

## Miami: Meca del exilio cubano y escenario medido aunque efervescente

**Beatriz J. Rizk**

En medio de la controversia y la hecatombe política que ha dejado en Miami el paso del balserito Elián González en esta primavera del nuevo milenio, tres organizaciones teatrales se preparan para el estreno de tres obras que por sí solas pueden ser el compendio de lo que es, de lo que ha sido, el teatro del exilio cubano, especialmente en los últimos diez años que son los que trataremos de cubrir aquí. *Lila, la mariposa* (1951, 1992) de Rolando Ferrer está siendo llevada a la escena por Lilliam Vega, en adaptación de Raquel Carrió, con Teatro Avante; el director Jorge Trigoura está montando con su compañía Trigolabrado la obra *Oscuro total* (1997) del prolífico dramaturgo Matías Montes Huidobro y el Coconut Grove Playhouse estrena *Praying with the Enemy* de Luis Santeiro bajo la dirección de Michael Garcés.

El estreno en Estados Unidos de *Lila* marca una vez más ese tira y afloja que caracteriza la relación artística de las dos comunidades. Ese rechazar desde aquí, pero no poder prescindir de los íconos sagrados, las obras y autores, que en gran parte hicieron su historia precisamente en los años pos-revolucionarios es la gran paradoja de nuestros tiempos. Especialmente aguda si se tiene en cuenta que en esta ciudad (el condado de Miami-Dade) existe una ordenanza en sus estatutos que le impide disponer de fondos públicos, provenientes de los contribuyentes, para subvencionar artistas invitados de la isla. Las consecuencias de tal medida han sido, por lo demás, desastrosas (las pérdidas se estiman en más de cien millones de dólares). No solamente le está vedado a la ciudad patrocinar eventos importantes como los Juegos Panamericanos sino que, por ejemplo, organizaciones como NARAS, la Academia Nacional de las Artes y Ciencias de la Grabación que otorga los premios Grammys, tuvo que escoger otro sitio para la presentación de la recién instituida sección latina (LARAS), no sin antes su presidente Michael Greene declarar públicamente que la “comunidad cubana es una vergüenza” (Njurka 2000: 1C), y al prestigioso Festival Internacional de Cine de Miami le negaron \$50,000 dólares de fondos locales durante

su última edición (2000) por haber incluido en su programación una película cubana, *La vida es silbar* del director Fernando Pérez. Desde luego que los directores teatrales y los ejecutores legislativos no son los mismos, aunque sí sirven al mismo público y esta diferencia muchas veces, como sugiere el comentario de Greene, no se percibe desde afuera. De hecho, en este momento varias organizaciones artísticas de la ciudad están tomando la iniciativa, apoyadas por la Unión Americana para las Libertades Civiles, de establecer una demanda para revocar dicha ordenanza.

En cuanto a *Lila* ha sido una de esas instancias en las que a medida que pasa el tiempo se ha convertido en un punto de referencia obligatorio de una dramaturgia que ya definió sus “clásicos” del siglo XX entre los que tiene un lugar señalado. Ya sea, como aduce Raquel Carrió, por “la calidad del lenguaje, el sobrepasamiento de las intenciones sicologistas o de indagación social y el hallazgo de una cualidad metafórica para revelar las claves esenciales de una identidad cultural” (2000); o por “transparentar mediante los personajes secundarios las coordenadas históricas y la relación entre el medio familiar y la sociedad..[que] conectan el microcosmos del taller con la amplitud del universo,” como señala Eberto García Abreu (1992:289); el caso es que *Lila* (estrenada en 1954), junto con *Electra Garrigó* (1948) de Virgilio Piñera y *El réquiem por Yarini* (escrita en 1958 y estrenada en 1965) de Carlos Felipe, componen la tríada “inefable” del teatro cubano que sentó las bases del florecimiento de la dramaturgia cubana contemporánea (Leal 1980:139, Fullea 1996:22)

Las otras dos obras también han estado cerca del sentir y el quehacer teatral del exilio cubano. Con *Electra Garrigó*, el director Francisco Morín, quien originalmente la montó en 1948 en La Habana, repitió su faena teniendo en el papel protagónico a Alina Interián, actual directora ejecutiva de la Feria Internacional del Libro de Miami, iniciando con la obra la vida artística de la futura compañía Teatro Avante que lidera hasta nuestros días Mario Ernesto Sánchez. En cuanto al *Réquiem* tuvo su último montaje en Miami en manos de Alberto Sarraín con su grupo La Má Teodora en 1998. Montaje que, de paso, coincide en el tiempo con puestas en escena de Flora Lauten, con el grupo Buendía; de Gerardo Fullea, con el Rita Montaner, en Cuba, y de Carlos Díaz, de El Público, en Madrid. No cabe duda que la trama de la obra que se desarrolla en un burdel en el que habita Yarini, el chulo más destacado de su época, “arquetipo de la masculinidad” (Correa (1992:189), en espera de su “muerte anunciada” por más de un personaje agorero, toca fibras muy profundas en el sentir de un pueblo que a pesar de sus divisiones geográficas apela a ciertas metáforas reiterativas en su afán por resemantizar una historicidad que parece haber perdido su rumbo.

Pero no sólo los “clásicos” han tenido su momento en Miami, de hecho, casi toda la obra directorial de Sarraín durante la última década ha estado dedicada a traer a la comunidad obras escritas y estrenadas en los escenarios de la isla. Entre ellas, y en primera fila, las obras del multi-facético escritor Abilio Estévez. Tanto *Perla Marina*, que recibió una lectura dramatizada en 1993, como *Santa Cecilia (Ceremonia para una actriz desesperada)*, estrenada en 1996, con Daisy Fontao en el papel protagonista y la ambiciosa como laureada (premio Tirso de Molina) *La noche*, en 1996, han sido parte de su repertorio. La temática de Estévez, que se mueve entre el recuerdo de un pasado glorioso y señorial que parece haberse quedado fijo nostálgicamente en la memoria tanto de los cubanos que permanecieron en la isla como de los que se fueron, y la incertidumbre de un presente cada vez más desesperanzador, resultado del deterioro económico de una sociedad que se define cada día más en términos de carencia, sienta como anillo al dedo a un exilio ávido por rescatar la esencia de la “cubanidad” y de profundizar en sus divergencias sociales. Por otra parte, el lenguaje poético de Estévez, cuidadosamente enfatizado por Sarraín, en el que se intercalan textos de otros autores y poetas claves de su propia cultura, es un acertado vehículo para expresar ese sentimiento de insularidad que siguen compartiendo mentalmente muchos de los que viven en el exilio con los que se quedaron. Como dato importante, el estreno de *Santa Cecilia* marcó la primera vez que un cubano residente en la isla estrena en Miami y asiste a la presentación de su obra.

