

El teatro cubano para jóvenes: La apariencia y el mensaje

Mikhail Pozin

El teatro, en general, se preocupa por el individuo, sus problemas y sus esperanzas, así como por su psicología y su mundo interno. En cuanto a la relación entre el individuo y la sociedad el propósito usual del teatro es que ésta debe servir a aquél. El énfasis sobre las cuestiones pertenecientes a todo el pueblo ocurre en el teatro político, el cual se ha establecido como una corriente artística importante que trata los temas políticos, económicos y sociales que influyen en la situación nacional o mundial.

El teatro político cumple cabalmente su función cuando no se limita simplemente a reflejar ciertos sucesos, sino que los discute directamente con los espectadores. El mejor teatro político busca siempre influir a la opinión pública sobre aquellos problemas en que la sociedad por una razón u otra no pone atención o preferiría no tocar. Por ejemplo, en su obra *Despedida de Matera* (1976), el escritor ruso, Valentín Rasputin, rechazó el concepto socialista que el progreso técnico rápido tiene supremacía sobre todo, incluso si esto pone en peligro a la naturaleza o destruye la vida ordenada en lugares afectados por el desarrollo industrial. En los Estados Unidos el teatro político alcanzó el punto culminante en la época de la guerra de Vietnam con su actitud negativa hacia la continuación del conflicto militar. *Hair* (1968) de Rado y MacDermott puede servir como un buen ejemplo de ese movimiento antibelicista.

Durante los primeros años post-revolucionarios el ejemplo y los ideales de la Cuba castrista inspiraron a los dramaturgos latinoamericanos a escribir obras dirigidas a combatir y a eliminar la injusticia económica y social y los regímenes políticos corrompidos, como puede observarse en *La denuncia* (1974) de Enrique Buenaventura y en todo el llamado "nuevo teatro." Pero es importante acentuar que en los países que no siguen los rumbos del socialismo el teatro político no es más que una de las muchas manifestaciones del teatro en general.

Por el contrario, en la Cuba socialista todas las artes, incluyendo la teatral, poseen una marcada orientación política y tienen como su objetivo primordial exaltar el sistema y poner los intereses del estado sobre los intereses del individuo. Por lo tanto, en este país el teatro general es inseparable del teatro

político y está considerado como un arma de Revolución. Hasta cierto punto, en la primera etapa de existencia de la Cuba castrista la sumisión de los intereses artísticos a los de estado era justificada. El nuevo gobierno trataba de sobrevivir en el ambiente del bloqueo económico y político, iniciado por los Estados Unidos. Simultáneamente, la oposición interna hacía esfuerzos para interrumpir reformas fundamentales que tocaron todos los aspectos del desarrollo de la sociedad cubana. No es sorprendente, que el régimen empezó a usar diversos medios de comunicación, incluyendo el teatro, para infundir a las masas el sentido del patriotismo, de aumentar la vigilancia contra los enemigos de la Revolución, y convencer a la población de la necesidad de sacrificios económicos temporales para cimentar el futuro comunista próspero. Igualmente, en todos países que se encuentran en circunstancias extremas, las autoridades solicitan el apoyo de las esferas artísticas y con frecuencia usan dudosas tácticas para obtenerlo. En este sentido, Cuba en los sesenta no era una excepción y una parte significativa de los dramaturgos estaba de acuerdo con el gobierno para cumplir con su deber cívico. Desgraciadamente, con la eliminación progresiva de la oposición política en la isla, la comunidad artística se encontró cautiva del nuevo orden social y desde allí en adelante no tuvo otra opción sino silenciar su voz libre y quedar al servicio del nuevo estado.

