

El carácter del teatro cubano contemporáneo

TERRY L. PALLS

La Revolución ha sido el factor determinante en el desarrollo y el carácter del teatro cubano contemporáneo.¹ Al constituirse el gobierno revolucionario en Cuba en 1959, uno de los componentes vitales de su programa era el patrocinio oficial del artista nacional. Concretizó su apoyo oficial otorgando a todo artista productor un título de profesional que llevaba consigo un sueldo. Luego, para administrar las actividades culturales del país, creó el Consejo Nacional de Cultura (CNC) con una mesa directiva dividida en cuatro partes: teatro y danza, artes plásticas, música, y literatura. Este Consejo, trabajando estrechamente con la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC), establecida en 1961, coordinaba toda actividad artística nacional, evaluaba los proyectos culturales propuestos, coleccionaba y diseminaba información sobre actividades culturales extranjeras, coordinaba contrataciones regionales y nacionales y supervisaba los gastos.

Bajo esta nueva estructura cultural se establecieron nuevas casas editoriales y centros de documentación y enseñanza, se iniciaron nuevos periódicos y revistas culturales y se instituyeron concursos y festivales artísticos con participación nacional e internacional. Así se creó un nuevo ambiente cultural para el artista cubano, en el cual podía dedicarse a su arte con relativa libertad económica, desarrollar su obra creativa y así darse a conocer tanto al mundo cubano como al extranjero.² Los dramas que se publicaron o que se presentaron durante la primera década de la Revolución pueden dividirse en dos grupos: realista-revolucionarios y no-realista-revolucionarios.

Dentro de las obras realista-revolucionarias se encuentran tres orientaciones hacia la Revolución: justificarla, explicarla y criticarla. En la mayoría de los dramas que intentan justificar la Revolución, la acción tiene lugar en los años prerrevolucionarios, o explícitamente (por medio de una designación temporal específica), o implícitamente (por medio de la selección de una situación identificada con este período). La idea principal de estas piezas es alabar a la Revolución haciendo hincapié en los motivos que la originaron. Por lo tanto,

los temas son: la discriminación social o racial, la corrupción política, moral o institucional, la explotación y la opresión.

Partiendo de una realidad colectivamente reconocible, en este caso la sociedad prerrevolucionaria, los autores de estas piezas expresan sus ideas en términos realistas; pero, desgraciadamente, en la mayoría de los ejemplos, subyugan su conciencia artística a su compromiso político. Sólo en muy pocos dramas, como *La taza de café* de Rolando Ferrer, *La muerte del ñeque* de José Triana, *Contigo pan y cebolla* de Héctor Quintero y *El robo del cochino* de Abelardo Estorino,³ logran los respectivos dramaturgos compaginar su compromiso político con su conciencia artística y de esta manera concederles a sus obras un equilibrio técnico que ensancha su ámbito a la vez que les dota de una mayor calidad artística.

A diferencia de los dramas que justifican a la Revolución, los que pretenden explicarla sitúan su acción en un presente hipotético. Como su fin es reorientar ideológicamente al público para que pueda participar constructivamente en la creación de una nueva sociedad socialista, ya no es importante *reflejar* una realidad. Por consiguiente, estos autores elaboran una serie de sucesos que ilustran un principio fundamental del socialismo, como la necesidad de un esfuerzo colectivo que beneficie al grupo, y luego adaptan a ellos personajes, diálogo y música cubanos, para así dotar a las obras de un elemento realista colectivamente reconocible. Por lo tanto, mientras las primeras piezas rechazan el pasado para alabar el presente, éstas inventan un presente para preparar al público a realizar un futuro preconcebido. Estos dramas no recalcan una situación particular negativa, sino que señalan la razón de su existencia y ofrecen un remedio para ella. Dado este enfoque, los héroes también cambian. Ya no son víctimas de la sociedad, sino más bien abanderados o individuos que se convierten en partidarios del nuevo sistema una vez que lo experimentan. Los oprimidos se vuelven forjadores de la nueva vida y su origen étnico, económico o social ya no es ni desventaja ni obstáculo. Tal vez las piezas que más artísticamente presentan esta orientación sean *El premio flaco* de Héctor Quintero, *La palangana* de Raúl de Cárdenas y *La casa vieja* de Abelardo Estorino.⁴

Las diferencias de enfoque temporal y orientación entre estos dos grupos de dramas realista-revolucionarios producen peculiaridades estilísticas en cada uno de ellos, que son esencialmente descriptivas de las características distintivas del realismo social y el realismo socialista. En ambos estilos el realismo es un factor básico, ya que es importante establecer una identidad nacional con la cual el público pueda relacionarse. Sin embargo, aunque tanto aquél como éste reflejan una realidad social por medio de una reconstrucción de escenarios, acción, personajes y diálogos cubanos, el realismo socialista lleva por fuerza en sí otro elemento, i.e., una ideología política específica.