Otro autor cubano que ha recibido tratamiento escénico por Sarraín ha sido Alberto Pedro Torriente. La popular obra *Manteca* hizo su aparición en nuestros escenarios al mediar la década en cuestión. “Las piezas más significativas del teatro cubano del exilio se caracterizan por el enfrentamiento individualista con la problemática nacional,” nos dice J. Febles en un artículo sobre el tema (1999:78). Pero ésta ha sido también la prerrogativa de muchos autores que trabajan dentro de la isla, lo que obviamente llama la atención de los que viven fuera. La búsqueda de soluciones, ese “resolver” idiosincrático del pueblo caribeño que llama a la necesaria iniciativa personal, para romper con la inercia a la que hasta cierto punto ha sido condenado un buen segmento de la población por el paternalismo estatal, se ejemplifica en la obra de Pedro Torriente cuyo éxito fue inmediato cuando se estrenó en el Teatro Mella de La Habana en 1993. En la pieza, tres hermanos deciden de manera clandestina criar un puerco en un apartamento obviamente para matarlo y abastecerse de grasa para enfrentar la escasez. El puerco “totemizado” se convierte en el conflicto central de la obra pues pasa a ser otro miembro de la familia al que se apegan todos y la gran disyuntiva, ante el sacrificio del animal, pasa a ser el cómo seguir viviendo después sin su presencia avasalladora. Al final, los personajes llegan a la conclusión de que para poder ser feliz y continuar su sueño “utópico” es necesario criar otro puerco después del sacrificio del presente. Destrucción y preservación son las dos instancias

dentro de las cuales se mueve toda la obra, como señala Magaly Mugercia, “la metáfora del que pide a gritos un final inevitable al que tampoco quiere llegar” (1995:36).

Aunque el recinto familiar, tan afín a la dramaturgia cubana, que no pocas veces se ha representado como una institución férrea e intransigente, culpable de la impotencia emocional y síquica de sus miembros (*La noche de los asesinos*, de José Triana, varias veces montada en Miami nos viene a la mente); aquí se defiende. Es en el seno del hogar, de su casa, en donde estos personajes pueden ser verdaderamente democráticos y decir lo que les plazca. Se crea el ambiente de dentro en oposición al temible de afuera en donde habita lo incierto. Este es también el mundo de los vecinos que escuchan y delatan, plasmado en otras obras importantes como *Fresa y chocolate* (1994) de Senel Paz (una adaptación del guión cinematográfico, *Algunos prefieren fresas, otros chocolate*, se montó en Miami dirigida por Gonzalo Rodríguez en 1997), el que desafortunadamente algunos exiliados que viajan a la isla a visitar a sus familiares conocen de primera mano. Este sentido de la marginalidad, del exilio interno, lo explora Sarraín, de nuevo, en lo que ha sido posiblemente su montaje más brillante, *Delirio habanero*, de Pedro Torriente en 1997. En la pieza, tres indigentes juegan a ser Celia Cruz, Benny Moré y Varillas, el legendario tendero del restaurante La Bodeguita del Medio de la Habana Vieja. Sus gestos y pretensiones son un calco no sólo del comportamiento de los famosos personajes a los que creen que imitan sino también del asociado con los sectores burgueses altos, imaginado por ellos mismos. Gran parte de la comicidad y, de paso, del éxito de la obra consiste tanto en la exageración de la caracterización de los personajes como en la sobre-actuación de los intérpretes. En la producción de Miami, al texto original de más o menos una hora y media de duración, se le añadió media hora más de gestualidad, llevada a cabo magistralmente por los actores Magaly Agüero, Raúl Durán y David Ferrer, logrando niveles intertextuales muy ricos pues cada movimiento, cada signo básico, cada inflexión verbal, encontró correspondencias afines en la comunidad cubana del exilio para la que se representó, fuera de que no podían dejar de darse por aludidos ante textos como el siguiente:

VARILLA: Necesitamos a la Reina [Celia Cruz]. Llegaré el día en que La Habana vuelva a ser La Habana, en que vuelva a encenderse con sus bares abiertos, su vida nocturna, y ésto se va a llenar de músicos, cantantes, toreros, peloteros, bailarines y todos los artistas cubanos que andan desperdigados por el mundo (1996:12).

Pero Sarraín no es el único en haber abordado la dramaturgia de la isla, como demuestra el actual montaje de *Lila*. De hecho, Teatro Avante, al que el citado director estuvo asociado por algunos años durante los 80 dirigiendo para el grupo *Una caja de zapatos vacía* de Piñera en 1987, tiene a su haber, fuera de la mencionada *Electra*,

otras obras del autor como *Jesús*, bajo la dirección de Rolando Moreno, estrenada en 1994. A esta última obra se le dio un tratamiento musical que no desentonó con el tema de la misma y reafirmó el gusto ya estudiado en otra ocasión de esta comunidad por el género musical (Rizk 1992:190). La pieza se basa en la aparente re-encarnación de un mesías de bolsillo, de ahí su nombre, en la figura de un inofensivo barbero provinciano cuya decisión de no hacer más “milagros,” al salirse de sus manos el alcance de su influencia en el pueblo, causó su pronta liquidación de parte de las autoridades. Sobre la capacidad de este anti-héroe de tocar la sensibilidad del exilio, como demostró el éxito obtenido, nos atenemos a las palabras del propio Piñera quien se preguntó en una ocasión: “¿Qué representa Jesús en la obra?”: “Pues es el anti-Fidel. Y a pesar de ser el anti-Fidel siente la nostalgia de no haber sido Fidel” (“Piñera teatral,” 1960:17, cit. por Quiroga 1995:175). *Aire frío* de Piñera también había hecho su entrada en las tablas de Miami en la temporada de 1981/2 por el grupo Repertorio 7, dirigida por Eduardo Corbé.