Para llevar su mensaje ideológico a las masas con máxima eficacia el teatro cubano oficial se orienta a categorías especiales de espectadores. Por ejemplo, hay unos grupos teatrales que se dirigen a los niños, mientras que otros tratan sobre los problemas de los jóvenes, o de los campesinos, o de cualquier otro grupo social importante. Tal especialización se ajusta a la tarea de formar una sociedad acorde con los principios socialistas. Esta tarea requiere un programa diario que abarca todos los aspectos de la vida, incluyendo la educación cultural. En la Cuba socialista el teatro juvenil tiene un papel muy importante por su capacidad de llevar un mensaje ideológico a los jóvenes con la dramaturgia hecha a la medida. No es sorprendente que en la isla este tipo de teatro que sigue al concepto de "enseñar deleitando" goza del apoyo del gobierno. Hoy en día el movimiento del teatro para jóvenes se desarrolla en todas las provincias de la isla e incluye un grupo numeroso de dramaturgos que escriben para la nueva generación, ofreciéndole la temática nacional y contemporánea. Como consecuencia, han aparecido algunas publicaciones que recogen muestras del repertorio para este tipo de teatro. La necesidad de su reseña crítica es urgente, pues los jóvenes educados en tales obras muy pronto ocuparán puestos en todas las secciones de la vida cubana. La comprensión del mensaje de estas piezas y su aceptación por el público a quien van dirigidas puede dar cierta visión del tipo de la sociedad venidera. Por esa razón, este artículo se propone analizar desde el punto de vista de su contenido ideológico y social cinco piezas para los

jóvenes pertenecientes al período desde el fin de los setenta hasta la primera mitad de los ochenta.¹

Carlos Espinosa Domínguez, en el prólogo para la selección de las obras del teatro cubano juvenil, destaca que en aquella etapa, los autores teatrales rechazaron el didactismo y el positivismo característicos de la dramaturgia de los primeros tiempos post-revolucionarios. Según él, el paternalismo desapareció de la escena. Aun más, Espinosa Domínguez señala que los escritores empezaron a reflejar francamente los rasgos y actitudes negativos que existían en la vida cubana.²

A primera vista, esta conclusión resulta válida en varias piezas de la antología. Por ejemplo, en *Aquí, en el barrio*, su autor, Carlos Torrens Vega, presenta a unos protagonistas jóvenes que se dedican a la especulación en el mercado negro. Verónica, la heroína de *Tema para Verónica* de Alberto Pedro, psicológicamente no puede incorporarse al grupo de los estudiantes preuniversitarios por su fuerte sentido individualista. De ahí que ella se deje influir por los que persiguen la vida fácil. La obra de José González González *Proyecto de amor* trata el tema del egoísmo y la inmadurez de los jóvenes. Esther Suárez Durán en *Asesinato en la Playita de 16* habla de la necesidad de mejorar la educación cultural de la nueva generación. Y finalmente, Lázaro Rodríguez Paz en *Los hijos* habla del conflicto entre la colectividad y el individuo. En todas esas obras se presentan los fenómenos sociales que están en desacuerdo con los ideales del socialismo en su etapa madura. Los autores mencionan la prostitución y la corrupción; es obvia la desigualdad de los sexos que fuerza a las muchachas de la generación post-revolucionaria a conformarse con los deseos de los varones machistas; en fin, el espectador puede llegar a tener la impresión que los dramaturgos demuestran audacia al presentar la vida "tal y como es." También, puede considerar que el teatro cubano juvenil no padece ninguna restricción y que es libre de tratar de todo lo que considere necesario.

Por desgracia, en verdad, la realidad es mucho más compleja. Como afirma Terry L. Palls: "Los dramaturgos experimentan dificultades al intentar armonizar su compromiso político con su conciencia artística y tienden a someter ésta a aquél" (52). Esto se advierte en los autores del teatro cubano juvenil que se incluyen en la mencionada antología de Espinosa Domínguez. Todos ellos cumplen con los requisitos del método artístico del realismo socialista. Este, como se sabe, se basa en cuatro principios fundamentales: la fidelidad al espíritu del partido comunista, el arte popular, la ideología, y la tipicidad. Según N. Shneidman, una de las características más importantes del concepto de la fidelidad al espíritu del partido comunista es "la defensa abierta del socialismo por el autor; la defensa de la causa de la clase obrera y del pueblo, dirigida por el partido comunista" (9). El mismo crítico continúa que en cuanto al arte

