

Series: *Homenajes*, N° 40

FOUNDING EDITOR

Tom Lathrop  
*University of Delaware, Emeritus*

EDITOR

Michael J. McGrath  
*Georgia Southern University*

EDITORIAL BOARD

Samuel G. Armistead  
*University of California, Davis*

Vincent Barletta  
*Stanford University*

Annette Grant Cash  
*Georgia State University*

Gwen Kirkpatrick  
*Georgetown University*

Mark P. Del Mastro  
*College of Charleston*

Juan F. Egea  
*University of Wisconsin-Madison*

Vincent Martin  
*University of Delaware*

Mariselle Meléndez  
*University of Illinois at Urbana-Champaign*

Eyda Merediz  
*University of Maryland*

Dayle Scidenspinner-Núñez  
*University of Notre Dame*

Elzbieta Sklodowska  
*Washington University in St. Louis*

Noël Valis  
*Yale University*

Amy R. Williamsen  
*University of North Carolina-Greensboro*

A Confluence of Words:  
Studies in Honor of ROBERT LIMA

Edited by

WAYNE H. FINKE

*Baruch College*

and

BARRY J. LUBY

*John Jay College of Criminal Justice*



Juan de la Cuesta  
Newark, Delaware

## Table of Contents

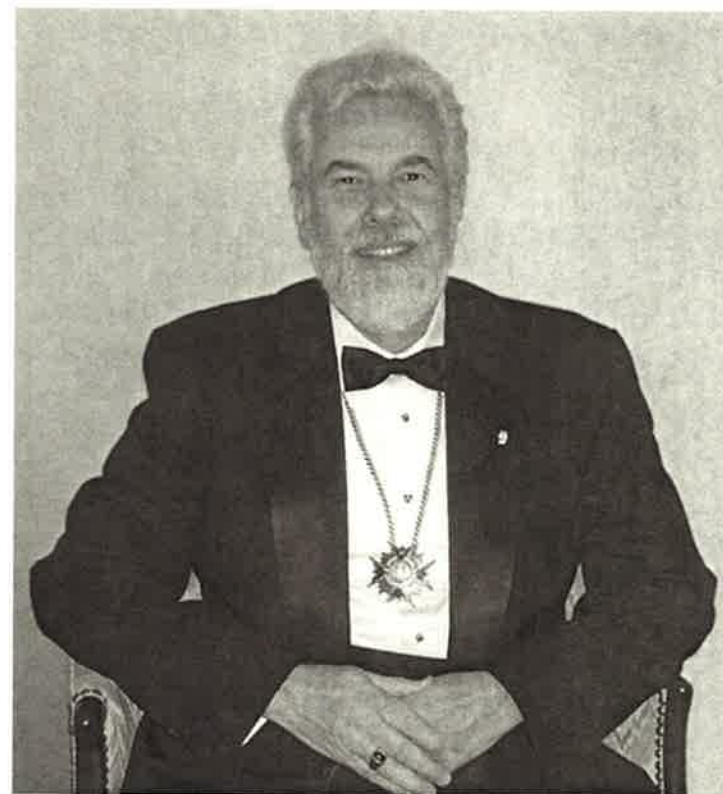
Introduction.....	9
Robert Lima Bibliography.....	15
WILLIS BARNSTONE	
<i>Pedro Salinas, Poet in His Worlds</i> .....	23
FRANCESCA COLECCHIA	
<i>Bernarda Alba Revisited in Bernarda's House</i> .....	47
FREDERICK A. DE ARMAS	
<i>Zodiacal Plays: Astrology and The Comedia</i> .....	59
MANUEL DELGADO-MORALES	
<i>Embroiderers of Freedom and Desire</i>	
<i>In Lorca's Drama and Poetry</i> .....	77
RICARDO DOMÉNECH	
<i>Los viejos no deben enamorarse</i>	
<i>y el teatro del exilio republicano</i> .....	95
DRU DOUGHERTY	
<i>La poesía civil de Eduardo Marquina</i> .....	107
MANUEL DURÁN	
<i>Valle-Inclán entre magia y teosofía: La lámpara maravillosa</i> .....	123
STANLEY FINKENTHAL	
<i>Rosalía de Castro's</i>	
<i>"Na tomba do Xeneral Inglés Sir John Moore"</i> .....	135
ARTURO A. FOX	
<i>La Casa de Bernarda Alba y la tradición de la tragedia</i> .....	141
VICTOR FUENTES	
<i>El sentimiento religioso radical en Pérez Galdós y en Buñuel</i> .....	165
VIRGINIA MILNER GARLITZ	
<i>The Last Muse of the Marqués de Bradomin?</i> .....	177
ALFONSO GUERRIERO, JR.	
<i>The Rise of Cuban Nationalism before Fidel Castro and</i>	
<i>the 1959 Revolution</i> .....	193

