

INTRODUCCIÓN

1. GÉNESIS Y PROCESO

Si es cierto que «la literatura no puede estudiarse con olvido de la historia general del país» (Portuondo, 1981: 21), deberá entenderse que la dramaturgia cubana contemporánea se haya desarrollado paralelamente en los dos territorios que, por razones sociopolíticas, económicas y culturales, configuran el imaginario nacional: la isla y el exilio. Aquel grito romántico que en 1836, a sus veintidós años, profería Gertrudis Gómez de Avellaneda cuando abandonaba las costas cubanas rumbo a España: «¡Adiós, patria feliz, edén querido!», se ha multiplicado en millones de isleños cuyas vidas, marcadas por el destierro, han permanecido unidas a la patria por un cordón umbilical.

Como ha expresado Rine Leal (1995b), eminente historiador de nuestra escena:

Una isla es siempre un sitio adonde llegar, y también de donde partir, y en el caso de Cuba la insularidad convierte a la isla en una expresión histórica que vence los límites geográficos. [...] Nuestra isla es siempre un territorio de acercamientos y lejanías, un espacio donde la geografía deviene rápidamente historia. Y nuestra historia cultural (concebida como expresión acumulativa de la identidad) nos muestra y demuestra que la expresión artística del cubano ha sido siempre unívoca y resistente a la separación (IX).

Tres condiciones vitales me emparentan con la mayoría de los autores que en este libro estudio: ser cubanos, ser dramaturgos y ser exiliados. Cada una de estas condiciones se ha dado en mí de manera fluida e imprevista. Nací cubano, en La Habana, después de estar cuarenta y tres semanas en el vientre de mi madre, que solo se enteró de mi existencia a los seis meses de embarazo. Aunque mi carrera

universitaria fue la Teatrología, la práctica me fue acercando a la dramaturgia desde los veinte años, al punto de ser hoy el eje de mi vida profesional. A los veintiséis llegué a Madrid de visita, después de haber conocido en viajes anteriores México y Londres, y la ciudad me abrazó y no quiso soltarme: mi idilio con España dura ya más de una década.

Estas tres condiciones, por otra parte, se han ido amalgamando en mi creación autoral de ficción, que dibuja un amplio espectro temático relacionado con la forma en que el exilio ha fracturado el eje individuo-familia-sociedad en la Cuba contemporánea. Ahí están, para demostrarlo, varias de mis obras: *Vendré mañana a despedirte*, *Adentro*, *Nevada*, *Ataraxia*, *Sistema*, *Chamaco* —en su versión española—, *Epopeya*, *Intemperie* y *En ningún lugar del mundo*, estrenadas y publicadas casi en su totalidad. Textos que se afanan en observar cómo la familia cubana, unida a la circunstancia del exilio, logra ser la mejor célula para «desmontar» el mapa social al poner de relieve sus contradicciones.

Acometer la investigación que sigue ha implicado desentrañar los mecanismos creativos de seis dramaturgos que siento muy cercanos a mí, por más lejos que se hallen de mi actual entorno físico. A la mitad de ellos no he tenido el gusto de conocerlos personalmente, pero puentes subterráneos me comunican con sus poéticas. Adentrarme en sus universos y analizarlos en conjunto es, de algún modo, ser coherente con mi tradición, es decir, conmigo mismo.

El problema de partida ha sido el hecho de que no existe hasta la fecha un estudio que analice la familia como microcosmos en la dramaturgia de la Gran Cuba, entendida como la generada dentro y fuera de la isla, durante las primeras cinco décadas de la Revolución (1959-2009), a partir de un método teórico común que permita entender esta creación como un sistema.

Bastante desconocida dentro del país por razones esencialmente políticas, la dramaturgia creada por cubanos en el extranjero, en especial en Estados Unidos, amerita un estudio que la integre, no que la segregue. Fue allí donde, en el siglo XIX, se fundó el Partido Revolucionario Cubano, José Martí escribió sus *Versos sencillos* y Félix Varela sus *Cartas a Elpidio*, y se publicó la obra cumbre de nuestra novelística: *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde; y donde, ya en el XX, el Trío Matamoros grabó sus sones y boleros más universales. La cultura nacional es una, se ha forjado tanto dentro como fuera: ambos territorios significan un mismo paisaje, son protagonistas inevitables de un proceso histórico único. Me siento tentado a demostrar cómo los vínculos que acercan la dramaturgia de las dos orillas son fundamentales para entender el arte y la vida de la Cuba contemporánea.