popular, este término se refiere a que las obras deben estar escritas "en la manera accesible a las masas, para que la gente pueda fácilmente entenderlas. Tales obras tienen que ver con los problemas importantes del país y tienen que revelar el apoyo del autor a los intereses del pueblo en su presentación de la realidad" (9). Victor Terras en sus comentarios respecto a la ideología y a la tipicalidad notó que "la ideología está íntimamente enlazada con el concepto de la fidelidad al espíritu del partido comunista, y se refiere a la postura ideológica correcta, la cual tiene que coincidir completamente con las directrices ideológicas del partido" (491). Finalmente, la tipicalidad "implica la presentación de los personajes típicos en las circunstancias típicas" (491). Sin embargo, la tipicalidad no tiene nada que ver con los rasgos más comunes de la sociedad. En vez de eso, el autor muestra la realidad como debe ser, con las tendencias que el Partido considera más importantes para llegar al comunismo. En las mencionadas obras teatrales cubanas para la juventud se advierte en cuanto a los requisitos del arte popular, que ellas están escritas con el mismo esquema dramático que fue rechazado hace años en países socialistas tales como Polonia, Checoslovaquia, y la propia Unión Soviética por estimarse primitivo y simplista. En las obras siempre hay un protagonista que tiene un conflicto consigo mismo o con la colectividad. Tarde o temprano esta "oveja descarriada" cambia con la ayuda de sus amigos y se incorpora al grupo. La incapacidad de ciertos protagonistas para sumarse a la colectividad les hace adversarios de la sociedad cubana, lo cual les causa un inevitable y justo castigo. La psicología de los protagonistas está simplificada. Todo resulta blanco y negro y el fin de la obra está predeterminado desde el principio.

El deseo de crear una obra que pueda ser bien entendida por las masas lleva a otro rasgo predominante en estos textos: la pobreza y la rudeza del lenguaje, que siempre está orientado "al pueblo." Sorprende la completa ausencia de la herencia cultural. En *El proyecto de amor*, los muchachos que hacen un montaje de *Romeo y Julieta* son incapaces de entender a Shakespeare, cuyas ideas para ellos son ajenas y anticuadas. El tema de la falta de buenos hábitos de lectura de los jóvenes es de tal acuciante actualidad, que Esther Suárez Durán le dedicó su obra *Asesinato en la Playita de 16*. En sus acotaciones para la escena en la biblioteca, la autora indica que los estudiantes de Preuniversitario, cuando se acercan al libro de poesía de Pablo Neruda: "... suspiran burlones y se alejan con gestos de desprecio" (256). En cuanto a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*: "lo miran y bostezan, riendo divertidos" (256). Pero un gran éxito tienen las novelas rosas, de misterio y policíacas con los títulos tan significativos como *Muerte en las nubes*, o *El extraño caso de las hormigas locas*. La obra de

Esther Suárez Durán muestra la preocupación que la mayoría abrumadora de los jóvenes pierde el tiempo leyendo estos libros insustanciales. Según ella, es lastimoso que el nivel cultural de los estudiantes resulte tan bajo, que tratando de responder la pregunta acerca de la literatura ellos pueden decir solamente que "Está buena," o abren la boca como si fueran a responder profundamente y no dicen nada. Es no menos inoportuno que un grupo pequeño de los estudiantes que sí tiene interés por los libros buenos y la música clásica trata de esconder su predilección en público para no aparecer ridículo. Sin embargo, para la dramaturgia y en este sentido para la sociedad, el peligro real es que los jóvenes se dejan llevar por las quimeras de la literatura de baja calidad en vez de aceptar los valores morales verdaderos de la realidad.