Copyright © 2011 by Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs  
 An imprint of LinguaText, Ltd.  
 270 Indian Road  
 Newark, Delaware 19711-5204 USA  
 (302) 453-8695  
 Fax: (302) 453-8601  
 www.JuandelaCuesta.com

MANUFACTURED IN THE UNITED STATES OF AMERICA

ISBN: 978-1-58871-209-7

STANTON J. LINDEN	
<i>Alchemical Satire in George Ripley's Compound of Alchemy: The Chaucerian Legacy</i> .....	227
BARRY J. LUBY	
<i>The Enigmatic Nature of Truth in Modern and Contemporary Analytic Thought: Miguel de Unamuno, the Precursor</i> .....	263
MANUEL DE LA NUEZ	
<i>Lorca and Marquina Revisited: The Last Thirty Years</i> .....	293
PATRICIA W. O'CONNOR	
<i>Isabel Fernandez de Amado Blanco y Cuqui Ponce de León: pioneras y feministas en el teatro cubano</i> .....	317
CÉSAR OLIVA	
<i>Los Monstruos de Valle-Inclán</i> .....	343
NELSON R. ORRINGER	
<i>Lorca's Dialogue with Falla en "Gráfico de La Petenera": Tableau of Andalusian Puppets</i> .....	357
JAMES A. PARR	
<i>El coloquio de los pastores II: Continuing Inquiry into Academic Culture and Criticism</i> .....	371
JOSEPH V. RICAPITO	
<i>Memories Best Forgotten: Italian-American Creolization and The Rose Tattoo</i> .....	387
GYÖRGY E. SZÖNYI	
<i>The Boom of Esoteric Publications in Seventeenth-Century England</i> .....	399
BENO WEISS	
<i>Italo Svevo and the Dilemma of His Jewish Identity</i> .....	417
GABRIEL WEISZ CARRINGTON	
<i>Toys of Desire</i> .....	437
TABULA GRATULATORIA .....	461



Robert Lima

- Gallego Morell, Antonio. *García Lorca Cartas, Postales, Poemas y Dibujos*. Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1968.
- García Lorca, Federico. *Bodas de Sangre*. Introducción de Mario Hernández. 5ª ed., Madrid: Alianza, 2004.
- . *Teatro I, Obras III*. Edición de Miguel García Posada. Madrid: Akal Bolsillo, 1980.
- . *Teatro 2, Obras IV*. Edición de Miguel García Posada. Madrid: Ediciones AKAL, 1992.
- . *Obras Completas II*. Edición de Miguel García Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 1997.
- . *Mariana Pineda*. Edición de Luis Martínez Cuitiño. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- . *Epistolario Completo*. Edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Madrid: Catedra, 1997.
- Guillen, Jorge. "Federico en Persona," *Obras Completas de Federico García Lorca*. 2ª ed., Madrid: Aguilar, 1960.
- Hernanz Angulo, Beatriz. "Lorca y Marquina: Relaciones Personales y/o Dramáticas," p. 266 in *Añas del IX Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga*, noviembre, 1995.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Apuntes sobre el Teatro de García Lorca," *Papeles de Son Armadans* LII (julio, 1960), 17-18.
- Lida, Raimundo. "Así que pasen treinta años (Lorca 1936-1966)," *Mundo Nuevo* 4 (octubre 1966), 81.
- Marquina, Eduardo. *Obras Completas III*. Madrid: Aguilar, 1944.
- . *En Flandes se ha puesto el sol; La ermita, la fuente, y el río*. Edición de Beatriz Hernanz Angulo. Madrid: Castalia, 1996.
- Montero Alonso, José. *Vida de Eduardo Marquina*. Madrid: Editora Nacional, 1965.
- Rodrigo, Antonina. *Margarita Xirgu y su teatro*. Barcelona: Planeta, 1974.
- . *García Lorca en Cataluña*. Barcelona: Planeta, 1975.
- . *García Lorca: El amigo de Cataluña*. Barcelona: Edhasa, 1984.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1975.
- . "Marquina y el teatro de su tiempo: texto y contexto," *Boletín Informativo Fundación Juan March* 83 (junio 1979), 34.
- Tinell, Roger. *Epistolario a Federico García Lorca desde Cataluña, la comunidad Valenciana y Mallorca*. Granada: Fundación Federico García Lorca, Editorial Comares, 2001.