El clima político ejerce un papel significativo en ambos estilos, aunque de distinto modo en cada uno. Por desgracia, a causa de este énfasis en lo político, muchos de los dramas que justifican a la Revolución y los que la explican son malos. Los dramaturgos experimentan dificultades al intentar armonizar su compromiso político con su conciencia artística y tienden a someter ésta a aquél. Esto resulta en piezas cargadas de mensajes políticos pero poco acabadas artísticamente.

El tercer grupo de dramas revolucionarios son los que critican a la Revolución. Que yo sepa, sólo existe una pieza oficialmente declarada anti-revolucionaria: *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat.⁵ Hay dos obras más que parece que los oficiales las consideraron anti-revolucionarias, *Los mangos de Caín* de Abelardo Estorino y *La sal de los muertos* de Matías Montes Huidobro, pero no he podido hallar documentación que corrobore esto.⁶ En el caso de Arrufat, la UNEAC rechazó el contenido ideológico de su obra teatral a pesar de que fue premiado por el jurado en un concurso patrocinado por la Unión en 1968. Los miembros del comité director sostuvieron que el drama era ideológicamente contrario a la Revolución cubana. Pese a su desacuerdo con el contenido, decidieron publicar la pieza, como se acostumbra hacer con obras premiadas, incluyendo la declaración de su desacuerdo con una explicación de ella. Frank Dauster y Julio Miranda examinan este drama y la decisión de la Unión con mucha lucidez y penetración.⁷

Existen varios dramas que pudieran considerarse anti-revolucionarios, si no en sentido agresivo, por lo menos en cuanto a su ambigüedad ideológica, si se aplicara a ellos el mismo criterio evaluativo que utilizó la UNEAC al examinar la pieza de Arrufat. Ciertamente es que no hay muchas obras de esta índole, principalmente por la nueva estructura cultural instituida por el gobierno, la cual colocaba la responsabilidad por la censura en manos de los artistas mismos, los cuales habían adoptado por quedarse en Cuba o regresar al país al estallar la Revolución porque sentían un compromiso revolucionario, y también porque hasta 1967 se manifestaba poco interés de parte de ellos en los acontecimientos revolucionarios actuales o en un análisis de los efectos producidos por la Revolución en la sociedad.⁸

Hasta 1968, existía una aparente libertad de expresión artística en Cuba. Se sabe que numerosos artistas fueron castigados por varios motivos, pero no, ostensiblemente, por haber criticado a la Revolución o sus principios. Los únicos parámetros oficiales frente a la censura que regían entonces se basaban en unas palabras extrapoladas del discurso a los intelectuales pronunciado por Fidel en 1961: "Dentro de la Revolución todo. Fuera de la Revolución nada."⁹ Estas palabras parecen indicar una tolerancia de cualquier expresión artística con tal que no socave la Revolución. Por consiguiente, se puede concluir que teóricamente los artistas podían expresar una crítica del nuevo sistema si ésta era constructiva y no existía como fin en sí, y si esta libertad crítica se ejercía desde dentro del sistema.

No obstante, durante los primeros diez años de la Revolución, después de la inicial exuberancia creativa, se desarrolló una tensión creciente entre los artistas y esa facción inflexible del gobierno revolucionario que se había designado portavoz moral de la sociedad entera. Al parecer, estos individuos nunca pudieron aceptar a la persona sensible que a menudo se asocia con la comunidad artística. Como resultado, durante la segunda mitad de 1965, so pretexto de la rehabilitación de elementos anti-sociales (en este caso parásitos sociales y homosexuales), numerosos artistas y escritores fueron enviados a campos de labor establecidos por el gobierno. Purgaron también la Universidad de La Habana de esta misma

manera. Al esparcirse esta información, surgió una protesta internacional e intervino la UNEAC para cerrar estos campos.