Basada en la versión libre que llevara a las tablas el Grupo Buendía en Cuba, *Lila, la mariposa* recoge la tradición del cabaret cubano para al final darle un viraje de 180 grados a la tragedia de una mujer que cría su hijo de una manera sobreprotectora y obsesiva en medio de una sociedad que confabula para arrancárselo de sus manos (garras). Lilliam Vega, quien hiciera el papel protagónico de la original, retoma el rol dándole un barniz doblemente trágico, por causa ahora del exilio, a esta “delicada mariposa” que está siempre a punto de quemarse las alas y perecer en un mundo reacio a sus excesivos cuidados y a su enclaustramiento, representado por el costurero que mantiene con Hortensia, su cuñada. No muy lejos de la despótica Bernarda Alba ni de la fragilidad manipuladora de una Blanche Dubois, Lila se debate hasta quedar sin resuello en un *tour-de-force* solo compatible con la capacidad histriónica de la actriz. El matriarcado, unido paradójica y simbióticamente al patriarcado que lo fomenta, ha sido un tema fundamental en la dramaturgia cubana, explorado con creces desde las dos orillas. Al final hay una ruptura, simbolizada en unas tijeras que por momentos parece que fueran creciendo gradualmente hasta que, de hecho, se vuelven gigantes. Con la muerte de Lila se deja “entrar el mar por la ventana,” como quería Hortensia, la fuerza antagonica que representa al mundo de afuera, y prácticamente del velorio pasamos a la celebración de la vida con el cabaret. Sin embargo, para Marino, el hijo, quien anheló toda su vida escapar hacia el mar, el mar ya no le dice nada: “¿Por qué ahora no me gusta el mar?” es una de sus últimas frases.

La fórmula “familia-casa-nación” cual “célula que refracta (y representa) contradicciones y rasgos de un contexto mayor,” al decir de Raquel Carrió con respecto a *Electra Garrigó* (1992:135), sentó precedencia en un teatro que siguió de cerca el modelo de la tragedia griega, para acercarse a su contemporaneidad. Nos referimos a

obras como *Medea en el espejo* (1960) de José Triana y *Los siete contra Tebas* (1968) de Antón Arrufat, entre otras, en Cuba; pero también a *La navaja de Olofé* (1980) de Matías Montes Huidobro, *El extravío* (1987-88) de Julio Matas y hasta a la singular parodia *Las hetairas habaneras (una melodramática cubana)* (1977) de José Corrales y Manuel Pereira, escritas en el exilio. Ahora, si dentro de estas familias, microcosmos de la sociedad, los hijos se asfixian, fuera de ellas tampoco hay salvación. Los personajes de esta dramaturgia no están preparados para afrontar la libertad, yendo una vez conseguida, literal o figurativamente, a su perdición. Por otra parte, el fuerte yugo, matriarcal tanto como patriarcal, crea una atmósfera amenazante, que se mantiene siempre al borde del derrumbe, de la desintegración, arrastrando casi siempre a sus hijos a retraerse del mundo exterior y a rechazar la separación aunque, por supuesto, ésto acarree la castración y anulación del individuo o lo que es casi peor, la indolencia, como en el caso de Marino.

La mencionada obra *El extravío* (1990) de Julio Matas, estrenada en Miami por Teatro Avante bajo la dirección de Mario Ernesto Sánchez en 1992, se basa en la leyenda del Minotauro de Creta en la que dos hermanas se enamoran del mismo hombre con resultados trágicos. Ambientada en una plantación de la isla hacia 1920, la pieza recrea el ambiente de provincia en el que viven encerradas las dos protagonistas bajo la autoridad paterna literalmente expiando el pecado de la madre adúltera, ahora convertida en loca y encerrada en uno de los aposentos. La amenaza viene de fuera en manos de Eulogio, un matón a sueldo, contratado para eliminar al pequeño “bastardo” resultado de la pasión “insensata” de la madre. El foráneo desencadena la transgresión al entorno doméstico que, como era de esperarse, tiene efectos nefastos. Una hermana se fuga con Eulogio para La Habana en donde termina como prostituta trabajando para él; la otra se queda rezagada en el campo sacrificando su juventud en aras del bienestar paterno. Fuera de los esquemas de la mitología griega, el mito de la plantación de caña de azúcar, el que para Antonio Benítez-Rojo, representa el “centro de los orígenes genealógicos de la sociedad cubana,” que lleva a la “la antitética polarización de dos discursos, uno de poder-azúcar-y otro de resistencia – el esclavo, el cimarrón, el agricultor proletario” (1992:221), hace su entrada aquí contribuyendo a una temática de largo alcance histórico en su tierra natal. En este sentido, hay una línea de continuidad que se extiende desde que la pieza *Tembladera* de José Antonio Ramos irrumpió en la escena cubana en 1918, “primera obra en que se mostraba un conflicto de transcendencia nacional a través del microcosmo familiar” (Espinosa Domínguez 1992:15), hasta nuestros días. Este es uno de esos casos concretos que refuerza con creces el llamado, antológico y archicitado, de Rine Leal de “asumir la totalidad del teatro cubano,” al despertar el alba de la década de los 90 (1992:7-9).

*Oscuro total* (1997) de Montes Huidobro la segunda obra que nos sirve de puntal para este ensayo, es otra instancia en la que se revive de manera ritualística, al enactarse una y otra vez el hecho sangriento que sirve de eje a la obra, llegando a parecernos casi necesario el sacrificio de uno de los polos opuestos que representan aquí la actualización del binomio expuesto por Bénéitez Rojo. *Oscuro total* es la historia primero de un parricidio – basado libremente en el caso de los hermanos Menéndez, de origen cubano, quienes asesinaron a sus adinerados padres, supuestamente para recibir la herencia antes de tiempo, en Beverly Hills, California en 1989; luego, de un filicidio, pues en el último acto se invierten los papeles y son los padres los que ultiman a los hijos. La obra parecería que despegara a partir del punto final de *La noche de los asesinos* de Triana en la que la amenaza del posible parricidio permea toda la obra, si no fuera porque su parecido con la realidad no es tan “coincidente.” Desarrollada íntegramente en la sala de una lujosa residencia (el crimen sucede en una alcoba en el piso superior), después de consumado el asesinato a tiros tanto de los unos como de los otros, esta familia saca “los trapos sucios” al sol enfrentándose a un público, que según las didascalias “ve como si fuera tribunal” (147). Si bien, como dice J. Febles, en “última instancia [la obra] deviene metáfora que apunta a una perspectiva apocalíptica: la innoble posibilidad de la violencia permanente que se desarrolla en forma centrífuga como signo doloroso del núcleo familiar cubano y, por extensión, del propio acontecer histórico nacional” (1997:113); también responde a una modalidad que empieza a hacer mella en el teatro del exilio y es la posible pérdida de la autoridad paterna. Según J. Escarpanter, “todo parece indicar que la traumática experiencia del destierro, por una parte, y el incesante correr de los tiempos, por otra, han desmantelado la rígida estructura familiar que prevalecía en la realidad y, por ende, en el teatro cubano anterior al gobierno revolucionario del que esta dramaturgia era un eco” (1994:100). Sea lo uno o lo otro, lo cierto es que esa rigidez en la estructura familiar va cediendo. Curiosamente, como señala el mismo investigador, es la figura del padre la que parece haber sufrido más en este proceso.