En cuanto a los requisitos del realismo socialista, en Cuba el teatro juvenil responde a los mismos esquemas del teatro para adultos. Es interesante advertir que los dramaturgos de ambos teatros en esta época del socialismo maduro no ponen mucho énfasis en la imagen heroica del líder de la Revolución Cubana Fidel Castro, ni se preocupan tanto como en piezas anteriores por la defensa del país contra una invasión de las fuerzas imperialistas porque veinticinco años después de la Revolución esos temas han llegado a ser axiomáticos. Por ejemplo, en *El tema para Verónica* y *Los hijos* se mencionan solamente entre otros asuntos. En los ochenta, aun en el repertorio del grupo Teatro Obrero, las obras similares a *Huelga* (1981) de Albio Paz Hernández parecían anacrónicas con su énfasis habitual sobre la lucha de los obreros cubanos contra la explotación de las empresas norteamericanas.³ Tampoco, hay tanto interés en el tema del espionaje y del terrorismo de la parte de los agentes del imperialismo mundial que sí tenía un papel notable en muchas obras de los setenta como *Ernesto* (1976) de Gerardo Fernández.

En lugar de esos temas, durante los años recientes la atención de los dramaturgos se concentra en los problemas cotidianos. Pero como siempre ambos teatros, para adultos y para jóvenes, no olvidan su tarea ideológica. Sin embargo, el teatro para adultos que se dirige a espectadores ideológicamente mejor adoctrinados, puede a veces ofrecer una obra compleja y discutible. Por ejemplo, en *El agitado pleito entre un autor y un ángel* (1973) de Nicolás Dorr el argumento de los personajes negativos casi hasta el fin es tan concluyente como las pruebas de los personajes positivos. El teatro juvenil, por el contrario, es más restringido en su derecho de interpretar los problemas de la sociedad y de los individuos. En vez de someterlos a discusión libre y general, los escritores tienen que referirse a los anécdotas o acudir a las alusiones. Esa tendencia de orientarse

al nivel ideológico de los espectadores es evidente, cuando se conocen las obras de la ortodoxia socialista pura que reina en el teatro para los niños.⁴

Para dirigir a los jóvenes por cauce preciso, en cada una de las obras del teatro juvenil existe un personaje, un consejero mayor, que siempre es muy respetado. Este personaje es usualmente un miembro de partido que desempeña un papel ideológico importante y llega a la escena precisamente en el momento cuando los protagonistas están a punto de desviarse del camino correcto. Los cargos que ocupa este amigo de los jóvenes son diferentes: en una obra tal individuo es el presidente del comité de defensa de la revolución; en otra es un profesor; a veces es el director de la cooperativa agrícola. Ellos siempre saben lo que es bueno y lo que es malo. Estos jefes no se preocupan por las agitaciones del mundo interno del joven, quien trata de entenderse a sí mismo y encontrar su vocación en la vida. Por el contrario, ellos lo contemplan todo desde el punto de vista de la colectividad y del bienestar de toda la sociedad cubana. Por consiguiente, sus consejos siempre llevan dos mensajes. El primero de éstos es que la virtud más importante en la Cuba socialista es el trabajo. El segundo es que el individuo debe sacrificar sus intereses personales a los intereses y necesidades de la colectividad a la que pertenece. De este modo, el requisito ideológico del método del realismo socialista está absolutamente cumplido.

Para formar ideológicamente a la generación joven, las obras para la juventud tienen por necesidad que tocar los problemas morales. Esta tarea es muy complicada porque, como afirma Wolfgang Wohler: "La pubertad ocasiona grandes conflictos en el joven debido a que el desarrollo físico y el intelectual marchan por diferentes rumbos. Su personalidad se modifica con asombrosa rapidez, muestra atributos contraindicatorios, se pronuncia de un modo especial" (61). Por tanto, los dramaturgos deben discutir los temas de interés para los jóvenes, como el amor y las relaciones sexuales, el valor y la necesidad de la educación, la independencia espiritual y las responsabilidades hacia la colectividad. Para asegurar la eficacia del propósito educativo, el desenlace de las obras que se están comentando nunca es ambiguo. Los personajes positivos proclaman en voz alta su fidelidad a los ideales socialistas, mientras que los personajes negativos siempre resultan vencidos en la lucha por conquistar el espíritu de la generación joven. La conclusión de Espinosa Domínguez que las obras comentadas no son didácticas resulta así completamente errónea, porque la tarea del dramaturgo, según los mencionados principios del realismo socialista, es la de ayudar al partido en el poder a orientar al pueblo hacia el comunismo.

