estos últimos veinticinco años de historia cubana. Su tono mesurado la libera de los excesos habituales en el tema patriótico.

En segundo lugar, existe una categoría que enfoca estrictamente la vida cubana anterior a 1959. El rasgo sobresaliente en todo el grupo es que ninguna obra se deleita ni en la apología ni en la idealización del pasado reciente. La actitud de todos los autores es siempre crítica y el retrato que componen de ese mundo, feroz. En todas estas piezas predominan la violencia y la muerte. Entre ellas merecen especial atención *Otra historia de las revoluciones celestes, según Copérnico* (1971) de Manuel Reguera Saumell y dos de Matías Montes Huidobro, aunque ambas de registros diferentes: *La sal de los muertos*, escrita todavía en Cuba, pero publicada en España en 1971,<sup>2</sup> y *La navaja de Olofé* (1982).<sup>3</sup>

La obra de Reguera Saumell se inscribe por entero bajo los postulados del teatro épico brechtiano y las técnicas del "collage" y la parodia, pues intercala o deforma pasajes de Brecht, Shakespeare y Esquilo junto a notas periodísticas. *Copérnico* es como un recuento afortunado y amplio en clave de farsa violenta del vivir cubano desde la independencia en 1902 hasta el triunfo de la insurrección castrista en 1959. Evidencia el sagaz sentido del humor criollo, y el dominio pleno de la palabra y los recursos escénicos que posee Reguera Saumell, quien por desgracia no ha continuado escribiendo para la escena en

España. *La sal de los muertos* presenta la codicia de los miembros de una familia, símbolo quizás de la historia cubana pasada y presente, en la que no se vislumbra el menor resquicio de esperanza y redención. El texto abunda en referencias simbólicas, característica de todo el teatro de Montes Huidobro, que van desde los nombres de los personajes—el abuelo se llama Tigre y sus descendientes Lobo y Lobito—hasta la caracterización misma: todos los parientes son deformes. *La navaja de Olofé*, en un acto, se centra en los mitos de la religión afrocubana con los carnavales de Santiago de Cuba como fondo a la historia, pero la obra está muy lejos del folklorismo fácil. Con sólo dos personajes, es una especie de pesadilla tropical con una enorme carga de poesía, pasión, sexo y muerte que trae a la mente, por su intensidad, algunas tragedias de García Lorca.

Un sector muy fecundo de este teatro está compuesto por el ciclo de piezas que aluden a la vida cubana antes y después de la Revolución, pero sin detenerse en el análisis a profundidad de esta última. En la mayoría de ellas se usa el procedimiento del contraste ayer/hoy vertebrado por una estructura episódica muy cercana a la del teatro épico. Como en las anteriores, prevalece una posición crítica que enjuicia tanto el pasado como el presente, pero, sin embargo, en algunas de ellas aparece la nostalgia que a veces consigue una excelente connotación dramática como ocurre en *La época del mamey* (1983) de Andrés Nóbregas. A través de la historia de la familia de un político, se describen los avatares de la vida cubana desde finales de los años veinte, bajo el primer gobierno de Machado, hasta el exilio en Miami. La obra está concebida según los postulados de la estética realista y conlleva una dura censura a la corrupción política y a los prejuicios sexuales del machismo y su colorario: la discriminación tanto de la mujer como del homosexual.

Relacionadas con esta misma situación político-social se encuentran otras dos piezas de dramaturgias diferentes: *Ireme o Las débiles potencias* (1976) de Leopoldo Hernández, y *Las hetairas habaneras* (1977) de José Corrales y Manuel Pereiras, las dos sin haber subido nunca a los escenarios. *Ireme o Las débiles potencias* como texto es el punto de partida para un espectáculo en el que música, canto, danza, poesía y luces se articulan en una estructura de teatro épico sobre un fondo de ritos afrocubanos. Sin embargo, la espectacularidad latente en el texto no ahoga las ideas centrales del mismo: por una parte, una visión muy crítica del pasado cubano y, por otra, el dolor que engendra el destierro.