Al mismo tiempo que existía esta tensión entre funcionarios y artistas, se desarrollaba también un desacuerdo entre los artistas e intelectuales mismos respecto a la relación que debía tener el compromiso artístico frente al compromiso político en una sociedad revolucionaria. Los que opinaban que todo esfuerzo artístico debía limitarse a la expresión de la ideología política, interpretando la condición humana dentro de los confines de la lucha social en el país en términos exclusivamente realistas y colectivamente reconocibles, empezaron a ejercer presión sobre los artistas que no reflejaban temas revolucionarios en su obra.¹⁰ Esta situación culminó con la aprobación de una Declaración de Principios del Congreso de Escritores y Artistas celebrado en 1968, que decía que todo escritor tenía la obligación y la responsabilidad de contribuir al proceso revolucionario por medio de su obra.¹¹ Esto equivalía a proponer que la literatura fuera un arma contra las debilidades y los problemas que pudieran impedir este proceso.

Poco después del congreso, la directora de la empresa editorial Casa de las Américas, Haydée Santamaría, sugirió que los jurados de los concursos patrocinados por la Casa fueran cubanos para así prohibir que a los escritores que no se adhieran a estos principios se les concedieran los premios.¹² Un año más tarde, Nicolás Guillén, presidente de la UNEAC, declaró que los artistas y escritores cubanos tienen la misma responsabilidad que el miliciano—defender a la nación—y todo el que no desempeñara ese cargo sería severamente castigado.¹³ Estos sucesos, junto con el establecimiento de jurados menos flexibles, la institución de controles temáticos en los concursos, la instalación de militantes del partido comunista en puestos administrativos claves de la UNEAC, la negación de aceptar como concursantes a escritores latinoamericanos viviendo fuera de su país natal, el encarcelamiento de Heberto Padilla en 1971 y la aceptación de los seis puntos propuestos por Fidel en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura que tuvo lugar en 1969,¹⁴ constituyeron un esfuerzo consciente y concertado de dirigir la obra creativa del país. Las consecuencias de esta serie de acontecimientos fueron un declive marcado en la producción teatral desde 1968.

Antes de analizar los resultados de estos acontecimientos, voy a examinar otro grupo de dramas que constituyen una parte significativa del teatro de la primera década revolucionaria, y donde tal vez se noten más los efectos de la nueva postura artística: el teatro no realista-revolucionario. El teatro realista-revolucionario hace uso de una realidad social colectivamente reconocible con idea de exorcizar el pasado, elogiar la lucha revolucionaria, o reorientar ideológicamente al público. En el teatro no realista-revolucionario, el presente social sólo le interesa al dramaturgo en la medida en que evoque asociaciones y produzca reacciones en el público. Los autores se preocupan menos de los estímulos que de las reacciones a ellos. También en estas piezas hay un cambio de orientación desde el grupo al individuo, y a medida que cobra prioridad éste sobre aquél, el realismo objetivo le cede lugar a un realismo subjetivo, el cual se presenta en términos dramáticos no realistas.

El mayor número de estos dramas estilísticamente no realistas pertenece al

teatro del absurdo: un teatro en que el enfoque de una realidad subjetiva para proyectar una reacción individual a un estímulo externo, en este caso la Revolución, produce características estilísticas que limitan su aceptación. En estas piezas los argumentos lógicamente estructurados y desarrollados se reemplazan por una acción dramática que parece no tener ni fin ni comienzo. Los personajes bien delineados ceden lugar a figuras que se parecen más a títeres mecánicos que a seres humanos. En vez de reproducir la condición humana en términos objetivamente realistas, los dramaturgos a menudo la interpretan en una metáfora dramática constituida por reconstrucciones de sueños o pesadillas y por una farfulla incoherente que toma el lugar de un diálogo secuencial y lógico. Estas peculiaridades estilísticas producen piezas que tienen un público limitado debido a su complejidad conceptual.

Entre 1959 y 1968 encontramos dieciséis piezas cubanas de esta índole, y ellas constituyen la mejor expresión dramática en Cuba hasta entonces. Se les reconoce internacionalmente su mérito, se traducen a otras lenguas, se escenifican en diversos países, se les conceden numerosos premios y elogios.¹⁵ A pesar de su calidad artística, el teatro del absurdo cubano desaparece después de 1968. Un examen de los dramas que aparecen entre 1969 y 1973 revela que aunque desaparecen ejemplos del teatro del absurdo, no desaparece por completo el teatro no realista. De las cinco piezas premiadas y publicadas dentro de estos años, dos de ellas son de tipo no realista. Sin embargo, el cambio de posición y actitud de parte de los intelectuales revolucionarios altera la naturaleza de la expresión dramática y el carácter de las cinco.