Por otra parte, el tema del incesto, que en el caso de los Menéndez fue perpretado tanto por parte del padre como de la madre, convirtiéndose en la comidilla favorita de los medios de comunicación sensacionalistas durante el juicio que se les siguió, es otra instancia que liga la obra a más de un antecedente dentro de la dramaturgia cubana como a la propia del autor. Ese incesto que se adivina en *Electra Garrigó* y se insinúa en *Lila, la mariposa*, y que además se remonta a obras seminales de la literatura cubana como *Cecilia Valdés o la loma del angel* de Cirilo Villaverde en el siglo XIX, actualizada por Abelardo Estorino en *Parece blanca* (1993) en carterlera en este momento en el teatro Repertorio Español de Nueva York, se encarna también físicamente en los personajes de la Madre/Amante/Yemayá y el Hombre/

Hijo/Olofé de su obra anterior, ya mencionada antes, *La navaja de Olofé*. En la pieza, puesta en escena por Rafael de Acha para el Primer Festival de Teatro Hispano de Miami en 1986, se recrea un mito de la cultura yoruba, con netas reminiscencias del mito de Edipo. Según el mismo autor, “el énfasis en la familia, en la mujer y en la madre dentro del teatro y la vida cubana nos ha llevado de la mano al incesto (que se manifiesta en las religiones yoruba y católica, con supremacía del elemento femenino sobre el masculino), al complejo de Edipo, acompañado de su juego represivo del *ego* y *super ego* y su corolario inevitable: castración y parricidio” (1973:41).

Hay otro tema en la obra que es de vital importancia para entender una dramaturgia que a veces nos da la impresión de regodearse en la superficialidad de un materialismo ramplante y es el apego, a veces desmedido, a los bienes materiales. De hecho, el investigador Juan Carlos Martínez pone el dedo en la llaga cuando señala la polarización en la construcción de ciertos “esterotipos,” por algunos dramaturgos cubano-americanos, siendo uno de ellos el “consumista empedernido”: “el comunitario de maletas y gangarras que evalúa la vida sólo en términos cuantitativos y tiene por patria el perímetro de un *supermarket*” (1994:72). Para Paco, el padre de la obra, el éxito, el dinero, es lo que justifica todo en la vida:

PACO: El éxito, Tita, el éxito es lo único que vale. El éxito... el triunfo...el dinero...el poder... En esta sociedad si no los tienes te tiran a la mierda...(148).

En este sentido, el mundo que refleja la obra es al que se refiere el sociólogo cubano José Llanes cuando afirmaba en su estudio sobre la comunidad, que hacia “el final de los años 60 la riqueza otra vez se convirtió en el símbolo de la salvación espiritual del grupo” lo que aunado al mito del “sueño americano” produjo la historia “del éxito cubano” que a fuerza de repetirse devino “un estereotipo” (1982:47). Este fijamiento con los bienes materiales ha servido de tema a no pocas aventuras escénicas del exilio, cual soporte “moral” en contra de las ideologías de izquierda a todas luces empobrecedoras, hasta llegar a convertirse en la espina dorsal de obras como *Revoltillo* (*Broken Eggs*) (1988) de Eduardo Machado que para desmayo de algunos críticos (ver J. C. Martínez 1998), fue escogida por la compañía Repertorio Español para ser llevada a Cuba en 1998, constituyéndose en la primera obra del exilio en presentarse en la isla. En *Oscuro total*, el éxito del “sueño americano” de esa familia se convierte en horrenda pesadilla que irremediamente desemboca en tragedia al quedar al descubierto el más crudo interés material como motor detrás de las relaciones entre estos seres humanos durante su vida en común. Esta mirada crítica del autor hacia adentro, ya ejercida en otras obras como *Su cara mitad* (1989), es compartida por otros dramaturgos que empiezan a cuestionar su posición respecto al exilio, respecto



a los hechos que han contribuido a la formación de la comunidad y respecto a su vida, en el aquí y el ahora, norteamericano.

Una de las primeras obras que valientemente se enfrentó a los forjadores de discursos anticastristas de corte revanchista, que en algunas instancias ya llevan 40 años repitiendo las mismas fórmulas sin darse cuenta que las posibilidades de llevar a cabo las “acciones” concretas que llevan planeando, ante la eventual “caída” del líder cubano, son, por razones ya fuera del alcance de muchos, nulas, fue la laureada obra *La caída (The Fall)* (1990) del prematuro y lamentablemente desaparecido Rafael Blanco, puesta en escena por Teatro Avante. En la pieza somos testigos del penoso retroceso de los sueños de un padre de regresar a Cuba después de “la caída” de Fidel Castro ante la realidad e indiferencia de una familia que ya muestra poco interés por lo que sucede al otro lado del mar. Una escena especialmente irónica se desarrolla cuando el novio “americano,” de origen polaco, de la hija, es invitado por primera vez a cenar en la casa. El hermano menor, quien aparentemente es el más entusiasta escucha de los acalorados discursos del padre, le pregunta ingenuamente si pensaba regresar a Polonia cuando cayera el comunismo. El desconcierto del muchacho, unido a las risas del público, casi no dejan escuchar su respuesta: “¿A Polonia??? No..... quizás a Israel...” pues además el chico era judío, lo que coge al padre por sorpresa dejándolo mudo por un instante y desviando la obra hacia otro tema poco explorado en esta dramaturgia: el racismo, en este caso un tanto prestado de la sociedad receptora.