Corrales y Pereiras subtítulan *Las hetairas habaneras*, “una melotragedia cubana.” Esta pieza, excepcional en el teatro exiliado, es una heredera manifiesta de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, a la que trasciende en desparpajo e implicaciones políticas. Está, por supuesto, concebida en clave de farsa y hasta aplica el apellido de la heroína de Piñera al tirano, Menelao Garrigó. La trama, desarrollada entre prostitutas, chulos y machistas habaneros, es como una gran parábola de Cuba antes y después de la Revolución, con una curiosa mezcla de elementos mitológicos griegos y afrocubanos. Iluminada, la vidente de los caracoles, es una réplica de la Casandra de las leyendas troyanas y Menelao, una parodia de Fidel Castro. El texto sigue la estructura de la tragedia griega e integra las pintorescas expresiones populares cubanas y las consignas revolucionarias en coros

concebidos en verso o en una sorprendente prosa rítmica. Corrales y Pereiras se burlan por el tradicional procedimiento del choteo criollo de toda la grandiosidad desplegada por la revolución triunfante y de las utopías del hombre nuevo difundidas por el Che Guevara, pero el jolgorio criollo que consiguen a plenitud no está exento de la añoranza de una época y un lugar agostados por la falta de libertad, sentimiento que se concretiza en la elegía al final de la comedia:

CORO—(*Entrando despaciosamente y como en un rezo*) La ciudad que era y que no es. La ciudad maldita de los dioses. La ciudad ahora frenética y grosera. La ciudad ahora perdida en el hastío, en las tinieblas. La ciudad sin el baile y sin el canto. La ciudad sin el brillo de años ha. La ciudad sin la risa y el alegre taconeó. La ciudad que es ahora un agujero.<sup>4</sup>

Unas pocas obras se han dedicado a presentar el proceso revolucionario cubano en sí mismo. *La madre y la guillotina* de Montes Huidobro es desde el punto de vista histórico, la primera y la más valiente, pues el autor la compuso cuando aún vivía en la isla. En el exilio se ha representado con éxito por varios grupos en los Estados Unidos y se ha publicado traducida al inglés.<sup>5</sup> Montes Huidobro utiliza la técnica del metateatro para describir por medio de cuatro actrices en ensayo los momentos alucinantes de la puesta en marcha de los aparatos represivos revolucionarios, con el colofón obligado de rencillas y venganzas personales. Pero su denuncia supera el concreto caso cubano para alzarse contra el crimen y la revancha que acompañan a todo proceso revolucionario, simbolizado en la madre y en la guillotina que dan título a la obra.

*Fuera del juego* de Mario Peña, inspirada en el título que dio lugar al escándalo Padilla, ofrece otra visión del mismo mundo represivo enfocada en dos planos: el de la vida cotidiana y el de la persecución a los intelectuales que osan pensar contra el sistema, aspecto que ocupa la mayor parte del texto. Peña recurre a la técnica del "collage" y se intercalan poemas de Padilla, escenas de *La noche de los asesinos* de Triana y *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera y la declaración de Padilla ante la Unión Nacional de Escritores y Artistas, cuyas palabras en el nuevo contexto que le ofrece la pieza adquieren una intención irónica y acusadora como un efecto ejemplar de montaje cinematográfico. El texto utiliza sólo tres personajes que, como en *La noche de los asesinos*, se entregan a un juego en el que van incorporando distintas personalidades. Sin explícitos discursos panfletarios ni minuciosos detalles realistas, *Fuera del juego* constituye un exponente del teatro político del exilio cubano.

Otros muchos dramas se refieren a etapas determinadas del acontecer revolucionario y sus repercusiones en Cuba y en el exilio. Aquí la variedad es muy amplia, desde los sainetes apresurados de Alberto González, que disfrutaron de gran popularidad en Miami en la década del 70, hasta obras de muy pensada ejecución.