Del problema antes planteado surgió mi hipótesis: existe una dramatización de la familia como microcosmos —o lo que es lo mismo, del eje individuo-familia-sociedad— en la dramaturgia de la Gran Cuba, vertebrada por la fractura que el exilio ha provocado durante los cincuenta primeros años de la Revolución, y es posible analizar su evolución mediante la aplicación del método dramatológico a sus textos más relevantes, para poner en perspectiva los puentes entre ellos y establecer coincidencias y disidencias.

El primer paso fue configurar una selección de obras teatrales cubanas, escritas en el ámbito de la Gran Cuba entre 1959 y 2009, cuyos contenidos dramatizaran tal fractura y cuyas estructuras ofrecieran un amplio abanico compositivo para la aplicación del método. Comencé por elaborar un listado de los textos que ya había leído, y seguidamente me di a la tarea de rastrear, leer y fichar todo lo que no conocía pero que era indispensable consultar. Ante tal volumen —cuantitativo y cualitativo— de material, la decisión fue que cada década estuviera representada por una obra. El puzle que tenía ante mí permitía múltiples combinaciones de fábulas concebidas tanto dentro como fuera de la isla. Sin embargo, como ha advertido Ángel García Galiano (2013a), «un lector, una sociedad, una época, subraya más estos rasgos que aquellos» (55), de modo que en mi selección final resaltan, desde luego, los rasgos que más me interesan como lector-espectador, no solo de estas obras, sino de esta sociedad y de esta época.

Ha primado en mi criba un difícil trenzado entre la calidad dramática de los textos y la forma en que, de conjunto, estos dan fe de la evolución, en cuanto a contenido y forma, de los enfoques dramáticos sobre la fractura que el exilio ha provocado en el eje individuo-familia-sociedad a lo largo de media centuria.

Así, durante los años sesenta del siglo xx el tema es escasamente tratado. Encontramos un predominio de la metáfora, por lo cual la obra escogida ha sido *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, escrita en la isla. El abordaje desde una óptica más realista, cercana por momentos al costumbrismo pero matizada con determinados efectos de extrañamiento, llega en las dos décadas siguientes, y he decidido mostrarlo mediante textos generados en Estados Unidos: *El súper* de Iván Acosta como modelo de los setenta, y *Sanguivin en Union City* de Manuel Martín Jr., de los ochenta. La deliciosa subjetivación que introducen las ficciones dramáticas tiene, a mi juicio, sus dos mayores exponentes en *Nadie se va del todo* de Pedro R. Monge Rafuls, y en *Cartas de Cuba* de María Irene Fornés, que por ello representan los años noventa y los comienzos del xxi.

Al hacer balance me percaté de que, salvo el texto de Arrufat, todos los demás habían sido escritos fuera de la isla, por autores exiliados en Estados Unidos en distintas etapas de sus vidas. En términos generacionales, Fornés, Martín Jr. y Arrufat nacieron en los años treinta; la primera se asentó en Estados Unidos con su familia a mediados de los cuarenta, siendo una adolescente; Martín Jr. visitó el país en los cincuenta y se estableció allí, y Arrufat lo visitó pero regresó a Cuba con el triunfo revolucionario. Acosta y Monge Rafuls comparten el año de nacimiento en los cuarenta y el de exilio a inicios de los sesenta. Me interesaba incluir al menos una voz posterior a estas, y por esa razón sumé una sexta obra al proyecto: *Retratos* de Lilian Susel Zaldívar de los Reyes, escrita dentro de Cuba por una autora nacida a principios de los setenta, y que añadía, además, un paisaje del exilio diferente al norteamericano: Europa.