Otra obra que toca un tema que puede llegar a ser controversial es *Matecumbe: el vuelo de un Pedro Pan*, escrita y dirigida por Mario Ernesto Sánchez para Teatro Avante en 1995. La pieza es una radiografía del pasaje físico y espiritual de un adolescente por los campos destinados a los niños “Pedro Pans” que salieron de Cuba durante la década de los 60 en un programa auspiciado por la Iglesia Católica. Es una mirada introspectiva que indica que no todo fue “color de rosa,” sino más bien un camino sembrado de espinas el que tuvieron que recorrer estos jóvenes inexpertos (más de 14,000 de los cuales Mario Ernesto fue uno de ellos) y poco preparados para el brutal paso que es el emigrar de un país a otro, de una cultura a otra sin más apoyo, a veces, que las buenas intenciones de las organizaciones involucradas. Es sin duda una de las primeras obras del exilio que propone una lectura histórica seria y audaz de un pueblo metido de lleno en un proceso político que a veces no le permite la salida de su inmediatez ni para sopesar objetivamente sus propias experiencias personales.

La segunda generación, la nacida y/o criada en Estados Unidos, empieza a mostrar, en este sentido, una actitud más crítica hacia sus progenitores, hacia esa carga cultural que representa el ser cubano-americano/a en esta sociedad. Los espectáculos uni-personales *Rum and Coke* de Carmen Peláez, presentada en el Area

Stage Theater de Miami Beach en 1997, y *Midnight Sandwich* de Melinda López en el Coconut Grove Playhouse en 1999, dan cuenta de esta posición. Curiosamente los títulos de las dos se refieren a una bebida y a una comida “típicas” cubanas. En no pocas instancias es mediante fragmentos que de pronto se convierten en “símbolos” de una cultura heredada que ésta se conserva viva, o por lo menos vigente, aunque ya en cierto modo desligada de la original. Como bien sugiere López, Cuba para muchos miembros de esta segunda generación ya dejó de ser un espacio específico para pasar a ser un tiempo, el de la infancia, el de la memoria de los padres (“Programa”). Esta visión no difiere en mucho de la fomentada por G. Pérez-Firmat en su libro *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way* (1994). Según el autor la fusión natural del cubano con el *mainstream* norteamericano es parte de un proceso que se “perdió en la traducción.” Para él Cuba es ya una “patria sin nación,” compuesta de esencias no estables, una por demás extraña justificación para declarar que la “cultura cubana, como el mambo mismo, tiene poco que ver con las raíces”:

We Cubans have a strange relationship with our roots: we *eat* them. We don't worship them. We don't enshrine them. We consumate them. The mambo is not a root, it's an anchor. It places but it does not ground. Let's mambo! (1994:81)

En este sentido, quizás Lilliam Manzor tiene razón al sugerir el uso de “U.S.-Cuban” en vez de “cubano-americano/a” para identificar a este grupo (1994:12). Volviendo a *Rum and Coke*, en Peláez, como en Carmelita Tropicana (nombre de batalla de la actriz Alina Troyano) quien trajo su uni-personal *Leche de amnesia* a Miami en 1998, hay un acercamiento más concreto a Cuba. La primera encarna a varios personajes cubanos (una vedette venida a menos, una jinetera, una abuela, etc.); la segunda, no sin humor, ilustra su visita a la isla con diapositivas en las que contrasta los detalles agrandados en su memoria con el escualido presente. Este es también uno de los contrastes utilizados por Luis Santeiro en la tercera obra que sirve de puntal a este ensayo, *Praying with the Enemy* (2000). En la pieza, Arturo regresa a la isla con su mujer, a raíz de la visita del Papa Juan Pablo II en enero de 1998, después de 27 años de exilio, y vuelve al sitio donde quedaba su casa paterna ahora derrumbada. La sorpresa es mayor cuando se da cuenta de que las dimensiones en su recuerdo estaban considerablemente magnificadas a lo que el chofer que lo llevó, ya aburrido con sus comentarios, le contesta que en realidad debía alegrarse porque eso quiere decir que “Fidel le robó menos de lo que había pensado.”

Hechos sus primeros pasos en los medios de difusión (varios episodios de los programas de televisión *Sesame Street* y *¿Qué pasa USA?*), Santeiro toma elementos derivados de la pantalla chica en la construcción de su obra. Entre ellos se cuentan el formato del *sit-com*, una especie de comedia de salón con el acento puesto

en el *punch line*; la inclusión de personalidades consagradas por la misma como una versión de Martha Stewart a la par con su contrapartida cubana, Cuqui, otra diva de la televisión diurna que se especializa en recetas de cocina alrededor siempre del mismo alimento: las papas, cuyos programas de televisión sirven de marco a la obra; y el sensacionalismo inherente a la cobertura de ciertos eventos como el que sirve de transfondo a la obra. En este sentido, la histórica visita del Papa pasa a un segundo plano para la reportera norteamericana que encuentra mejor material explotando las emociones del encuentro fortuito de dos familias: la de Arturo y su mujer, y la de Cuqui y su marido, el chofer, quienes ocupan la casa que fuera de la familia de la primera, creándose un potencial conflicto que es el que en realidad se está llevando a la escena. Para crédito de Santeiro, quien relega, un tanto ingenuamente, la solución de la problemática cubana a la intervención divina, poniendo el énfasis en la oración conjunta, cada uno de los interesados pide lo que le conviene. Así, mientras Arturo le implora a Dios que “por favor se lleve a Fidel a su seno,” el chofer le suplica que “guarde a los exiliados en el exilio.”

Mirado retrospectivamente el tema del re-encuentro es quizás el más importante de la década. Emprende vuelo posiblemente con *Alguna cosita que alivie el sufrir* (1979, 1991) de René Alomá, estrenada por Teatro Avante en 1986, inaugurando con ella el primer Festival de Teatro Hispano de la ciudad. En la pieza, un joven regresa desde Canadá a su Santiago de Cuba natal a encontrar “respuestas” en el resto de su familia que se quedó en la isla después de la revolución. Lo que siguen son varios encuentros emotivos entre los parientes centrándose el conflicto entre Tatín, su hermano mayor, y él mismo, terminando el primero por mostrar deseos de irse y el segundo de quedarse. De manera poco afortunada, el contrapeso a la ideología de los personajes de la isla, supuestamente desilusionados con la revolución, no es muy convincente quedando al final el consumo como alternativa clara de la vida en el exilio. Sacada del entorno inmediato del exilio, no hay un equilibrio ideológico en las dos posiciones y la crítica no se queda corta para señalarlo. Enrique Fernández del *Village Voice* de Nueva York, en su reseña a la obra cuando hizo una temporada en el Teatro Rodante Puertorriqueño de la ciudad en enero de 1987, señaló que si él fuera “un dramaturgo comunista cubano dogmático..... hubiera escrito exactamente la misma obra” (1986:79-80).