El episodio de Playa Girón inspiró *La soledad de Playa Larga* (1973) de Sánchez Boudy<sup>6</sup> y *Hell and Hesitation* (1967) de Leopoldo Hernández. Teniendo como escenario la fortaleza de La Cabaña de La Habana dos días

antes de la frustrada invasión, Hernández desarrolla en *Hell and Hesitation* una intensa trama entre dos presos políticos condenados a muerte, uno de los cuales suplanta en la ejecución al otro para que sea salvado por la invasión que se esperaba y que nunca llegó a la capital. Esta pieza en un acto ejemplifica muy bien el contenido predominante del quehacer de este autor, poco conocido, pero muy fecundo: un fondo histórico-social concreto arrastra a unos seres humanos a una situación límite que les destruye. Siguiendo algunos postulados existencialistas, la vida para los personajes de Hernández es una culpa y una condena y el hombre vive siempre ajeno a la esperanza.

Las circunstancias precarias de la vida en Cuba y los requisitos oficiales que rodean la salida del país son el medio en el que se desarrolla *Folk Song* (1979) de Manuel Pereiras: crónica realista llena de humor y patetismo, donde sobresalen los personajes femeninos sobre los masculinos, especialmente el de la típica madre latina que defiende la unión de la familia.

Un cuadro más amplio de la vida de los cubanos en estos veinticinco años de revolución es *Swallows* (1980) de Manuel Martín, obra que el autor define como "a play with music." Partiendo de los principios del teatro documento, Manuel Martín construye el texto con un conjunto de opiniones, declaraciones y situaciones a veces contradictorias, llenas de veracidad y colorido, sobre el proceso cubano. La obra persigue el afán de fraternidad nacional por encima de los antagonismos políticos. Acudiendo a los principios del teatro pobre de Grotowski, Manuel Martín utiliza a sólo ocho actores (cuatro hombres y cuatro mujeres) para representar los 62 personajes que desfilan por la obra. Los personajes están bien definidos, tanto los que se mantienen fieles a la revolución como los que se vieron frustrados y perseguidos por ella. Las canciones que complementan el texto funcionan según los cánones del teatro épico de Brecht.<sup>7</sup>

Sobre el éxodo de El Mariel en 1980, Fermín Borges, uno de sus protagonistas, escribió *Los naranjos azules de Biscayne Boulevard* (1984) y Mario Martín, la que constituye su mejor obra hasta el momento, *Resurrección en abril* (1981). En ella también están presentes los recursos del teatro pobre de Grotowski, los del teatro documento y la música. El corpus del texto lo componen declaraciones de un grupo de "marielitos" y varios "flash-backs" que explican sus vidas. Se añaden, además, grabaciones en directo de algunos protagonistas reales del éxodo. Los personajes, como los de Manuel Martín, están sacados directamente del natural, de entrevistas que realizó el autor. El habla popular cubana permea todo el texto y logra en el ámbito dramático los mismos efectos comicodramáticos que Cabrera Infante ha establecido en su narrativa:

Y fui su mujer . . . por detrás de la iglesia. Porque ya él estaba casado con el movimiento. Y llegó el 59 . . . Usted sabe lo que eso significa ¡la revolución! . . . Mi familia vino de Cienfuegos y lo obligó sí, ¡lo obligó! a casarse conmigo . . . y como él me quería, porque oiga, la verdad es que me quería cantidad . . . lo hizo con gusto . . . Ya en el 60 fue que se empezó a poner mala la cosa. Y del 61, ni le cuento, . . . o sí, mejor sí le cuento, paque se sepa. Porque yo he venido aquí a contar . . . a que el mundo sepa nuestra verdad.<sup>8</sup>

Entre los dramas que se han ocupado de los llamados "viajes de la

comunidad” se encuentran *La libertad prestada* (1980) también de Mario Martín, que es la obra suya que más estima el autor, y *Siempre tuvimos miedo* (1981) de Leopoldo Hernández. Esta es una pieza en dos actos que gira sobre una situación única. Un hermano que vive en el exilio llega a visitar a su hermana en Cuba. Ambos son mayores y padecen el mal de Parkinson. El resto de la familia, quizás atemorizados por las futuras complicaciones, no acude a saludar al visitante. El texto se construye con el largo diálogo de estos dos enfermos que exhuman recuerdos, rencores y reproches en los que aflora la triste verdad de que las incidencias políticas, ajenas a ellos, han terminado por pudrir lo mejor de sus vidas. “Lo que hemos visto cada uno—dice el hermano—es el fantasma del otro. Los verdaderos tú y yo no existen. Se han esfumado entre banderas rojinegras y gritos de muerte”.<sup>9</sup> Hay una patética confrontación entre el existir dentro del régimen y en la emigración que termina, como todo el teatro de Hernández, en un profundo patetismo. Obra sin afeites, en la que sólo participan la luz y la palabra, *Siempre tuvimos miedo* ofrece un aspecto derrotista de estos 25 años de represiones y exilio con un dramatismo de alta calidad.