Temáticamente son todas revolucionarias. Tres exhiben una influencia directa de este fenómeno y el contenido de las otras dos es el resultado indirecto de la posición revolucionaria respecto a ciertas cuestiones. *Piezas de museo*,¹⁶ que recibió el Premio Teatro José Antonio Ramos en 1969, otorgado por la UNEAC, es una obra de un dramaturgo con otras piezas teatrales anteriores, Raúl González de Cascorro. Hasta la fecha es el mejor logrado de sus dramas. La acción se sitúa en los años 1958 y 1959, momento del derrumbe de Batista por las fuerzas revolucionarias. Se enfoca en el grupo de individuos que, o por miedo o por interés, se alía con el nuevo gobierno castrista sin tener un verdadero compromiso revolucionario. Critican a la Revolución y sus principios en secreto. Como estos personajes están delineados en términos negativos, al poner Cascorro en boca de ellos esta crítica y contrastarla con sus acciones hipócritas, logra proyectar implícitamente el carácter positivo de la Revolución. El punto de partida de la obra es una realidad revolucionaria colectivamente reconocible como tal y su presentación es esencialmente realista, aunque Cascorro hace uso de la técnica del distanciamiento brechtiano para comunicar la idea central. Con esta técnica el dramaturgo intenta evitar que el público se identifique con los personajes y sus conflictos, para enfocarles la atención en el mensaje.

El distanciamiento también es utilizado por Freddy Artilés, un dramaturgo reciente, en su obra *Adriana en dos tiempos*,¹⁷ que recibió el mismo premio que el drama anterior en 1971. El dramaturgo contrasta la toma de poder de Batista con la Revolución castrista, situando la acción en dos períodos: 1945-1958 y 1959-1971. Anuncios radiofónicos orientan al público históricamente en

la primera parte, enfatizando la gran influencia del capitalismo norteamericano. En la segunda parte, el cambio de vestuario y el uso de afiches que marcan distintas etapas de la Revolución sirven para establecer el tono y el período. Adriana es el elemento cohesivo porque nace al subir Batista y la obra termina con su entrega a la ideología revolucionaria y es a través de ella que se percibe el proceso revolucionario tan indispensable en una obra realista socialista.

La liberación femenina es el tema principal de *La definición*,¹⁸ drama revolucionario de Carlos Torres Pita, un dramaturgo nuevo. En 1970 recibió el Premio Teatro otorgado por la UNEAC en el Concurso David. En esta obra, situada en los primeros años después de la toma de poder de la Revolución, una mujer sufre una crisis de identidad después de haber presenciado, inadvertidamente, la infidelidad de su marido con una amiga de ellos, y después de haber sido la víctima en un intento de violación por parte de un cura. La Revolución le ofrece la oportunidad de definirse como individuo y no considerarse únicamente un objeto sexual, ya que le da un empleo que le ayudará a bastarse a sí misma. Le informa a su marido, egocéntrico y dominante, de su intención de dejarlo y entregarse por completo a la Revolución y le explica por qué.

Junto a estos dramas realistas se hallan dos piezas no realistas que exhiben una influencia indirecta de la Revolución. *Fray Sabino*,¹⁹ del bien conocido dramaturgo José Brene, recibió el Premio de Teatro José Antonio Ramos en 1970. Esta obra condena la explotación de los países subdesarrollados de Latinoamérica por el sistema capitalista y la religión católica. Brene yuxtapone estas dos fuerzas de una manera ingeniosa: vuelve a representar la crucifixión de Cristo y a ésta le añade un pueblo con una actitud festiva, vendedores ambulantes tratando de convencer a la gente que les compre billetes de lotería y refrescos, y anunciadores de televisión con un micrófono y equipo de cámara trepando a las cruces para entrevistar a los tres crucificados, interrumpiendo constantemente con los anuncios de un producto.