## Isabel Fernandez de Amado Blanco y Cuqui Ponce de León: pioneras y feministas en el teatro cubano

PATRICIA W. O'CONNOR

*Universidad de Cincinnati*

SIEMPRE ME HA INTERESADO la representación de la mujer en las artes, tanto las gráficas como las literarias. De niña, me atraían las narraciones y películas con protagonistas femeninas listillas, y andando el tiempo, noté que prefería obras de autoras, no autores. En la universidad, se iban refinando mis gustos, y para la tesis doctoral, estaba decidida a escribir sobre una dramaturga española contemporánea. A partir de entonces, mis investigaciones se han centrado en el teatro español escrito por las mujeres después de la Guerra Civil Española (1936-1939). Creí tener los nombres, por lo menos, de todas las autoras a partir de los cuarenta, pero oí hablar en un congreso sobre la literatura del exilio celebrado en Oviedo sobre una autora asturiana de los años cuarenta totalmente nueva para mí: Isabel Fernández de Amado Blanco. Creció mi interés al saber que se había desarrollado como dramaturga en Cuba, país predilecto por mí por los recuerdos tan bonitos que tengo de mis tiempos de estudiante en la Universidad de La Habana. Otros datos atractivos eran que ella no sólo había escrito en colaboración con una cubana, Cuqui Ponce de León (1916-2009), sino que las obras que produjeron juntas representaban la vida cotidiana de las mujeres cubanas e indagaban delicadamente en los problemas del poder masculino en su vida. Estas autoras pertenecían a la alta burguesía cubana, sector ordinariamente muy tradicionalista, y eran feministas en un tiempo y lugar en los que tal actitud apenas se

conocía.

Aunque el movimiento de la liberación de la mujer arrancó de forma oficial con la Declaración de Seneca Falls hecha por las sufragistas norteamericanas en 1848, el verdadero empuje feminista no comenzó hasta después de la Segunda Guerra Mundial, cuando Simone de Beauvoir, filósofa francesa, indaga en facetas de la opresión de la mujer en su monumental trabajo, *El segundo sexo* (1949), obra que ha tenido una enorme influencia en todo el mundo y recoge las ideas y actitudes fundamentales del feminismo.

Como uno de los intereses principales de mi admirado amigo, Bob Lima, es el teatro cubano escrito antes de la revolución de 1959, y como el centenario del nacimiento de Isabel de Amado Blanco es 2010, y Cuqui Ponce de León acaba de fallecer en 2009, honrar a estas dos autoras evocando su teatro parecía materia ideal para el homenaje a Bob. Pero primero un poco de historia para colocar en contexto la importante labor de este equipo hispano-cubano que contribuyó a la formación de un auténtico teatro cubano.

El teatro, arte antiguo, arrastra siglos de bagaje cultural. La figura del poeta-dramaturgo, masculina sin lugar a dudas, se ha asociado desde los orígenes del arte dramático con las divinidades religiosas mitológicas, quizá porque al crear y recrear realidades, el dramaturgo proyecta una imagen semi-real, semi-divina. Como observa un crítico teatral cubano en 1958:

Si la obra teatral es es, según tratadistas de mucha doctrina y autoridad, como epítome y trasunto compendiado de la creación divina, puesto que recoge como ningún otro arte la vida y su marco, el universo, con las criaturas divinas moviéndose desembaradadamente, nunca viene más justa la palabra creación que cuando se alude a una pieza escénica. La pintura apresa la vida tal como la ven los ojos; la escultura como la palpan las manos; la música, como la escuchan los oídos. Pero la comedia o el drama aprehenden en toda su integridad el devenir cotidiano para luego hacérselo percibir con las facultades más altas del espíritu. (Baguer, sin pág.)

En esta larga tradición teatral, las obras serias, las tragedias en par-

ticular, han reflejado y perpetuado unos valores sumamente patriarcales. Al ser el héroe aristotélico el que “hace” u “obra” (es decir, al ser el creador activo de la acción) y al moverse en el dominio público, la tradición ha determinado que tanto el autor como el héroe de su obra deben ser hombres (Reinhardt, 32).