La vida en el exilio norteamericano, con sus problemas innumerables, a veces cómicos, otras ridículos y muchas, dramáticos, constituye, como era de esperar, una parcela muy importante de este teatro. Estas obras generalmente combinan el tratamiento de la adaptación al nuevo medio con un recuerdo nostálgico de la vida en la tierra perdida. Pero a veces por estos recuerdos se llega a una reflexión amarga sobre las relaciones familiares, que resulta una clave muy valiosa de este conjunto de obras. Así ocurre en *Hollinight* (1978) de Corrales y Pereiras y en *Union City Thanksgiving* (1982) de Manuel Martín. En ambas, los personajes resultan infelices no sólo por haber sido trasplantados a un universo extraño, sino por no haber afrontado nunca la auténtica verdad de sus vidas miserables.

En la mayoría de estos dramas se defiende la idea de que los cubanos no deben quedarse anclados en los recuerdos del mundo desaparecido y que es necesario incorporarse con renovadas fuerzas a las nuevas formas de vida. Las tonalidades con que se expresa esta idea son muy diversas: desde la ilusión ingenua del protagonista de *El súper* (1977) de Iván Acosta, y la sorpresa final de *Mamá cumple ochenta años* (1982) de Mario Martín, hasta el derrotismo casi masoquista de *Gabriel* (1981) de Manuel Pereiras. Este apartado de obras se inscribe dentro de la escuela realista, pero con matices muy distintos también. Predomina la nota grotesca al estilo de Pirandello y Arniches en *El súper*, *Mamá cumple ochenta años* y *940 S. W. 2nd Street* (1969) de Leopoldo Hernández y el neorrealismo norteamericano en *Hollinight* y *Union City Thanksgiving*. *Gabriel* (1981) recuerda el teatro de la “angry generation” de los años cincuenta.

*El súper*, la tragicocomedia de Iván Acosta, es, posiblemente, la obra más conocida del teatro cubano del exilio. El elemento del grotesco es fundamental en la pieza, comenzando por el título mismo. Acosta ha escogido como protagonista a un típico antihéroe, que ha ido acumulando desdichas en su vida, pero sin perder las ilusiones ni el entranñable cariño por su familia. El personaje es todo un acierto, pues aunque por momentos roza los estereotipos del sainete criollo, su profunda humanidad le confiere una individualidad convincente. Acosta sabe dominar la lengua popular y las situaciones

dramáticas, que lejos de caer en el melodrama, se resuelven por el mencionado camino del grotesco. 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.

Si en *El súper* la figura protagonista es la que monopoliza la acción, en *Union City Thanksgiving* es toda una familia de exiliados cubanos que se disponen a celebrar la fiesta más característica de la vida norteamericana. Esta familia, en su conjunto, no resulta una familia típica cubana, pero sí resultan veraces cada uno de sus miembros: la abuela, española emigrante a Cuba como tantas otras, quien viviendo en el pasado, exige celebrar el Día de Acción de Gracias con flan como postre; la madre, viuda, bajo su apariencia débil y sufrida, mantiene a la familia en sus manos; el hijo mayor, lleno de viejas envidias familiares, juega a la contrarrevolución mientras su madre lo mimaba y disculpa; el hijo menor, paciente de un hospital de enfermos mentales, rechaza el mundo que le rodea; la hija mayor, abrumada por todas las responsabilidades domésticas que su madre le ha delegado, ve pasar los años atada a la vida familiar sin atreverse a reclamar sus derechos a la felicidad porque ésta le ha llegado por una relación homosexual y la hija menor, casada con un "neoyorrican," quien es la única que disfruta de cierta felicidad porque ha decidido no mirar hacia el pasado.