La otra pieza no realista es *El agitado pleito entre un autor y un ángel*,²⁰ drama del conocido autor Nicolás Dorr, que ganó el Premio de Teatro José Antonio Ramos en 1972. Refleja nítidamente el efecto del desacuerdo entre los intelectuales sobre el papel de la literatura en una sociedad revolucionaria. En este drama Dorr discute, en términos pirandelianos, las dificultades inherentes en escribir una obra que compagine lo político con lo artístico. Aparecen en el escenario un autor, un ángel y numerosos personajes dramáticos que cobran vida independiente para participar en una discusión con su creador literario y el ángel sobre si es mejor la fantasía o la realidad. El ángel y un grupo de personajes favorecen aquélla y otro grupo aboga por ésta. Este debate, a veces violento, representa la lucha interior que está experimentando el autor en el escenario mientras intenta escribir su obra. Por fin, el autor se levanta y comienza a gritar por encima de las voces hasta dominar la situación y dice: "¡Ambas pueden existir! La Revolución, compañeros, es un reto."²¹

Los cinco dramaturgos presentados aquí parecen haber aceptado este reto y han resultado estar a la altura de él. Sus dramas, aunque arraigados en una realidad revolucionaria, son artísticamente concebidos y estructurados. Parecen comprobar las palabras de Alfonso Sastre: "Precisamente creo que después de

Bertolt Brecht, el mito de la incompatibilidad entre la orientación política y la calidad estética está destruido."²²

En conclusión, la Revolución ha sido un factor determinante en el desarrollo del teatro cubano. En un principio el patrocinio gubernamental lo estimuló y brotaron nuevos dramaturgos y obras. El teatro floreció y en este período se escribieron algunos de los mejores ejemplos de la dramaturgia cubana. Sin embargo, esta misma Revolución fue la causa del posterior declive en el número de piezas escritas al ser impuestas restricciones temáticas y estilísticas en los artistas, y al ser formalizados principios intransigentes respecto al papel del artista y su obra en una sociedad revolucionaria.

En la primera década, los dramas intentaron justificar y explicar este fenómeno en términos realista-sociales o realista-socialistas, o reflejaban la desorientación interior que sentían algunos al tratar de adaptarse a una nueva realidad socio-política en términos estilísticos aparentemente no realistas. Al ser achacados estos últimos, tal vez los más artísticamente logrados, de ser herméticos y anti-revolucionarios, los dramaturgos se enfrentaron con una cuestión básica: ¿podían encajar su obra dentro del proceso revolucionario y todavía conservar en ella una calidad artística? Este problema también fue creado por la Revolución y muchos dramaturgos no lo resolvieron, pero otros sí. Como resultado, disminuyó el número de dramas y el carácter de los que se escribieron entonces cambió. Ya las piezas que aparecieron entre 1969 y 1973 reflejaban una compaginación entre lo político y lo artístico, comprobando que algunos dramaturgos estaban a la altura del desafío presentado por la Revolución.

New College of the University of South Florida

Citas

1. Este estudio se basa únicamente en material asequible en los Estados Unidos, ya que las sabidas relaciones entre este país y Cuba todavía no permiten un análisis de información archivada en Cuba. Véase mi artículo, "Annotated Bibliographical Guide to the Study of Cuban Theatre after 1959," que aparecerá dentro de poco en *Modern Drama*, para una lista de artículos críticos y los 74 dramas que forman la base de este estudio.

2. Según Carl A. Tunberg, "The New Cuban Theatre: A Report," *The Drama Review*, IV, núm. 2 (invierno, 1970), 46; y Frank Dauster, "Cuban Drama Today," *Modern Drama*, IX (mayo, 1966), 155, ya para el verano de 1969 hubo treinta grupos profesionales de teatro operando en La Habana mientras que en 1958 sólo había seis.

3. Rolando Ferrer, *La taza de café*, en *Teatro* (La Habana: Ediciones Unión, 1963); Héctor Quintero, *Contigo pan y cebolla* (La Habana: Ediciones Revolución, 1965); José Triana, *La muerte del ñeque* (La Habana: Ediciones Revolución, 1964); Abelardo Estorino, *El robo del cochino*, en *Teatro cubano: Cuatro obras recomendadas en el II Concurso Literario Hispanoamericano de la Casa de las Américas* (La Habana: Casa de las Américas, 1961).

4. Héctor Quintero, *El premio flaco* (La Habana: Manjuarí, 1968); Raúl de Cárdenas, *La palangana*, en *Teatro cubano en un acto*, ed. Rine Leal (La Habana: Ediciones Revolución, 1963); Abelardo Estorino, *La casa vieja*, en *Teatro: Abelardo Estorino y Andrés Lizárraga* (La Habana: Casa de las Américas, 1964).

5. Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas* (La Habana: Ediciones Unión, 1968).