A partir de la pieza, la confrontación de las dos comunidades se ha explorado en varias obras, escritas fuera y dentro de la isla. Algunos de los dramaturgos han apelado, como Alomá, a su propia experiencia y la de sus familiares para llevar a las tablas lo que ha sido para muchos un penoso re-encuentro con los que se quedaron dentro. Leopoldo Hernández en *Siempre tuvimos miedo* (1981, 1988), llevada a la escena por Rafael de Acha en 1981, y Héctor Santiago en *Balada de un verano en La*

*Habana* (1992, 1995), estrenada en Miami por Herberto Dumé, escribieron prácticamente la misma obra con diez años de diferencia el uno del otro. Se trata de la primera visita que el hermano disidente, contrarrevolucionario y escritor, hace a Cuba en donde va a encontrar a la hermana, otrora a favor de la revolución, y ahora temerosa del sistema aunque ya aparentemente ninguna de las dos tiene mucho que perder. Curiosamente los dos hermanos están enfermos; el primero sufre del mal de Parkinson, el segundo, afín a su época, tiene SIDA, así que sus visitas son una especie de despedida dramática. Esta clase de enfrentamiento de la conciencia con su alter ego histórico, buscando desesperada e inútilmente alguien a quien culpar de la división de un pueblo, fuera del habitual que ya todos conocemos, hace que las recriminaciones reboten de un lado y del otro. Los de afuera no les perdonan a los de adentro el haber aceptado vivir bajo la represión; de no haber hecho nada “para salir del círculo del terror en que viven” (Hernández 1988:49). Y los de adentro el que los otros se hubieran ido en vez de quedarse y enfrentar la situación, sobre todo después de haber ayudado a crear el sistema que dejaron atrás: “lo único que les podemos agradecer es que tanto maltrataron a Cuba que nos sembraron el camino para ésta de ahora” (Santiago 1995:172).

Como bien dice M. Montes Huidobro, en el prólogo de la obra de Hernández, se trata de la “consagración del miedo.” El miedo en una sociedad totalitaria que está construida jerárquicamente de arriba hacia abajo en la que se ve reflejado hasta en los actos más nimios de la cotidianeidad. Los personajes de Hernández hablan de un miedo “indefinido” que se carcomía al padre y que ellos heredaron. Los de Santiago hablan de varios tipos “de miedo” y de poder camuflarlo para que no se vea “porque el miedo se ve por fuera” (210). Ahora, el miedo, tal parece, conduce a la inercia y a la espera de que algo suceda y ésto lleva a Santiago a elevar la actitud a nivel de calamidad nacional:

La desgracia de este pueblo es que siempre estamos esperando: por los americanos, los lidercillos que iban a arreglarlo todo, los politiqueros que prometían sin cumplir nada, la revolución para que hiciera justicia, la condena cumplida para salir de la cárcel, el cuerpo de los fusilados para llorarlos, la salida del país, en el exilio esperando el regreso, ahora nosotros por ustedes y ustedes por nosotros. ¡Hasta los muertos están esperando! (202)

Los personajes de ambas obras son seres atormentados y por supuesto víctimas de su circunstancia histórica. Pero si la revolución sale mal parada, la sociedad del exilio tampoco se queda atrás. Para Hernández es un lugar lleno de racismo en donde todos se odian; para Santiago, como en otros autores cubanos, se identifica con el materialismo y la facilidad con la que se adquieren bienes materiales. De paso, esta ambivalencia al juzgar las dos sociedades se da en varias obras que han acogido

el tema como en *The Lady from Havana* (1988) de Luis Santeiro presentada por el Coconut Grove Playhouse.

Este escribir sobre los de allá y viceversa, sin haber experimentado en pellejo propio los avatares, vida política y circunstancias sociales de la otra comunidad, las que aun perteneciendo a una misma cultura y estando separadas por meras 90 millas no dejan de presentar realidades concretas y disímiles, se presta a caer en distorsiones escénicas notadas ya por los estudiosos especializados. Para J. Escarpanter este es el caso de *Week-End in Bahia* (1986) de Alberto Pedro Torriente. En la obra, como en las anteriores escritas en el exilio, se contraponen los dos mundos, el de allá y el de aquí, encarnados en dos antiguos amantes, Mayra y Esteban, ahora los dos de 32 años. Después de 16 años de ausencia, Mayra regresa a la isla y confronta el mundo que dejó atrás. Del cotejo ninguna de las dos sociedades sale bien librada. Ambos personajes comparan sus vidas y se sienten arrastrados por poderes distintos aunque igualmente alienantes. A Mayra se le va la vida en intrigar contra su jefa que no la respeta y la explota y a Esteban en “resolver” el diario vivir. Escarpanter encuentra la obra “bien trazada, pero falsa en el tratamiento de ciertos detalles del mundo norteamericano” (1994a:60). Lo mismo se podría decir, pero al revés, de la obra *A Bicycle Country* (1994) del cubano-americano Nilo Cruz, presentada en el Florida Stage Theatre de Manapalan, un pueblo vecino a West Palm Beach, en 1999. En el primer acto, tres personajes unidos circunstancialmente en la vida: Julio, ha tenido un derrame y está imposibilitado; Inés, es la terapeuta que pese al carácter recalcitrante del primero decide ayudarlo a rehabilitarse y Pepe, de oficio cartero, quien une a esta pareja discordante con el exterior, deciden arriesgar sus vidas para salir de la isla que se ha convertido para ellos en una “prisión de agua” (“jail of water”). Es evidente que el autor ha obviado el seno familiar, al no crear lazos de parentesco entre sus personajes, para concentrarse en el aspecto individual de los mismos como productos que son de una crisis política, social y sobre todo económica. Las alusiones al cambio de los valores éticos ante una sociedad que se dolariza, sin entrar en el mercado capitalista, lo que crea tensiones internas que se resuelven en un mercado negro exorbitante, salen a relucir aquí a cada momento. La posibilidad del “éxito” en este ambiente justifica cualquier medio aunque ésto implique, por ejemplo, caer en el “jineterismo” como lo ha hecho la misma Inés. Por supuesto que es una mirada desde afuera y al “embargo” prevaleciente no se le miran las causas pero sí sus efectos como son la escasez de hasta las cosas más imprescindibles para el diario vivir así como la facilidad con la que los turistas, y los que manejan dólares, tienen acceso a material y mercancía vedados para los demás. De hecho, el título de la obra nos remonta a un famoso artículo del diario oficial *Granma* en el que se anunciaba la llegada de “la era de la bicicleta” como respuesta al “período especial” en el que se

hundió el país, al finalizar la década de los 80 a raíz de la retirada de las subvenciones y ayuda que le brindaba la otrora Unión Soviética.