La pieza se desenvuelve entre lo meramente descriptivo y rutinario de estas vidas sin esplendor en la que afloran las miserables tragedias individuales y estallan las viejas rencillas, que se sosiegan con frases convencionales para continuar latentes en cada personaje. La frase final de Tony, el hermano enfermo: "Nidia, take me back to the hospital"<sup>10</sup> es como una huida y un réquiem por estos seres imposibilitados para escapar de su mediocridad cotidiana.

Una obra de especial interés es *Coser y cantar* (1981) de Dolores Prida, pieza que se aparta de la tendencia realista predominante en este grupo y se define como "A One-Act Bilingual Fantasy for Two Women." Dos mujeres, Ella y She, van relatando, sin comunicarse entre sí, Ella en español, She en inglés, las peripecias y angustias de sus respectivas vidas hasta que se descubre que ambas son signos de la personalidad escindida de una inmigrante cubana en la ciudad de Nueva York. La forma en que se utiliza el bilingüismo constituye un ejemplo único en este teatro, pues no se trata de un mero elemento accidental en función de ilustrar el ambiente, como sucede en otras obras, sino que resulta el factor estructurador de todo el texto al servicio de su idea central.

Los dramaturgos que viven en Nueva York relacionados con emigrantes de otros países hispanos han escrito algunas piezas en las que se plantea la convivencia de estos grupos en la metrópolis. Los rasgos sobresalientes en ellos son el sentido lúdico del género dramático, el humor sin rasgos de acidez y un sano optimismo que contrasta con el contenido derrotista de otras obras comentadas. Los autores que han aportado las piezas más interesantes a esta

tendencia son José Corrales, Mario Peña y Dolores Prida. Corrales escribió *Spics, Spices, Gringos y Gracejo* con motivo de la conmemoración del bicentenario de la nación norteamericana en 1976. El autor la denomina “fiesta teatral” y lo es plenamente por la alegría que ofrecen sus personajes, sus situaciones y los ágiles rejugos del español y el inglés en el texto. Mario Peña escribió *The Barrio* (1969), canto emocionado de reivindicación de la juventud hispana de la ciudad, bien distinto de las versiones que han proliferado en la literatura norteamericana y los seriales televisivos de los últimos treinta años.

*Beautiful señoritas* (1980) de Dolores Prida combina el mencionado sentido lúdico con un canto de liberación de la mujer latina. Mediante un grupo de personajes de varios países hispanos, se hace, entre bromas y veras, un recorrido por los aspectos tradicionales de la discriminación de la mujer y sus secuelas en la sociedad norteamericana. Obra concebida dentro de los esquemas de la farsa, *Beautiful señoritas* alcanza en muchos momentos un fuerte aire de denuncia, sin perder nunca su sentido divertido y su condición esencial de buen teatro.

Una categoría muy notable en esta producción dramática está integrada por obras que, desasiéndose de la inmediata circunstancia cubana, se dedican a criticar en clave universalista el proceso devorador de las revoluciones y en general, toda actitud que atente contra la esencial dignidad humana. Tal es el caso de José Sánchez Boudy, quien ha escrito cinco obras breves sobre estos tópicos: *El negro con olor a azufre*, *El hombre de ayer y hoy* y *Los apastados*, publicadas en 1971,<sup>11</sup> y *El hombre que era dos* y *La rebelión de los negros*, aparecidas en 1980.<sup>12</sup> *El hombre de ayer y hoy*, con sus cuadros cortos, su diálogo breve y su atmósfera intensa, es la mejor de las producciones que este prolífico autor ha dado al género dramático. Sánchez Boudy escoge como escenario épocas y ambientes lejanos, como la Roma Imperial en *La rebelión de los negros* o las recién fundadas colonias inglesas de Norteamérica en *El hombre de ayer y hoy*. Otros autores ubican sus tramas en nuestros días en países sin identificar de Hispanoamérica, como Leopoldo Hernández en *Do Not Negotiate, Mr. President* (1977), inspirada en un hecho terrorista comentado en la prensa: el secuestro y asesinato del favorito de un dictador hispanoamericano, pero desarrollado con proyecciones universales.