La arraigada opinión de que la mujer no debe invadir el dominio público ni con su presencia ni con su voz tiene sus raíces en el purdah, o reclusión femenina, costumbre islámica reforzada más tarde por Platón en la tradición occidental. El filósofo clásico afirmó que el habla privada de la casa—o sea, el de las mujeres—no tenía ni forma ni contenido dignos de escucharse (Elshtain, 130). A las mujeres se les prohibía participar en la vida pública, buscar la “verdad” en los foros masculinos y participar en los diálogos filosóficos. Esta larga tradición cultural de amordazar a las mujeres desvalorizando sus ideas, sus gustos y su retórica naturalmente ha influido de forma decisiva en el sector más público y, por consiguiente, más masculino de las artes: el teatro. Estas barreras han sido especialmente formidables para las españolas por la herencia cultural de su país: un período de ochocientos años de ocupación musulmana (711-1492) seguido de siglos de dominación por una iglesia católica militante paradigmática de los abusos de poder.

Al florecer el arte dramático en España en los siglos XVI y XVII, sus templos, siguiendo la tradición arquitectónica greco-romana (y basándose a su vez en modelos orientales), separaban a hombres y mujeres como los separaban en las casas y las escuelas. Como espectadoras, las mujeres de aquellos tiempos fueron relegadas a la “cazuela,” lejos del patio donde los hombres se movían con toda libertad al igual que lo hacían en la vida diaria. Constantemente segregadas, limitadas y relegadas a la periferia, las mujeres incluso tenían que entrar y salir por una puerta especial (Hesse 41). Esta entrada sirve de salida de emergencia en el actual teatro español madrileño, quedando como testigo y recuerdo de estas antiguas prácticas. Además, debido al carácter público, social y activo (por tanto masculino) del teatro, los hombres han dominado su burocracia y su economía, estableciendo allí una fraternidad exclusivista.

El ideal femenino hispano, basado en una mezcla de actitudes orientales, islámicas, greco-latinas y cristianas, ha constituido una

fuerte barrera para las dramaturgas. Su modelo se ha conservado y se ha perpetuado en la obra monumental de Fray Luis de León, *La perfecta casada* (1583). Al trazar éste la imagen de la esposa perfecta que las buenas mujeres deben imitar, refleja actitudes aceptadas y reiteradas durante siglos:

La mujer virtuosa y digna de admiración es callada y amante del hogar, no pone en peligro su inocencia y su fama a través de contactos con el "mundo," y dedica todas sus energías a la casa, de la que hace un refugio para todos.... ¿Por qué les dio a las mujeres Dios las fuerzas flacas y los miembros muelles, sino porque las crió, no para ser postas, sino para estar en su rincón asentadas? (166)

Pero pese a los muchos obstáculos a un teatro femenino, poco a poco y a través de los años, algunas mujeres de talento, energía y valor se han ido imponiendo como creadoras no sólo en el teatro español sino en el hispanoamericano, este último aun más conservador con respecto al debido comportamiento femenino. Buenos ejemplos de las mujeres capacitadas e intrépidas que han podido tener éxito en la creación teatral son Isabel Fernández de Amado Blanco y Cuqui Ponce de León, autoras que contribuyeron a la consolidación de un teatro auténticamente cubano en los años cuarenta.

Por diversas razones, Cuba y su teatro son casos especiales no sólo en el marco de Hispanoamérica sino en el de todo el hemisferio occidental. Con la llegada a Cuba de las fiebres traídas por los colonizadores españoles en el siglo XVI, la población indígena desapareció dejando poco rastro en la fisonomía y cultura de los cubanos. La isla se encuentra además geográficamente separada de otros países hispanoamericanos, y su proximidad a Estados Unidos ha sido un factor a tener en cuenta. Otro elemento sustancial es que al descubrir que la fértil tierra cubana era especialmente apta para el cultivo del azúcar, se importaron esclavos negros para la mano de obra y, tras la abolición de la esclavitud en 1880, este sector formó un fuerte componente racial y cultural en la población cubana. Finalmente, aun después de que los países hispanoamericanos se libraron de España en las primeras décadas del siglo XIX, Cuba seguía siendo colonia.