El segundo acto nos introduce a otro tema que ha tenido bastante repercusión en la dramaturgia de los últimos años en las dos comunidades: el cruce casi a diario de gente que trata de llegar a las costas floridianas en balsa, la mayoría de fabricación casera. Los tres personajes se encuentran en alta mar en una balsa construida por ellos mismos. A medida que pasan los días sin asomo de llegar a alguna costa, el ánimo va desfalleciendo, la comida escasea y la razón empieza a fallar. El mar, en toda su inmensidad y tenebroso vacío, genera energía espiritual que se desdobra en visiones trascendentes e irracionales que vienen a perturbar los ánimos ya trastornados de estos fugitivos de la vida. De la “cárcel de agua” que era Cuba para estos tres balseiros pasamos al “sepulcro de agua” en que se convierte el viaje para muchos. Y es Inés, quien parece llevar la voz cantante, la que sucumbe ante las constantes alucinaciones en las que ve a sus seres queridos llamándola para que se vaya con ellos. Una noche, mientras sus compañeros duermen, Inés se va “caminando” sobre las aguas. Sin embargo, su esfuerzo no fue en vano pues es su tesón y empuje lo que va a alentar a los otros dos balseiros a llegar con vida a su destino final.

Entre las obras sobre el tema que han tenido éxito en las dos comunidades figuran *Mare Nostrum* de Pedro Torriente, estrenada en La Habana en 1997, y *Si las balsas hablaran* de Jorge Trigoura, presentada en el entonces Teatro Zayón de Miami en 1998. Desafortunadamente, éste no fue el caso del que fuera el proyecto escénico más ambicioso de la década llevado a cabo por varias instituciones de la ciudad, entre ellas la Florida Grand Opera; el Miami-Dade Community College, Wolfson Campus y la South Florida Composers Alliance. La idea de crear una ópera sobre el tema llevó a estas instituciones a encargarle el libreto a la dramaturga cubano-americana María Irene Fornés y la música al compositor Robert Ashley. La ópera *Balseiros* se estrenó en mayo de 1997 con floja recepción tanto de la crítica como del público. El episodio que se relataba en escena, basado en la experiencia misma del viaje en la balsa re-creada en escena por medio de una tarima que se mecía de un lado a otro, resultó insulso al tratar los creadores de restarle el contexto histórico a la obra y convertir la odisea de estos balseiros en una metáfora más de corte universal de unos naufragos anónimos que van de un lugar a otro en cualquier parté del mundo. Casi sobra decir que para la época llegaban hasta 2,000 balseiros en un solo día a las costas de la Florida (*El Nuevo Herald* 1994:1) y ya se había tenido la experiencia del campamento de refugiados en Guantánamo en donde el número de ellos pasaba de los 10,000. Así que pese a la escenografía novedosa de José Alberto Fernández, a la brillante musicalización de Ashley y a la actuación limpia y medida de los actores, el

público no llegó a identificarse con lo que se estaba proponiendo en la escena. Según el crítico D. Fernández:

Esta balsa en manos de Fornés queda más como símbolo que como circunstancia, podría ser lo mismo la barquilla de Lope y navegar por los ríos de Manrique, que transportar los naufragos de la Medusa que pintara Delacroix. Los balseros de Fornés, en su expresión minimalista, se vuelven esquemas, sombras más bien, y en ese sentido es muy acertado el vestuario blanco. Sin embargo, esta antiséptica visión de un fenómeno que aún desgarrar a millones de cubanos de uno y otro lado del Atlántico le resta impacto al tratamiento del tema. (1997:2C)

No podría cerrar este aparte sin dedicarle unas líneas al que ha sido hasta cierto punto el teatro más estable de Miami: el vernacular. Cercano al bufo, en él se mezclan las referencias políticas a la realidad de la isla y de la comunidad con el desnudo gratuito, los personajes estereotipificados como la loca, el cuernudo, el gallego, etc. y los chistes francamente chabacanos. Aunque, dicho sea de paso, algunos de sus diálogos están bien escritos y cuentan con una reserva de talentos considerable en cuanto a la actuación se refiere. Sus títulos hablan por sí solos, desde el muy popular *Fidel revienta en el 90*, con el actor Armando Roblán quien interpreta al personaje principal a la maravilla, además de que ha crecido a la par con él modificando los títulos de sus obras de acuerdo a la época (la que tiene en cartelera en este momento se llama: *En el 2000 se tiene que ir*), hasta obras como *Cuca la balsera llegó a la Saguasera* o *Las abuelas de Elián...en tierra del Tío Sam*. Para José Antonio Évora este fenómeno, hasta cierto punto de táquilla pues no de otra manera se podría mantener, es “una especie de teatro de la nostalgia cuya supervivencia a fines del siglo parece casi un milagro, pero no es más que la prueba de la vitalidad de un género sacado a la fuerza de su espacio natural” (1999:141).

Por último, el Festival Hispano de Miami que dirige Mario Ernesto Sánchez, cuyo componente educativo está a cargo la autora de estas líneas, ya en su décima quinta edición, se ha constituido en una presencia imprescindible de los escenarios locales. No sólo ha acogido obras de noveles autores cubano-americanos en su seno, como por ejemplo, *Patio interior* de José Ignacio Cabrera en 1992;  *Casting* de Julie De Grandy en 1995 y *Sleepwalkers* del prometedor dramaturgo Jorge Ignacio Cortiñas en 1999; como también a compañías locales como el New Theatre, el Area Stage, el Bridge Theater, el grupo del New World School of the Arts, sino que año tras año ha presentado el trabajo del grupo Prometeo, que dirige Teresa María Rojas, del Miami-Dade Community College, Wolfson Campus, sin duda una de las fuentes abastecedoras de talento al teatro, cine y televisión del país.

Este, por supuesto, no es un balance exhaustivo de lo que se ha visto en Miami durante los últimos diez años; tan sólo son señalamientos, más bien temáticos,

de hitos importantes de la producción escénica local para una futura historia del teatro de la comunidad cubano-americana. Hemos dejado por fuera obras de autores de otras partes que han tenido montajes dignos de mención y de estudio (Arlt, Wolff, Cabrujas, Chocrón, Vargas Llosa, Pinto y Santana son nombres que han dado brillo a la escena local), lo que daría material suficiente para otro ensayo, quizás en un futuro y a medida que esta ciudad se vaya convirtiendo, como promete, en un verdadero crisol multi-cultural.

