

# El teatro cubano en Estados Unidos

Con postdata postmortem postmoderna

Dolores Prida

**L**IEGO A MEDIADOS DEL PANEL SOBRE EL DEPORTE cubano. Hablan de boxeo. Una espesa nube de testosterona flota en el ambiente.

Me pregunto qué hago allí. A pesar de que anualmente participo en tres o cuatro conferencias de este tipo, siempre me siento como pez fuera del agua. ¿Por qué invitan a los escritores a hablar? Nadie nunca nos invita —con los gastos pagos— a escribir. La mayoría de los escritores no hablamos bien —tenemos que escribirlo primero y después leerlo, lo cual me parece una gran pérdida de tiempo. Preferiría que se repartieran las ponencias a la entrada, como volantes anunciando una rebaja de colchones, darle 15 minutos al público para leerlas, y pasar enseguida a la discusión.

Para seguirle el hilo a lo del boxeo comienzo diciendo que aunque no he podido estar en todos los paneles, me da la impresión de que la conferencia confirma lo que siempre han pregonado los cubanos, y por lo que a veces caemos mal, que somos el Mohammed Ali de los latinos en Estados Unidos: *the greatest*.

Saco mis notas garabateadas. Y como si no fueran a darse cuenta enseguida, pongo el tapón antes que llegue el agujero: No soy historiadora, ni investigadora, ni académica del teatro, digo, sino simplemente una participante activa del quehacer teatral hispano/neoyorquino durante los últimos 25 años. Para crítica, estudios, *footnotes* y bibliografías los refiero a la magnífica labor de investigadores como el Prof. José Escarpanter —en particular su artículo sobre el teatro cubano fuera de la isla en el tomo 2 de *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, publicación del Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura de España— y a las revistas *Ollantay*, que dirige Pedro Monge en Nueva York, y la nueva *Ma Teodora* que Alberto Sarraín publica en Miami.

La presencia teatral cubana en Estados Unidos se remonta a casi siglo y medio atrás. En su prólogo a la antología *Teatro mambí*, Rine Leal menciona dos obras que se representaron en el Norte Revuelto y Brutal durante la época de la lucha por la independencia. En 1869 se presentó en Nueva York *Dos cuadros de la insurrección cubana* de Francisco Víctor y Valdés, dedicada «a la Junta de Señoras de Nueva York». Esa dedicatoria me hace divagar mentalmente y me pregunto quiénes serían esas Señoras y qué papel jugarían en la Junta (¿Costureras de banderas? ¿Cocineras de arroz con pollo y frijoles negros para las cenas de recaudar fondos para la causa? ¿Madres abnegadas dispuestas a entregar sus hijos a los campos de batalla?). Rine Leal no lo cuenta en su prólogo. La conferencia tampoco cuenta con un panel que explore la contribución de la mujer cubana en esos 170 años de presencia. Y cometo un pecado de exilio, me rindo a ese *politically correct* defecto de minoría estadounidense: medir el volumen de representación. Echo un vistazo rapidito al programa de la conferencia y cuento solo tres mujeres entre los 22 participantes. Pero yo tampoco digo nada. Tal vez porque, inconscientemente, me conformo con que se haya incluido en la conferencia una función de mi obra *Casa propia*, en la cual una mujer cubana contemporánea realiza su sueño y se libera de una relación abusiva. Y sigo.

En abril de 1869 se monta en Cayo Hueso *Alegoría cubana* de Juan Ignacio de Armas y Céspedes. También en Ybor City y Tampa en la Florida, los tabaqueros cubanos representaban espectáculos, a veces con fines de recaudar fondos para la lucha mambisa. Y según Rine Leal, «hasta hubo teatro cubano en inglés». En 1873 se publica en Filadelfia el drama en tres actos, *The Cuban Patriots* de Adolfo Pierra y Agüero, quien tenía simpatías anexionistas.

Un siglo más tarde el quehacer teatral cubano en los Estados Unidos continúa atado, directa o indirectamente, a los vaivenes políticos de la isla.

Muchos de los grupos teatrales que sobreviven hasta este momento fueron fundados en las décadas de los 60 y 70, luego de la llegada de las primeras olas de exilados cubanos a Nueva York y Miami.

Suelto una retahíla de nombres, corriendo el consabido peligro de dejar a alguien afuera. Entre los actores, directores y productores cubanos del teatro en Nueva York se encuentran Antonia Rey, Andrés Castro, Heriberto Dumé, René Buch, Gilberto Zaldívar, Ofelia González, Ileana Fuentes, Iván Acosta, Silvia Brito, Mario Peña, Max Ferrá, Pedro Monge, Héctor Santiago. En Miami, María Teresa Rojas, Mario Ernesto Sánchez, Alina Interian, Marta Velasco, Eduardo Corbé y otros. Y desperdigados por otras ciudades estadounidenses: Matías Montes Huidobro, Raúl de Cárdenas, Julio Matas, René Ariza, Leopoldo Hernández.