Una vez completada la selección, me dispuse a desarrollar el análisis de cada una de las obras seleccionadas, con base en el método dramático cuya utilidad co-

mentaré en breve. Había tenido la precaución de que las obras elegidas no solo estuviesen publicadas, sino también estrenadas, para así observarlas a través de ese arco que va de la letra impresa al escenario y que signa, en definitiva, el sentido del teatro. Ello me ha permitido, a la par, entablar cierto debate no solo con las visiones críticas que los textos han generado, sino con sus montajes, aunque tal debate no sea en sí mismo una finalidad de mi estudio. La pulsión entre literatura y escena, es decir, el encaje propiamente teatral de estas escrituras dentro de sus contextos, así como el engarce de los textos y su recepción, ha sido durante el proceso una herramienta esencial para especular sobre la cartografía que me incumbe. Asimismo han resultado muy valiosas las entrevistas que cuatro de los seis autores aquí reunidos han tenido la generosidad de concederme y que conforman el capítulo final de este libro.¹

Por último, la puesta en perspectiva de los rasgos dramatológicos comunes de las seis obras me ha estimulado a ofrecer en las conclusiones una visión de conjunto que, siendo aún parcial dado el estricto ámbito autoral analizado, saca a la luz conexiones entre ellas, al tiempo que abre inquietantes puertas a un desarrollo más amplio y abarcador de esta investigación.

2. MARCO TEÓRICO

A finales de 2007 entré en contacto con la dramaturgia, según la concibe y explica José Luis García Barrientos en múltiples libros y artículos, en especial en *Drama y tiempo. Dramatología I* (1991), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (2001), *Teatro y ficción. Ensayos de teoría* (2004) y *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español* (2014). Por primera vez en un solo mapa teórico encontré respuesta, parcial y tentadora como toda respuesta buena, a las interrogantes que durante años, desde mis estudios de Teatología en el Instituto Superior de Arte de La Habana, me había formulado en materia de deconstrucción dramática, integración y contraste de saberes.

Dos años después tuve el gusto de comenzar a formar parte del equipo de trabajo y el proyecto de investigación «Análisis de la dramaturgia actual en español», que desde el Consejo Superior de Investigaciones Científicas dirige García Barrientos.² Hasta el momento mi participación ha generado dos capítulos en sendos volúmenes colectivos (González Melo, 2011, 2016), así como la publicación en 2015 de *Cómo se comenta una obra de teatro* para Ediciones Alarcos en Cuba, que he tenido el privilegio de editar (García Barrientos, 2001).

¹ Las entrevistas a Arrufat, Acosta, Monge Rafuls y Zaldivar de los Reyes parten de un cuestionario común. Lamentablemente no he podido contar con los testimonios de Martín Jr. y Fornés, fallecidos en 2000 y 2018, respectivamente.

² Se trata de un proyecto de investigación del Plan Nacional de I + D + i, que se ha extendido por nueve años (2009-2017), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, primero, y luego por el de Economía y Competitividad del Gobierno de España, que atiende la dramaturgia de Cuba, México, Argentina, España, Uruguay, Chile, Puerto Rico, Colombia, Venezuela y Costa Rica.

La propuesta de García Barrientos me sedujo desde el principio. Su metodología, una técnica objetiva y contundente para «desmenuzar» tanto textos como espectáculos, síntesis de más de dos mil años de teoría teatral desde Aristóteles hasta Anne Ubersfeld o Patrice Pavis, resulta un excelente aparato conceptual. Mediante categorizaciones que se refieren a la escritura, la acción, el tiempo, el espacio, los personajes y la «visión» o recepción dramática, este sistema se vuelve particularmente útil a la hora de efectuar comparaciones, puesto que, una vez aplicados similares lineamientos a un conjunto de textos dramáticos, no solo arroja luz sobre semejanzas y diferencias, sino que devela ocultas prestaciones a menudo solapadas en las estructuras profundas de los argumentos. Otra de las ventajas del método, quizás la que más lo acerca a la exquisitez científica, es su inquebrantable nivel de precisión terminológica, que puntualiza desde lo más general hasta los detalles. Dada su flexibilidad interna significa, por último, un corsé que no restringe ni esquematiza la escritura de un dramaturgo, sino que orgánicamente intenta captar las claves de su escritura para hacerlas valer y resonar en una armazón de leyes universales.