*Miami, Florida*

### **Bibliografía**

- Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Islands: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Trad. de James E. Maraniss. Durham y Londres: Duke University Press, 1992.
- Carrió, Raquel. "Una brillante entrada en la modernidad," *Teatro cubano contemporáneo*. Carlos Espinosa Domínguez (ed.). Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992: 132-7.
- \_\_\_\_\_. "Sobre la obra: Programa," *XV Festival Internacional Hispano de Miami*, 2000.
- Correa, Armando. "Ritual de sexualidad y sangre," *Teatro cubano contemporáneo*. Carlos Espinosa Domínguez (ed.). Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992: 189-94.
- Escarpanter, José. "El teatro cubano fuera de la isla," *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 2, Madrid: Centro de Documentación Teatral/Ministerio de Cultura, 1988: 333-341.
- \_\_\_\_\_. "La familia en el teatro cubano," *Ollantay Theater Magazine* II.1 (1994): 89-100.
- \_\_\_\_\_. "Rasgos comparativos entre la literatura de la isla y del exilio: el tema histórico en el teatro," *Lo que no se ha dicho*. Pedro Monge Rafuls (ed.). New York: Ollantay 1994: 53-62.
- Espinosa Domínguez, Carlos. "Una dramaturgia escindida," *Teatro cubano contemporáneo*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992: 12-77.
- Evora, José Antonio (1999). "La otra orilla del círculo: teatro vernáculo cubano en Miami," *Teatro cubano de las dos orillas*. Heidrun Adler y Adrián Herr (eds.). Frankfurt am Main: Vervuert, 1999: 139-47.
- Febles, Jorge. "Retextualización y rito en *Oscuro total*," *Ollantay Theater Magazine* V.2 (1997): 106-13.



- \_\_\_\_\_. "De la desazón de los 70 al prurito reconciliador de los 90: Revolución (¿y contrarrevolución?) en cinco piezas del exilio cubano," *Teatro cubano de las dos orillas*. Heidrun Adler y Adrián Herr (eds.). Frankfurt am Main: Vervuert, 1999: 77-98.
- Fernández, Daniel. "Balseros zozobra entre dos aguas y entre dos culturas," *El Nuevo Herald*, 19 mayo 1997.
- Fernández, Enrique. "Births of a Nation," *The Village Voice* (9 sept 1986): 79-80.
- Fullea, Gerardo. "Lo ritual cauce de lo popular," *Tablas* 4 (1996): 21-3.
- García Abreu, Eberto. "Una tragedia en tono doméstico," *Teatro cubano contemporáneo*, Carlos Espinosa Domínguez (ed.). Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992: 285-90.
- Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- \_\_\_\_\_. "1902-1958: La república," *Escenario de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 2. Madrid: Centro de Documentación Teatral/Ministerio de Cultura, 1988: 17-26.
- \_\_\_\_\_. "Asumir la totalidad del teatro cubano," *La Gaceta de Cuba* (1992): 7-9.
- Llanes, José. *Cuban Americans: The Masters of Survival*. Cambridge, Abt, 1982..
- Manzor-Coats, Lilliam. "Who Are You, Anyways?: Gender, Racial and Linguistic Politics in U.S. Cuban Theater," *Lo que no se ha dicho*. Pedro Monge Rafuls (ed.). New York: Ollantay, 1994: 10-30.
- Martínez, Juan Carlos. "El reencuentro, un tema dramático," *Lo que no se ha dicho*. Pedro Monge Rafuls (ed.). New York: Ollantay, 1994: 63-72.
- \_\_\_\_\_. "Revoltillo: la crónica imposible," *La Má Teodora* 1 (1998): 41-2.
- Montes-Huidobro, Matías. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Ediciones Universal, 1973.
- Morín, Francisco. *Por amor al arte: Memorias de un teatrista cubano 1940-1970*. Miami: Ediciones Universal, 1998.
- Muguercia, Magaly. "El don de la precareidad," *ADE Teatro* 45/46 (1995): 36-45.
- Niurka, Norma. "La saga de los Grammys y Miami," *El Nuevo Herald* (5 de mayo 2000): 1C.
- Nuevo Herald, El Suplemento*. "Otro record de balseros en un día 2,338," (23 agosto 1994): 1.
- Pérez-Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- Quiroga, José. "Flushing Out Virgilio Piñera from the Cuban Closet," *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Emilie L. Bergman y Paul Julian Smith (eds). Durham & London: Duke Univ. Press, 1995: 168-80.

Rizk, Beatriz. "El teatro en las comunidades latinas de Estados Unidos y su relación con un contexto social determinado," *Teatro: Revista de Estudios Teatrales* 2 (1992), Alcalá de Henares, España: 179-94.

### Obras de teatro citadas

- Alomá, René. *Alguna cosita que alivie el sufrir, Teatro cubano contemporáneo*. Carlos Espinosa Domínguez (ed.). Trad. de Alberto Sarraín. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992.
- Estévez, Abilio. *Santa Cecilia (Ceremonia para una actriz desesperada)*, *Tramoya* 53 (1997): 39-50.
- Ferrer, Rolando. *Lila, la mariposa, Teatro cubano contemporáneo*, Carlos Espinosa Domínguez (ed.). Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992.
- Hernández, Leopoldo. *Siempre tuvimos miedo*. Honolulu: Editorial Persona. 1988.
- Matas, Julio. *El extravío, La crónica y el suceso, y Aquí cruza el ciervo*. Miami: Ediciones Universal, 1990.
- Montes Huidobro, Matías. *Oscuro total*, *Ollantay Theater Magazine* V.2 (1997): 115-95.
- Paz, Senel. *Fresa y chocolate*. *Tramoya* 45 (1995): 5-31.
- Pedro Torriente, Alberto. *Week-End en Bahía. Primer Acto* 228 (1989): 84-105.
- \_\_\_\_\_. *Delirio Habanero. Tablas* 1 (1996): 1-20.
- Piñera, Virgilio. *Jesús, Teatro completo*. La Habana: Ediciones R. 1960.
- Santiago, Héctor. *Balada de un verano en La Habana. Teatro: Cinco autores cubanos*. Rine Leal, ed.. Nueva York: Ollantay Press, 1995.