6. Abelardo Estorino, *Los mangos de Cain* (*Cain's Mangoes*), en *Writers in the New Cuba*, ed. y trad. J. M. Cohen (Baltimore: Penguin Books, 1967); Matías Montes Huidobro, *La sal de los muertos*, en *Teatro contemporáneo hispanoamericano*, vol. III, eds. Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos Miguel Suárez Radillo (Madrid: Escelicer, 1971).

7. Frank Dauster, "El tiempo amargo: el teatro de Antón Arrufat," en *Ensayos sobre el teatro hispanoamericano* (México: Sep-Setentas, 1975), pp. 37-59; Frank Dauster, "The Theater of Antón Arrufat," en *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*, eds.

Leon F. Lyday y George W. Woodyard, "Sobre el nuevo teatro cubano," en *Nueva literatura cubana* (Madrid: Taurus Ediciones, S.A.), pp. 105-115.

8. Según mi información, sólo se escribió un drama durante estos primeros diez años que parte de un acontecimiento revolucionario, *Unos hombres y otros* (1967), de Jesús Díaz. Esta obra se trata de la persecución y captura de una banda de contrarrevolucionarios en Escambray y es una adaptación de los tres cuentos últimos de Díaz en su libro, *Los años duros*. Desgraciadamente no pude conseguir una copia de la pieza.

9. Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales* (La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961), p. 11.

10. Para más informes sobre este problema, véase mi artículo "El teatro del absurdo en Cuba: El compromiso artístico frente al compromiso político," *Latin American Theatre Review*, 11/2 (Spring 1978), 25-32.

11. *Granma Weekly Review* (27 de octubre de 1968), p. 8.

12. Lourdes Casal, "Literature and Society," en *Revolutionary Change in Cuba*, ed. Carmelo Mesa-Lago (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1971), p. 460.

13. *Granma Weekly Review* (7 de diciembre de 1969), p. 9.

14. *Granma Weekly Review* (9 de mayo de 1971).

1. Factores políticos e ideológicos determinarán los miembros de las facultades universitarias, los medios de comunicación y las instituciones artísticas.
2. Los homosexuales se excluirán de estas instituciones.
3. Se ejercerán restricciones más rigurosas en los concursos literarios para asegurar que los jurados, autores, y temas sean verdaderamente revolucionarios.
4. Se regulará más la materia publicada . . . más libros de texto que obras literarias.
5. Se eliminarán las tendencias extranjeras en asuntos culturales para así destruir el imperialismo cultural.
6. Se iniciará un ataque violento contra los intelectuales burgueses extranjeros de falso compromiso izquierdista que se atrevieron a criticar la Revolución en el caso Padilla.

15. Los ejemplos de este teatro son bien conocidos. Sólo quiero mencionar los laureles de uno de ellos como ejemplo ilustrativo: *La noche de los asesinos* (La Habana: Casa de las Américas, 1965), escrito por José Triana, ganó el Premio Casa de las Américas para teatro en 1965. En 1966 le concedieron el Gallo de La Habana para el mejor drama presentado en el IV Festival de Teatro Latinoamericano. También recibió un premio en el Festival Colombiano de Teatro y ha sido incluido en el repertorio del Teatro Pesti en Budapest. Cerró las representaciones dramáticas en el Teatro de las Naciones en París, y fue el primer drama latinoamericano presentado en el escenario profesional inglés cuando Terry Hand lo dirigió en el Teatro Aldwych en Londres. Fue el único drama nuevo presentado en el primer Festival de Teatro de Universidades Americanas en Washington, D.C. en 1969 y se ha visto representado además en teatros de Italia y Polonia tanto como en otros países latinoamericanos.

16. Raúl González de Cascorro, *Piezas de museo* (La Habana: Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos, 1970).

17. Freddy Artiles, *Adriana en dos tiempos* (La Habana: Unión de Escritores y Artistas Cubanos, 1972).

18. Carlos Torres Pita, *La definición* (La Habana: Unión de Escritores y Artistas Cubanos, 1971).

19. José Brene, *Fray Sabino* (La Habana: Unión de Escritores y Artistas Cubanos, 1971).

20. Nicolás Dorr, *El agitado pleito entre un autor y un ángel* (La Habana: Unión de Escritores y Artistas Cubanos, 1973).

21. Dorr, p. 93.

22. Alfonso Sastre, "Alentador despegue de la actual dramaturgia latinoamericana," *Conjunto*, 13 (mayo-agosto, 1972), 9. Es interesante notar que todos los cinco dramas utilizan técnicas brechtianas.