Para ser consecuente con mi interés de sostener un repaso de la fractura del eje individuo-familia-sociedad a causa del exilio, la valoración dramatológica de los textos se irá completando, como ya he dicho, con un acercamiento a su repercusión escénica y contextual, lo cual también se halla en la intención del método. Así, a lo largo del libro, el andamiaje conceptual irá acompañado de la revisión de las circunstancias en las que acontecieron el estreno y la publicación de los textos, de los ángulos desde los que fueron interpretados. Solo un adecuado seguimiento de las obras como materiales cerrados en sí pero dependientes de su entorno dará la medida de la huella real de los conflictos tratados en cada década y abonará el terreno para que, tras sucesivas acumulaciones, la investigación arribe a conclusiones sistémicas.

Del resto de herramientas teóricas que utilizo —y que la bibliografía consigna—, destaco aquí, por su recurrencia en los sucesivos análisis, A. J. Greimas (1966) —para la aplicación del modelo actancial—, Y. M. Lotman (1970) —para el estudio del héroe-actuante y la dinámica entorno-antientorno— y J. L. García Barrientos (1998), para el análisis retórico del discurso. En lo concerniente al ámbito de estudio han sido esenciales R. Leal (1975, 1980, 1995b), E. Bejel (1979), J. A. Escarpanter (1986), C. Espinosa Domínguez (1992b), J. Triana (1999b), J. Barquet (1999, 2001, 2002, 2007a, 2007b), L. Manzor (1995), M. I. Watson-Espener (1983), B. Rizk (2005), A. Sarraín (2007), O. Valiño y E. Fundora (2010, 2011, 2012), E. M. Martínez y F. Soto (2014b), E. Fundora (2015b) y C. Caballero (2016), entre otros.

3. ÁMBITO DE ESTUDIO

3.1. LA GRAN CUBA Y LO CUBANO: DENTRO Y FUERA DE LA ISLA

Adentrarse en la dramaturgia cubana a partir de la segunda mitad del siglo xx supone un ejercicio integrador del amplio espectro que esta abarca: lo escrito tanto den-

tro como fuera de la isla. Si bien la emigración ha sido, desde el período colonial, un fenómeno permanente en la sociedad cubana debido a cuestiones de índole económica y política —según hemos comentado, en pleno siglo XIX el escritor mayor y héroe nacional de Cuba, José Martí, desarrolló su obra en el extranjero—, después de la «independencia» en 1902 aún se vivieron éxodos importantes en la década del veinte y la del cincuenta. Sin embargo, como afirma Ana López (1996), «no exodus has been as massive or prolonged as the one provoked by the 1959 revolution. By some (conservative) estimates, as much as 10 percent of the island's present population [...] lives in exile» (39).³

Fue justamente López quien propuso la idea de «Greater Cuba» para definir, a mediados de los años noventa del pasado siglo, el ámbito que acogía a cineastas cubanos, pertenecientes a distintas generaciones, exiliados en Estados Unidos desde los comienzos mismos de la Revolución, y los ponía en relación con quienes se habían mantenido creando dentro del país. Lillian Manzor (2005) aplica la definición a los dramaturgos y habla de «ese espacio cultural y no geográfico que comprende la isla y la diáspora» (VII). Es Ernesto Fundora (2015b) quien, a mi juicio, ofrece la visión más completa del asunto, al releer el concepto de López y referirse entonces a «esa Gran Cuba que es un espacio de ninguna orilla, que trasciende las fronteras geográficas y recompone la “cubanidad” a partir de la sumatoria de la experiencia y las producciones culturales de la isla y la diáspora, más allá de competitividades estéticas o jurisdicciones nacionales» (12).