En este caso, ¿por qué, a veces, existe la impresión que el autor habla francamente a su público? Esto se debe a que el realismo socialista no prohíbe

mostrar los hechos desagradables cuando es obvio que el autor se refiere a acontecimientos e individuos que no resultan típicos en la sociedad. Se usan ejemplos negativos para establecer un contraste, para enseñar una lección moral y para avisar al espectador de las consecuencias que pueden traer las actitudes antisociales. Los dramaturgos que escriben para la juventud cubana se ajustan a las limitaciones del realismo socialista y siguen las orientaciones del gobierno. Sin embargo, en estos textos no es difícil encontrar numerosas imprevistas inconsistencias entre la ideología oficial y los sucesos que el público advierte en las obras. Por ejemplo, según estos dramaturgos, todos cubanos trabajan para su país. ¿Por qué en este caso, no hay nada que comprar en las tiendas? Mirta, la heroína de *Aquí en el barrio*, para ganar un poco de dinero especula no con cosas exóticas, sino con prendas necesarias, como suéteres y bufandas, mientras que su madre y la hermana menor pasan horas sin éxito en las colas tratando de comprar un poco de café o un ventilador. Esta obra también infunde al lector el sentido que el pueblo cubano vive en un medio ambiente de inseguridad y de sospecha. Cada uno está bajo la observación de los comités locales de defensa de la revolución. En la obra, este sistema funciona bien y logra terminar la actividad criminal de Mirta y sus compañeros. Pero la teoría leninista en que se apoya el realismo socialista dice que la conducta criminal es el vestigio del pasado que gradualmente desaparece con el desarrollo del socialismo. Por lo tanto, veinticinco años después del establecimiento de la Revolución el número de criminales en Cuba debería ser mínimo. La única explicación posible de la necesidad de espiar y de sospechar de todos es que el gobierno no está seguro de la influencia de su ideología en el pueblo.

El tema del trabajo, que como se ha mencionado, constituye uno de los asuntos más importantes en las obras para los jóvenes, tampoco escapa a las contradicciones. El trabajo siempre se ha glorificado en la Cuba socialista como el factor más importante del proceso de formación del hombre nuevo del futuro comunista. Partiendo de este concepto, los autores de *Tema para Verónica* y *Proyecto de amor* no ven nada malo en mostrar a la gente urbana que trabaja en el campo ayudando a los campesinos. En Cuba se practica el uso del trabajo voluntario en gran escala. Pero, paradójicamente, se sabe que los campesinos cubanos tenían en los ochenta más maquinarias agrícolas que nunca y, a diferencia de los tiempos anteriores, ellos no trabajaban para los explotadores. En este caso, ¿por qué era necesario mandar a los ciudadanos al campo para hacer el trabajo ajeno? Estos dramaturgos alaban a la juventud trabajadora, pero no se arriesgan a admitir que esta situación es una prueba de la baja productividad de la mano de obra bajo el socialismo.

Aun más importante, estas obras reflejan un cambio en el mensaje en cuanto a la actitud hacia el trabajo. La literatura de los primeros años revolucionarios animaba a los cubanos a que trabajaran sin parar en nombre de un futuro mejor y para la victoria del socialismo. Pero en los años ochenta el énfasis sobre el heroísmo y los sacrificios en apoyo a las ideales socialistas hizo crisis porque resulta difícil mantener perpetuamente el fuego del entusiasmo sin que el pueblo reciba los frutos de su labor. En *Aquí, en el barrio*, el padre trabajaba toda su vida. Sin embargo, la única posesión de la familia es un refrigerador anticuado que casi no funciona. A veces, el concepto abstracto del trabajo para el interés común choca con el sacrificio de los valores concretos de los individuos. Por ejemplo, en *Tema para Verónica*, la madre siempre había estado ocupada y nunca tenía tiempo para darle a su hija la atención y la comprensión que ésta necesitaba. La muchacha se sentía abandonada y no contaba con principios morales para resistir a la tentación de llevar una vida fácil.