Matías Montes Huidobro centra la acción de *Ojos para no ver* (1979)<sup>13</sup> en una imprecisa región de Hispanoamérica, que recuerda la técnica utilizada por Valle-Inclán en *Tirano Banderas*. Así en la obra hay referencias a Macchupicchu y al lago Titicaca, pero también a la Junta Soberana, que alude a la revolución sandinista. Se menciona la victoria del Olivo y se entonan canciones de México y Cuba. A diferencia de Valle-Inclán, quien en su novela inventa por síntesis una lengua hispanoamericana, Montes Huidobro utiliza, como es norma en su teatro, las formas peculiares del habla cubana, pero ya no como detalles incrustados en el texto, sino ahora como punto de partida de elaboración de todo el discurso dramático. En *Ojos para no ver* el autor trabaja la lengua con una riqueza expresiva como nunca antes lo había hecho. Incluye expresiones vulgares, frases y mitos populares, como los legendarios Chacumbele y Lola, lemas, consignas y anuncios del pasado y el presente cubanos y procedimientos lingüísticos como la hipérbole y la distorsión hasta elaborar un lenguaje único en estos 25 años de teatro. El rasgo constante de este prodigio

verbal es la antítesis entre su propia elevación y los datos referenciales. El grotesco y el simbolismo funcionan como elementos integradores del texto, desde los nombres de algunos personajes: Solavaya, el caudillo; Pútrida, la pitonisa, hasta las situaciones dramáticas. Los signos del escenario, como la luz, los colores del vestuario y los sonidos, tienen una importancia fundamental. Como es frecuente en el teatro de este autor, algunos personajes no constituyen entidades definidas al estilo del teatro psicológico, sino personalidades fluctuantes y cargadas de simbolismo, como las Marías, que el autor sugiere que sean interpretadas por la misma actriz. La obra es como un resumen alucinado en clave de farsa de algunos hechos de la historia hispanoamericana reciente y responde a una estructura circular que dificulta un resquicio de esperanza. Sólo queda el espanto de ese mundo como verdad definitiva: "Acabarán ahogándolo todo . . . Es demasiado tarde: no me sacaré los ojos para no ver ni me ahorcaré para olvidar que he visto," exclama al final de la obra *María la Concepción*.<sup>14</sup>

Otra tendencia que integra el mosaico de este teatro es la que reflexiona sobre la condición humana en sí misma, bien en abstracto o vinculada al vivir contemporáneo. Entre ellas aparecen dos obras de Leopoldo Hernández: *Tres azules para Michael* (1976) y *Mañana el sol* (1971). La primera tiene como punto de partida una anécdota de secuestro aéreo, frecuente en nuestros días, pero su interés fundamental es propiciar una meditación sobre la índole última del hombre y sus relaciones fatales con el Mal. *Tres azules para Michael* está estructurada sobre un excelente "suspense" de corte contemporáneo, pero en última instancia responde a presupuestos del auto sacramental barroco. *Mañana el sol* es un monodrama a modo de monólogo interior que presenta la angustia de un hombre confinado, que puede ser un enfermo o un presidiario.

*Bulto postal* (1976) de José Corrales enfoca la tragedia del tiempo en los seres humanos. El texto está lleno de diálogos ingeniosos, situaciones atrevidas y algunos recursos establecidos por el teatro del absurdo, pero a pesar de esta brillante superficie, es una obra profundamente derrotista, como la ya mencionada *Gabriel*, de su colaborador en varias piezas, Manuel Pereiras.

En la producción cubana del exilio se ha desarrollado también el teatro para niños, que cuenta con una obra excepcional escrita por Corrales y Pereiras, *The Butterfly Cazador* (1978). Desde el título se enuncia uno de los rasgos más destacados de esta comedia musical: la mezcla imaginativa y llena de gracia del inglés y el español, tanto en los diálogos como en las letras de las canciones. Se trata de una pieza absolutamente bilingüe, válida para los públicos de ambos idiomas. El texto propone varias lecturas. La inmediata es una fábula infantil, donde se combinan personas, animales y muñecos en los planos de la realidad y el sueño, que concluye felizmente con la afirmación del derecho a la vida y a la libertad de todas las criaturas. Una segunda lectura advierte una parábola a modo de punzante crítica a las superestructuras que dirigen el "American way of life," y una tercera, otra parábola que acusa al actual régimen cubano por las persecuciones emprendidas contra algunos sectores de su población. *The Butterfly Cazador* es una excelente contribución por su poesía, su gracia y sus valores humanos. En el teatro infantil que se viene cultivando en Miami sobresale la labor de Nena Acevedo, quien ha