Algunos de los grupos teatrales fundados por cubanos en Nueva York son: INTAR, 1966 (Max Ferrá); Teatro Repertorio Español, 1969 (René Buch y Gilberto Zaldívar); Teatro DUO, 1969 (Manuel Martín y Magaly Alabau); el Centro Cultural Cubano, 1972-79 (Ileana Fuentes, Iván Acosta, Omar Torres); Thalia Spanish Theater, 1977 (Silvia Brito); LATE/El Portón, 1973 (Mario Peña); Ollantay (Pedro Monge). En Miami, Prometeo, 1972 (Teresa María

Rojas), Avante, 1981 (Mario Ernesto Sánchez); y el consorcio de grupos Acting Together, que desde 1986 presenta anualmente el Festival Internacional de Teatro Hispano.

Recuerdo que en Nueva York los fines de semana —todo el mundo tenía que trabajar de lunes a viernes— se hacían representaciones teatrales en las salas de las casas de los que tenían la suerte de tener apartamentos con salas en las que cupieran 10 personas y dos o tres actores. Los gastos de producción corrían por cuenta propia. No se le podía llamar un «movimiento» teatral, puesto que no seguía ningún patrón estético, ni ideológico, ni, con la excepción del Centro Cultural Cubano, específicamente cubano. Más bien era por una necesidad de hacer algo creativo y significativo, para encontrarse por las tardes y los fines de semana durante los ensayos, pasar un buen rato, y para que al final de las funciones, muchas veces representadas para un grupo de amigos y unas cuantas sillas vacías, se les aplaudiera.

Estos primeros grupos, encabezados por actores y directores, montaba obras cubanas o de la dramaturgia «universal». Ionesco, Genet, Arrabal, Jodrowsky eran los favoritos. Pero, además de incontables representaciones de *La zapatera prodigiosa*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* (las hijas con los senos al aire, las hijas con los senos tapados, las hijas descalzas, las hijas calzadas), también se montaron excelentes producciones de obras cubanas, desde *Abdala*, *Requiem por Yarini*, *Dos viejos pánicos*, *Aire frío*, *Santa Camila de La Habana Vieja*, *La noche de los asesinos*, hasta *Las pericas*, *La palangana* y *Contigo pan y cebolla*.

Al mismo tiempo, mientras que en Nueva York y la Florida, ese grupo de actores y directores que había huido de la revolución montaba sus obras del pasado, al otro lado del país, se fomentaba otra revolución con obras del presente. En California, el actor y dramaturgo mexicano-americano Luis Valdés y su grupo Teatro Campesino montaba sus «actos» en los viñedos, y en las siembras de lechuga y tomate, para los trabajadores agrícolas mexicanos que luchaban por sindicalizarse. Fundado en 1965, el Teatro Campesino se aprovechaba del recurso más importante del teatro desde sus principios: su capacidad de llevar un mensaje —al mismo tiempo que entretenía— a un público no letrado. Aparte del contexto político inmediato, estas representaciones llamaban la atención porque reflejaban la realidad de la gente que lo presenciaba. Esto, unido a la efervescencia política del momento —las protestas contra la guerra en Vietnam, los derechos civiles de los afro-americanos, el movimiento de liberación de la mujer— hizo que proliferaran grupos similares entre las minorías étnicas del país, sobre todo en los centros urbanos.

«Teatro, / eres el mundo, / y las paredes de los / buildings más grandes / son nothing más que escenarios», escribió Luis Valdés algunos años más tarde. Y contra esas paredes, y en sótanos húmedos y fríos en los barrios más desamparados de las grandes ciudades comenzó a crearse un teatro diferente, que hablaba de «acá» y no de «allá», que hablaba nuestros idiomas.

Se empezaron a escribir y representar obras sobre nuestra realidad en Estados Unidos. Y parte ineludible de esa realidad es expresarse en inglés. Entre los dramaturgos que escriben en dicho idioma se destacan: María Irene

Fornés, la decana de los dramaturgos cubanos en Estados Unidos y una de las más celebradas dramaturgas contemporáneas del país; Eduardo Machado, autor de la trilogía *Islas flotantes*; el fallecido René Alomá; Dolores Prida; Manuel Martín; Randy Barceló; Luis Santeiro, que tuvo mucho éxito con el programa bilingüe *¿Qué pasa USA?*, telecomedia sobre tres generaciones de una familia cubana en Miami, y quien en estos momentos estrena en Detroit el musical *Broadway Babies*, el cual, cómo implica su título, tiene la mirilla puesta en Broadway. La «performera» Alina Troyano, alias Carmelita Tropicana, toca el tema cubano en varias de sus obras, tanto unipersonales como tradicionales, especialmente en *Milk of Amnesia*.

Algunas de las obras de temas cubanos de dramaturgos de Estados Unidos son: *El super*, Iván Acosta; *Swallows* y *Union City Thanksgiving*, Manuel Martín; *Casa propia* y *Coser y Cantar*, Dolores Prida; *Exilio*, Matías Montes Huidobro; *Revoltillo* y *Las damas modernas de Guanabacoa*, Eduardo Machado; *Alguna cosita que alivie el sufrir*, René Alomá; *Café con leche*, Gloria González, *Holynight*, José Corrales; *Siempre tuvimos miedo*, Leopoldo Hernández; *Recuerdos de familia*, Raúl de Cárdenas, y otros.