En esos ejemplos no es sorprendente que los jóvenes busquen cualquier alternativa. Su actitud hacia el trabajo no tiene nada que ver con el bienestar del estado. Algunos de ellos hacen carreras; otros, como los jóvenes de *Proyecto del amor*, hacen todo lo posible para evitar las tareas y las cargas oficiales; y varios se alían con elementos antisociales. La posición de la nueva generación en estos textos es clara. Los jóvenes quieren vivir mejor que sus padres y gozar de la vida no en un futuro lejano, sino ahora, inmediatamente. En las piezas, todavía, la tarea de crear una juventud ideológicamente consciente es una consigna. El proceso de formación política continúa sin interrupción. La mitad de la acción en cada una de estas obras tiene lugar en las asambleas políticas y generales donde se condenan el egoísmo y la falta de entusiasmo. Pero los dramaturgos muestran también una tendencia para evitar los extremos. La literatura revolucionaria temprana glorificaba a los héroes, que siempre sacrificaban sus deseos y planes a favor de los requerimientos de la revolución. En los ochenta la situación cambia. Un buen ejemplo es la obra *Los hijos*. Aunque el texto está escrito de una manera muy ortodoxa, contiene, sin embargo, un elemento nuevo para el teatro cubano. Diosdado, uno de los héroes de esta obra, rechaza el concepto de que la colectividad está a cargo de sus miembros y que lo común siempre tiene supremacía sobre lo individual. En vez de volver a su granja cooperativa después de graduarse como veterinario, él decide mudarse a la ciudad para estudiar arquitectura. A pesar de todos los argumentos contrarios, el personaje insiste en que nadie sino él tiene el derecho de decidir como vivir su propia vida. Lo más importante es que Diosdado logra convencer a la gerencia de la cooperativa, a sus amigos y a sus padres de que su decisión es legítima.

El autor, de acuerdo con los requisitos del realismo socialista, asegura a los lectores que su personaje va a trabajar productivamente en su nuevo oficio. Por consiguiente, Diosdado puede ser considerado como un personaje positivo de la obra. Pero el hecho que la colectividad reconozca el derecho del individuo para hacer sus propias decisiones es una indicación importante de los cambios que empezaban a ocurrir en la sociedad cubana de los ochenta. Es posible afirmar que, además de la divulgación de los ideales comunistas, en varias obras se puede detectar un mensaje clandestino. Parece que los héroes ya no están de moda. En esos textos, lo más importante es no destacarse. Uno debe ser como los otros. Los ideólogos ven en la demostración de la individualidad un peligro de desviacionismo. Por eso, la obstinación de Diosdado, hasta el final encuentra tanta resistencia. Por eso, en otra pieza, Verónica no es elegida la vanguardia de la brigada. Como le reprocha uno de los "consejeros mayores": "Usted trabaja mucho y bien. Es la más adelantada. Pero no se ríe ni canta como las demás" (136).

La mayoría de los jóvenes en este teatro se conforma con este sistema sin poner objeciones. Aun los "individualistas" como Verónica o Diosdado terminan como miembros productivos de una colectividad u otra. Pero la sinceridad de esta incorporación resulta discutible. Por ejemplo, es claro que en *Proyecto de amor*, hay muchos jóvenes que se llevan bien con la sociedad, por decir lo que la sociedad quiere oír. Sin pensar, ellos responden a las preguntas de sus jefes con las fórmulas apropiadas que han asimilado desde la niñez. Pero cuando se quitan las máscaras, esos jóvenes no son diferentes de sus coetáneos de los países donde los ideales de Fidel Castro y de Lenin no forman parte de los requisitos obligatorios del proceso educativo. A pesar del intento del dramaturgo de castigar el egoísmo y la falta de responsabilidad de sus protagonistas, nadie personalmente sufre consecuencias graves. El mensaje que parece desprenderse de estas situaciones es simple: se puede vivir de una manera poco ortodoxa, si se mantiene bien la fachada socialista.