Viendo con envidia la independencia de sus vecinos que ya no formaban parte del imperio español, los cubanos añoraban su propia liberación y lucharon por ella. En la guerra de los Diez Años (1868-78), Carlos Manuel de Céspedes, un dirigente en esta lucha y terrateniente importante, dio ejemplo al liberar voluntariamente a sus esclavos. La guerra acabó en 1878 con unas concesiones por parte de los españoles, y un año después hubo otro intento de liberación que acabó sin resultados, pero en 1880, fue abolida la esclavitud en toda la isla.

Líder, héroe y mártir en la lucha definitiva por la libertad de Cuba fue el escritor y poeta, José Martí, que empezó dirigiendo la Guerra de la Independencia (1895-98), pero después de unos meses de guerra, Martí murió en la batalla de Oriente (1895). Asumió la dirección de la lucha entonces el general Máximo Gómez apoyado por un lugarteniente de raza negra muy capacitado, Antonio Maceo.

Gómez fue un brillante líder militar, pero los españoles se defendieron aumentando el número de tropas en la isla. El Congreso de los Estados Unidos había aprobado una resolución a favor de la Revolución cubana, y las relaciones con España se habían vuelto tensas, incluso hostiles. Dada la inestabilidad de la situación en Cuba, el presidente norteamericano, William McKinley, creyó conveniente enviar en enero de 1898 un buque de guerra, el Maine, con unidades de la marina a Cuba. Tres semanas más tarde, cuando parecía que los cubanos iban ganando la guerra, una tremenda explosión destruyó completamente el barco norteamericano en el puerto de La Habana, matando a dos oficiales y doscientos sesenta y cuatro marineros. Culpando a los españoles, los norteamericanos invadieron, y ambos países, España y Estados Unidos, se declararon en guerra. Después de tres meses, sin embargo, los españoles vieron que era inútil la lucha, y firmaron un acuerdo que, entre otras cosas, cedió la administración de Cuba a Estados Unidos, situación que seguiría hasta 1902, cuando Cuba recibió por fin su añorada independencia.

En el teatro de las primeras décadas tras la independencia cubana, siguieron prevaleciendo las obras españolas de Echegaray, Benavente, los Álvarez Quintero y la zarzuela, por ejemplo, pero en 1910 se fundó la Sociedad de Fomento del Teatro dedicada a promover el teatro cubano a través de concursos dramatúrgicos y de puestas en escena

de obras nacionales, entre ellas, alguna de José Martí. Otras entidades importantes que promovieron el teatro cubano incluían: La Cueva (1936), ADADEL (1940), primer centro de enseñanza teatral, El Teatro Universitario (1941), El Patronato del Teatro (1942) Teatro Popular (1943) y ADAD (1945). En 1935 se crea la Dirección de Cultura que establece un concurso anual para obras dramáticas, y en 1956, el Patronato del Teatro insta un premio anual para autores cubanos.

Roger González Martell, de la Casa del Escritor Habanero y especialista en la literatura de los autores españoles exiliados en su país después de la Guerra Civil Española (1936-39), afirma lo siguiente:

El desarrollo del teatro cubano tuvo mucho que ver con la llegada de intelectuales europeos, principalmente exiliados españoles, a fines de la década de los años 30. Aunque ya anteriormente existía un movimiento teatral, es a partir de ese momento cuando se logra la organización de un centro de enseñanza dedicado específicamente al estudio del arte dramático. (187)

Isabel Fernández nació en Soto del Barco, Asturias en 1910. Realizó sus primeros estudios en un colegio francés y obtuvo el título de Bachiller en Oviedo en 1928. En 1930, se casó con un primo segundo, asturiano, Luis Amado Blanco (1903-75), quien tendría un futuro brillante en campos tan diversos como el periodismo, la poesía, la novela, la crítica teatral y cinematográfica, la diplomacia, la dirección teatral y la odontología. La pareja pasó su luna de miel en la Unión Soviética donde Luis escribió sobre el utópico experimento político soviético admirado por muchos liberales de aquel entonces y que se publicaría con el título de *8 días en Leningrado* (1932). Aunque salió de Rusia convencido de que otros países tenían mucho que aprender de la economía soviética, no dejó de señalar lo que vio como sus defectos.

En 1934, Isabel se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid, y en 1934 acompañó a su marido durante tres meses en La Habana mientras él preparaba una serie de artículos para el diario español, *Heraldo de Madrid*, sobre la situación cubana después de caer la dictadura de Gerardo Machado (1925-33). Estas crónicas

llevarían por título “¿Adónde va Cuba?”, y serían la introducción del matrimonio en un país que conocerían a fondo, porque en España ya se iban creando agudos conflictos sociales y políticos.