Por la misma época en que López formula su concepto, el dramaturgo José Triana (1999b), exiliado en Francia durante décadas y autor de la emblemática obra *La noche de los asesinos*, se hacía las siguientes preguntas sobre nuestro teatro nacional: «¿Es cubano porque se escribe en Cuba? ¿O es cubano porque lo escriben los cubanos, ya estén en la isla o en el exilio?» (XIV). Pienso que la respuesta ya estaba dada, más de media centuria antes, por el antropólogo Fernando Ortiz (1940), para quien «la cubanidad no está solo en el resultado sino también en el mismo proceso complejo de su formación, desintegrativo e integrativo, en los elementos sustanciales entrados en su acción, en el ambiente en que se opera y en las vicisitudes de su transcurso» (169). Me ilumina esa noción de «lo cubano» como proceso, acción, transcurso, incluso como vicisitud, a partir de la cual, sobre la tradición poética de la isla, tanto ha especulado Cintio Vitier (1958) al remontarse a los diarios de Cristóbal Colón.

Para Leal (1995b) es indispensable, al construir lo cubano, la perspectiva del que está enfrente, el que se ha ido, el que ha sido separado pero desea con insistencia su reinserción en el corpus al que pertenece: «Lo que aporta la otredad a nuestra cultura y su teatro es una visión “distanciadora” pero al mismo tiempo abarcadora de las esencias de la cubanía, que busca anhelosa la unicidad como oposición a la otredad». Según el investigador, «solo la cultura puede realizar esa unidad al expresar el espíritu

³ [Ningún éxodo ha sido tan masivo y prolongado como el que provocó la Revolución de 1959. Según algunas estimaciones (conservadoras), alrededor del diez por ciento de la población cubana actual vive en el exilio.]

del país y su devenir histórico, es decir, la eticidad cubana [...]. Esta cultura de la otredad, este modo de descubrir la isla desde la lejanía, envuelve la duplicidad de una mirada cómplice y activa que no se determina por la nostalgia, sino por la captación sorpresiva y profunda que define lo cubano» (XIII).

La idea de «la Cuba de enfrente» se halla también en Carlos Espinosa Domínguez (1992b), para quien «cualquier acercamiento a este teatro debe partir de que se trata de un fenómeno que se inserta en el complejo entramado del teatro de lo que en Estados Unidos se conoce como minorías hispanas [y] esto nos lleva, en primer lugar, a tomar en consideración su existencia dentro de una cultura ajena que las soporta de modo marginal» (64).

Un ensamblaje de esa «visión distanciadora» planteada por Leal y el cimiento «desintegrativo e integrativo» al que se refiere Ortiz, constituye el siguiente testimonio del dramaturgo cubanoamericano Manuel Martín Jr., quien narra, en una entrevista concedida a Jesús Barquet (2007b), su experiencia del reencuentro:

Cuando uno visita Cuba después de haber estado fuera muchos años, hay un enamoramiento o un romance con la isla: no con la Revolución sino con la familia y la isla. La isla sigue siendo la misma: no cambia. Es la madre. Cuando llegué a Cuba, todo el mundo lloraba y me abrazaba, pero yo no reaccionaba. Era luego, al acostarme por la noche, que reaccionaba: mis familiares colaban café, entraba el olor del galán de noche por la ventana... En ese momento despertaban mis sentimientos, los cuales antes no habían salido porque no habían podido, por lo mucho que yo estaba sintiendo (168).

Así, «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», según afirma José A. Escarpanter (1986), para quien «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» (57-58).

3.2. REVOLUCIÓN: LEALTAD O EXILIO

Los años sesenta del siglo XX fueron especialmente sensibles dentro de la historia de una Revolución que empezaba a desplegar sus cartas ante constantes amenazas a su estabilidad. Gracias a la confianza que gran parte del pueblo cubano otorgó a Fidel Castro, y al estratégico despliegue militar, resultaron un éxito fenómenos como la lucha contra bandidos en la sierra del Escambray entre 1960 y 1966, y la derrota de los mercenarios invasores de Playa Girón el 19 de abril de 1961. Solo tres días antes el líder había proclamado el carácter socialista de la Revolución. Y poco más de un año y medio después tendría lugar la Crisis de los Misiles, que sembraría el sobresalto en las masas y tornaría irreconciliable la relación entre los gobiernos de Cuba y la