Aunque el valor artístico de algunas de las obras citadas es menor, ellas constituyen un reflejo orientador de los cambios en la situación política y económica en Cuba. Sin duda, este teatro cubano juvenil ha seguido todas las reglas del realismo socialista sin perder su carácter didáctico e ideológico. Pero, a pesar de las limitaciones, el espectador puede reconocer cierto realismo, verdadero en la representación de los protagonistas y de la vida diaria. Es notable en las obras la presencia de un compromiso ideológico. Pero dada la crisis de la economía cubana se advierte también que es importante prevenir el peligro de la disidencia. De la lectura de estas obras se deduce que a veces el

régimen es incapaz de seguir atrayendo al pueblo con la visión del comunismo. Por tanto, es necesario mantener la estabilidad política en el país. Eso es particularmente importante en los noventa cuando Cuba ha perdido el apoyo de Rusia y otros países del ex-campo socialista. Como sugieren las obras ya mencionadas, el mensaje ideológico se vuelve ambiguo. Por una parte existe el ambiente de sospecha y los dramaturgos continúan propagando mandamientos marxistas. Por otra parte, es notable la tendencia en la generación joven de aceptar tácitamente la ideología oficial sin cuestionar sus fundamentos. Pero en cambio ellos esperan y sí reciben la libertad de vivir en una manera menos restringida que la de los jóvenes de la generación anterior.

Auburn University

Notas

1. Todas estas obras integran la antología *Teatro juvenil*, ed. Espinosa Domínguez (La Habana: Letras Cubanas, 1986). La antología incluye: *Proyecto de amor* (1984) de José González González; *Tema para Verónica* (1981) de Alberto Pedro; *Aquí, en el barrio* (1978) de Carlos Torrens Vega; *Asesinato en la Playita de 16* (1983) de Esther Suárez Durán; *Los hijos* de Lázaro Rodríguez Paz. Desgraciadamente, la última obra no aparece fechada.
2. Esta conclusión es un punto principal de la parte del prólogo de Carlos Espinosa Domínguez intitulada *Caminos actuales del teatro juvenil en Cuba*. Cito de la página 12.
3. *Huelga* no posee grandes valores artísticos. Pero por su valor ideológico esta obra recibió el premio de Casa de las Américas y el Grupo Obrero tuvo que mantenerla en su repertorio durante algunos años.
4. La antología *Teatro para niños*, ed. Freddy Artilés (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981) da un buen ejemplo de los rigurosos requisitos ideológicos exigidos a las obras para la niñez.
5. La versión oficial de la Revolución es que la carencia de productos se debe al bloqueo económico decretado por el gobierno de los Estados Unidos en los años sesenta.
6. En los últimos años el jefe de la Revolución y otros mandatarios cubanos han admitido públicamente el hecho de la baja productividad cubana y se han tomado severas medidas para superar esta situación.

Obras Citadas

- Suárez Durán, Esther. *Asesinato en la Playita de 16*. En *Teatro juvenil*. Ed. Carlos Espinosa Domínguez. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- Handbook of Russian Literature*. Ed. Victor Terras. New Haven and London: Yale U P, 1985.

- Palls, Terry L. "El carácter del teatro cubano contemporáneo." *Latin American Theatre Review* 13.2 (Summer 1980): 51-58.
- Pedro, Alberto. *Tema para Verónica*. En *Teatro juvenil*. Ed. Carlos Espinosa Domínguez. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- Shneidman, N. *Soviet Literature in the 1970s: Artistic Diversity and Ideological Conformity*. Toronto: U of Toronto P, 1979.
- Wohlert, Wolfgang. "Children's Theatre for the Family." *Theatre International* 5 (1982): 60-69.