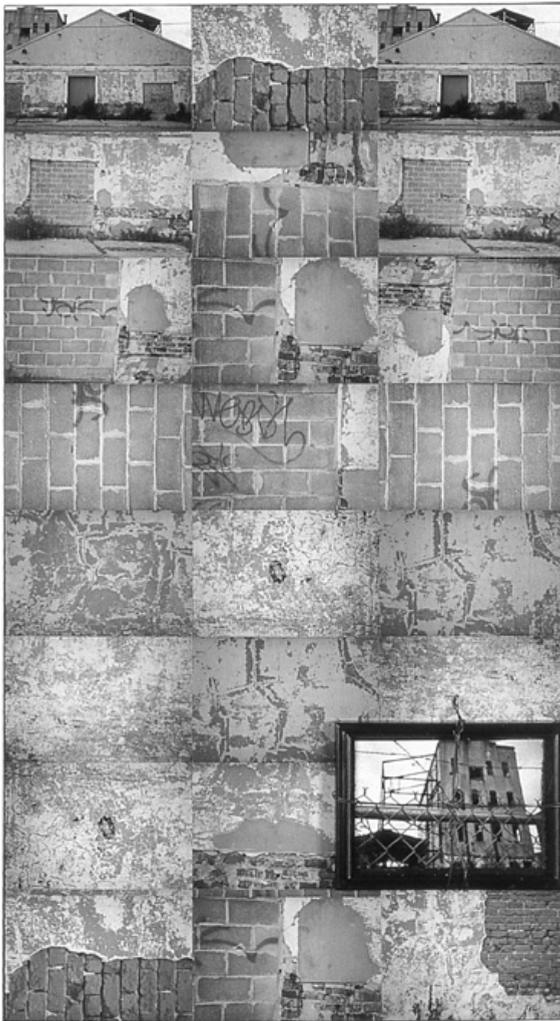
Cuando me parece que han pasado mis 15 minutos de fama, termino la presentación. Pérez Firmat y Gerardo Mosquera leen sus ponencias y comienza la discusión. El camino que toma es el de siempre: si la literatura cubana escrita en inglés es cubana o no, que si perdemos la lengua perdemos la nacionalidad, etc. Pérez Firmat tiene la culpa de que la discusión tome este giro por citar a Turgenev sobre si el que escribe en otro idioma es un «puerco y un ladrón» —algo que el mismo Turgenev no escribió en ruso, sino en alemán.

Al igual que a los *nuyoricans*, cuya literatura los isleños no consideran puertorriqueña, los cubanos que escribimos en inglés no nos sentimos puercos ni ladrones. Al contrario, nos regodeamos en nuestro bilingüismo y nos sentimos libres de llamar al pan *bread* y al vino *wine*. Quién sabe si de aquí a 100 años, cuando los cubanos de aquí y de allá dejemos de mentarnos la madre a través del Estrecho de la Florida, y las cosas hayan cambiado como tienen que cambiar, un Rine Leal del nuevo milenio pueda, desde otra perspectiva, poner en contexto nuestro trabajo. «La escena mambí se desarrolló en el exilio», dice Leal en el prólogo a la antología *Teatro mambí* antes mencionada, «y paradójicamente fue más cubana que nunca». (Y recuerden, como antes cité, que también llamó a la obra en inglés de un cubano anexionista «teatro cubano en inglés».) De cualquier manera, la única que pudiera quitarme la nacionalidad sería yo misma —*and that ain't gonna happen*.

#### POSTDATA POSTMORTEM POSTMODERNA

Como escribiera Max Castro en el *Miami Herald*, la conferencia fue «enlightning, exciting, at times sad.» Estoy de acuerdo. Espero que para la próxima haya un panel sobre las mujeres y finalmente nos enteremos de quiénes eran las damas de la Junta a quienes fue dedicada aquella obra mambí, y de otras pioneras, como Rita Montaner, que fue una de las primeras cubanas en mover las caderas en un escenario de Broadway (en los años 30, la obra se llamaba

*Wonder Bar*), y que se invite a más gente joven, a algunos de esos Cuban-Americans de Miami, como, por ejemplo, Bill Teck de la revista *Generation ñ*, que se hable de la cultura popular, de Cristina, del impacto de la cocina cubana en la *new American cuisine*, de que si es cierto o no que el tabaco que Clinton utilizó con Monica era un Cohiba... Y cosas por el estilo. Al final del panel, un hombre del público, de pie al fondo —no sé quién era, sentada en el fondo del foso de aquel auditorio sólo logré verle las rodillas— dice que *Exilio* es la mejor obra de la dramaturgia cubana en Estados Unidos y que es a Matías Montes Huidobro a quien debían haber invitado a esta conferencia. Nadie dice nada. Tal vez el hombre de las rodillas tiene razón. Pero todos tenemos hambre y nos vamos a almorzar.



*Blue Wall 1* (1997)  
(Pared azul 1)