creado la simpática figura del Ratón Cumbanchero, de stirpe cubanísima, que ha protagonizado varias piezas representadas con éxito. Esta directora, actriz y autora también ha hecho algunas adaptaciones de textos infantiles clásicos, como "La cenicienta" de Perrault y "El gigante egoísta" de Oscar Wilde.

Por esta exposición de temáticas y dramaturgias, se puede advertir que el teatro cubano en el exilio es una manifestación acorde con las expresiones más renovadoras de la escena del último medio siglo, a pesar de las precarias condiciones en que se ha desenvuelto. Se encuentran piezas que responden a modalidades del teatro épico, el ceremonial, el grotesco, el metateatro, el docudrama, el teatro de la crueldad y el del absurdo, pero a la vez ha recogido la tradición de la escena popular, que es una de las contribuciones importantes al género dramático en la isla.

Es justo reconocer que la vanguardia de este teatro exiliado está radicada en Nueva York, sin que por ello se le reste importancia a los dramaturgos de Miami, más tradicionales en los recursos dramáticos, y a los que de manera aislada y heroica escriben sus textos en otras regiones de Norteamérica y Europa sin tener la seguridad de que alguna vez puedan sufrir la experiencia de la puesta en escena. Es evidente que junto a las nuevas temáticas y formas escénicas mencionadas, en él se perpetúan aquellas directrices que Montes Huidobro señaló en el mejor ensayo escrito hasta la fecha sobre el tema, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* (1973), a saber: la preferencia por la técnica del teatro dentro del teatro, la importancia de la magia, la visión canibalística de la familia cubana y el culto al lenguaje liberado de las convenciones del estilo realista. En resumen: tradición y renovación, que han sido siempre caminos seguros para la mejor creación artística.

*Auburn University*

## Notas

1. Sobre este tema consúltese: Maida Watson-Espener, "Ethnicity and the Hispanic American Stage: The Cuban Experience," *Hispanic Theatre in the United States* (Houston: Arte Público Press, 1984) 34-44.

2. En Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos Miguel Suárez Radillo, *Teatro contemporáneo hispanoamericano*, III (Madrid: Escelicer, 1971) 125-220.

3. En *Prisma Cabral* 7-8 (Spring 1982): 118-33.

4. Corrales y Pereiras, *Las hetairas habaneras*, manuscrito inédito, 1977, 51.

5. *The Guillotine*. En Francesca Colecchia and Julio Matas. *Selected Latin American One-Act Plays* (London: University of Pittsburgh Press, 1973) 93-123.

6. José Sánchez Boudy, *La soledad de Playa Largo. Mañana mariposa* (Miami: Universal, 1975).

7. La obra tuvo un gran éxito entre el público norteamericano de Nueva York y está incluida entre los proyectos a filmar de la cadena de televisión PBS.

8. Mario Martín, *Resurrección en abril*, manuscrito inédito, 1981, 4.

9. Leopoldo Hernández, *Siempre tuvimos miedo*, manuscrito inédito, 1981, 41.

10. Manuel Martín, *Union City Thanksgiving*, manuscrito inédito, 1982, 2-32. Estrenada con mucho éxito en inglés, la pieza se presentó en la primavera de 1984 en español con muy buena acogida.

11. En José Sánchez Boudy, *Homo sapiens. Teatro del no absurdo* (Miami: Universal, 1971).

12. En José Sánchez Boudy, *La rebelión de los negros* (Miami: Universal, 1980).

13. Matías Montes Huidobro, *Ojos para no ver* (Miami: Universal, 1979).

14. Matías Montes Huidobro, *Ojos para no ver* (Miami: Universal, 1979) 57.