La Segunda República, instituida democráticamente a través del voto en 1931, acabó con la monarquía y estableció un sistema de gobierno parlamentario. Como muchos intelectuales españoles de esa época, Isabel y Luis eran liberales que simpatizaban con los valores republicanos de democracia, sufragio universal y justicia social. Los grupos de la derecha (por ej., monárquicos, ejército, iglesia católica, etc.) jamás aceptaron estos valores ni esa forma de gobierno, y en julio de 1936 el general Francisco Franco inició un levantamiento militar nacionalista desde el norte de África con el fin de acabar con la República y devolver a España a sus buenas tradiciones políticas y sociales. En la guerra civil que estalló a continuación, se enfrentaron las grandes corrientes políticas internacionales del socialismo democrático y el fascismo totalitario. La URSS apoyó a los republicanos, mientras que las democracias más poderosas del mundo, como Estados Unidos, Inglaterra y Francia, tratando de evitar un enfrentamiento que pudiese provocar una guerra mundial, declararon su neutralidad y se mantuvieron al margen, confiando, sin embargo, en la victoria de la República. Por el contrario Hitler, de la Alemania Nazi, y Mussolini, de la Italia fascista, viendo en seguida los beneficios estratégicos de una victoria de la derecha, apoyaron de modo contundente y decisivo a los Nacionales enviando tropas. Recordemos los famosos bombardeos masivos de la Legión Cóndor alemana. Las fuerzas de Franco pronto ocuparon Asturias y casi todo el norte de España, y sus “paseos”, o asesinatos de los que no estaban de acuerdo con los sublevados, eran famosos. Como Luis Amado Blanco era un conocido izquierdista que sería ejecutado sumarísimamente si cayese en manos de las fuerzas reaccionarias, él y su esposa viajaron en barco a Francia, y de Francia fueron a Cuba. La guerra concluyó en 1939 con el triunfo de los Nacionales, que pronto establecieron un gobierno totalitario con el general Franco a la cabeza como dictador hasta su muerte en 1975.

En 1936, el matrimonio Amado Blanco llegó a Cuba huyendo de los horrores de la guerra que Isabel refleja en su primera comedia, *El qué dirán*. Entre los primeros de esa extensa nómina de escritores del

exilio español de la guerra civil, los Amado Blanco decidieron refugiarse en Cuba por diversas razones: conocían el país, en La Habana vivían cómodamente unos parientes que habían emigrado allí muchos años antes en busca de mejoras económicas, y porque había una destacada colonia asturiana. Otra ventaja era que el padre de Luis, en sus largas estancias en Cuba, había dejado de firmar en el llamado “Libro de los Españoles”, acogiendo así automáticamente a la ciudadanía cubana. Esta posición permitió que Luis pudiese hacerse ciudadano cubano en las mismas condiciones que uno de nacimiento (Martell, 143). Con gran esfuerzo, felizmente Luis pudo llevar a cabo la reválida de su título de Odontología en la Universidad de La Habana, lo que le permitió ejercer su profesión en la isla. Por varias razones, entonces, el exilio de los Amado Blanco, tan traumático para otros menos afortunados, fue relativamente fácil. Como observó Luis:

Desde mi llegada [a Cuba], tanto mi esposa como yo nos integramos totalmente hasta fundirnos con su gente. Éramos, desde aquel momento, dos cubanos más. (Martínez-Cachero Rojo, 256)

Con su sólida formación universitaria y el apoyo familiar, el matrimonio no tardó en moverse entre la gente más culta de La Habana y en contribuir a importantes iniciativas cívicas y culturales en su país adoptivo. Luis siguió escribiendo artículos, cuentos y poemas que ganaron importantes premios, empezó a dirigir obras teatrales y, escribió una obra teatral, *Suicidio*, que bajo su dirección se estrenó en abril de 1945.

Fue en aquellos círculos privilegiados en los que se movía Isabel en sus primeros años en La Habana donde conoció a Cuqui Ponce de León de Upmann. Como pueden sugerir sus apellidos, Cuqui es descendiente del explorador español descubridor de la Florida, y su primer marido fue heredero de una de las familias tabacaleras más acaudaladas del mundo, habiendo fundado la H. Upmann Tobacco Company. Cuqui e Isabel colaboraron en diversas actividades literarias y teatrales: escribieron comedias originales, tradujeron al español varias obras extranjeras y fueron directoras escénicas.

Pero además de ser autora, traductora, directora, actriz (tanto en

España como en Cuba) y profesora de arte dramático, Isabel fue activa en asuntos de la moda y el protocolo: fue coordinadora de la moda en Fin de Siglo, tienda de alta categoría en La Habana, donde se encargaba de la publicidad y el montaje de las veinte y cinco vidrieras de la tienda que se cambiaban semanalmente. También organizaba desfiles de moda, se ocupaba del vestuario de los empleados y hacía viajes anuales a Nueva York y París para comprar productos para la tienda. En un viaje, por ejemplo, logró para Fin de Siglo la exclusividad de la ropa de Pierre Balmain y los productos de belleza de Helena Rubinstein.

En los años cuarenta, Isabel fue asimismo muy activa en el Lyceum, organización cívica y cultural creada por las mujeres en 1929, que desempeñó un papel importante en el desarrollo de la cultura cubana. Disponía de una excelente biblioteca para todas las edades, y publicaba una revista titulada *Lyceum* que ofrecía artículos sobre asuntos literarios (la literatura cubana y autoras como María Zambrano y Camila Henríquez Ureña, por ejemplo) con apartados sobre las artes plásticas. También contenía información sobre exposiciones celebradas en el Salón del Lyceum y otras secciones sobre la música y la danza en las que se reflejaban noticias sobre actividades de este tipo en La Habana. Isabel sirvió de directora de la revista durante tres años (1952-55), y durante otro año fue presidenta de la organización (1951-52).

Aunque admiraba las muchas actividades de la enérgica Isabel Fernández de Amado Blanco, sentía frustración al no tener a mano sus obras teatrales por ser tan problemáticas las comunicaciones entre Estados Unidos y Cuba. Pero por una de aquellas coincidencias significativas—o sincronicidades—, pude ir legalmente a Cuba a presentar un trabajo en un congreso dedicado a la mujer celebrado en la Universidad de La Habana. Además, tuve la suerte de conocer a alguien que me podía poner en contacto con Germán Amado Blanco, hijo de Isabel. Éste, muy amablemente, me facilitó no sólo manuscritos de su madre y las críticas de sus estrenos, sino toda una riqueza de artículos e información sobre su variado trabajo en Cuba. Como broche de oro, me llevó a conocer personalmente a la encantadora colaboradora de su madre, Cuqui Ponce de León, y ella me dio otros datos valiosos.

Por Radio Habana en 2004, Eusebio Leal Spengler trazó la imagen de Isabel Fernández de Amado Blanco así: “aquella férrea voluntad



envuelta en un guante de seda" (1), descripción igualmente aplicable a Cuqui y al teatro que escribieron juntas. En los años cuarenta, estas autoras no sólo subvirtieron sutilmente el canon teatral masculino, sino que contribuyeron a la descolonización cultural cubana y a la consiguiente formación de un teatro auténticamente cubano.

¿Qué extraña fuerza impulsaría a estas señoras a abandonar su tranquila comodidad burguesa para llamar a la puerta inhóspita de aquella cofradía masculina de la creación teatral? Pues, según ellas, todo empezó con una broma cuando hablaban un día con el periodista y dramaturgo Rafael Suárez Solís, otro asturiano, y echaron peses a una obra en cartel, alardeando de que ellas, sin problema alguno, eran capaces de escribir algo infinitamente superior. Al día siguiente, el periodista anunció en su columna con sonrisa guasona que pronto dos señoras muy conocidas—y citó los nombres—iban a estrenar una comedia original (Suárez Solís, sin pág.). Ellas, primero, se asustaron pero luego aceptaron el reto, y tres meses más tarde, en febrero de 1944, se estrenó su primer texto dramático, *El qué dirán*, en el teatro Auditorium bajo la dirección de Luis A. Baralt.

En las dos comedias que Isabel y Cuqui escribieron juntas, como en algunas obras que eligieron traducir y dirigir, hay escenas costumbristas, y se nota el impacto negativo del poder androcéntrico acompañado de soterrada frustración femenina. Pero en *El qué dirán*, las escenas costumbristas no sólo reflejan la sociedad habanera sino que la atacan por su falta de ideales y empatía en cuanto a los sufrimientos ajenos. Además es importante señalar que el espíritu feminista de esta obra se manifestó cuando el feminismo apenas se había asomado en España durante la Segunda República (1931-39), y en los años cuarenta no estaba de moda aun en ninguna parte, y mucho menos en Cuba, donde a las chicas jóvenes de clase media para arriba no se les permitía salir con un chico sin chaperona. A pesar de su posición social privilegiada en el período pre-revolucionario, Isabel demuestra no haber perdido sus ideales republicanos progresistas, y los espectadores burgueses cubanos, cansados de ver obras extranjeras que poco tenían que ver con su vida, salieron del teatro contentos, a pesar de ver flageladas sus costumbres. Por su parte, los críticos también estaban contentos, y alabaron la obra. A pesar del espíritu feminista vanguardista de su co-

media, en una entrevista previa al estreno Isabel demuestra la modestia en armonía con los modales femeninos del período que le tocó vivir: "Es un argumento vulgar, corriente, como la vida misma, sin grandes pretensiones" (Ortega, 15).

Como es frecuente en la dramaturgia femenina, los personajes principales de las comedias de este equipo hispano-cubano son mujeres, y sus historias avanzan gracias a la narración y la conversación más que por la acción. La protagonista cubana de *El qué dirán* llama la atención por ser una mujer profesional en los años cuarenta, y aun más sorprendente es que aunque tiene veintiocho años y un novio, Raúl, no tiene ninguna prisa por casarse. Perteneciente al servicio diplomático, Lydia representa el conflicto de la mujer profesional en un mundo de hombres que puede haber sentido la necesidad de adoptar los valores masculinos de su entorno, ya que intenta proyectar la imagen de una persona fría y carente de emociones. Como muchas mujeres en busca del éxito en su situación tanto ahora como en el pasado, reprimen—o sacrifican—su feminidad. También llama la atención en esta comedia a favor de la mujer que, a diferencia de los textos feministas más agresivos de períodos posteriores, los hombres que rodean la protagonista fuerte e independiente no son los "malos de la película."

En *El qué dirán* figura un reparto de dieciséis personajes, varios de los que sólo sirven para representar breves estampas. La obra tiene un prólogo y está dividida en dos actos, cada uno de los cuales consta de dos cuadros. Comienza en forma de *flashback* hacia 1943 durante la Segunda Guerra Mundial, y tiene lugar en el aeropuerto de una ciudad europea a punto de ser invadida por los nazis. Lydia, ciudadana cubana que lleva años en Europa en el cuerpo diplomático, vuelve a su país, porque por los muchos peligros se ha cerrado el consulado. En esta escena, Lydia espera el avión angustiadamente mientras al fondo suenan bombardeos y sirenas. Entra otro personaje, Carlos, con el brazo en cabestrillo justo a tiempo de presenciar, cerca de Lydia, la escena patética de un señor que se despide de su esposa e hija pequeña que se escapan del horror de la guerra. Al acercarse Lydia y Carlos para comentar lo visto, se revela que se conocen, y el diálogo sirve para sugerir algo del trauma psicológico que marca para siempre a las personas que han vivido de cerca una guerra:

CARLOS: Ninguno de los que hemos vivido estos meses volveremos a ser como antes.

LYDIA: ¡Nadie! Ni yo misma... Ansío, y a la vez me sobrecoge, la idea de enfrentarme, ahora, con un mundo que no ha sufrido, que no podrá comprender jamás lo que... significa...este terror... Éste morir anónimo hacinado en un sótano.

CARLOS: Acaban de darme noticias...Mi pueblo ha quedado destruido, y los aviones ametrallaron a cuantos salían a los caminos...Los míos cayeron en los primeros momentos.

LYDIA: ¿Y me lo dice sin gritar?

CARLOS: ¿Es que hay voz y lagrimas que podrían contarle?

LYDIA: Cierto, todos tenemos embotada la sensibilidad. Así pertenecemos a un mundo de autómatas...Las emociones. Los sentimientos... ¿Dónde están?

CARLOS: ¿Y me lo pregunta Vd.? ¿Y me lo pregunta a mí? Mientras me quede un átomo de vida, será para bendecir su nombre. (*El qué dirán*, 3)

Aunque el espectador sabe que no es la primera vez que Lydia y Carlos se ven, no comprende aún su relación cuando los dos se aproximan, emocionados por la escena que acaban de presenciar de la familia que se separa. Lydia, contrafigura cubana de Isabel, expresa en ese momento su aprensión sobre la vuelta a Cuba, y refleja, seguramente, tanto las traumáticas experiencias y recuerdos de Isabel en los comienzos de la guerra en España como también sus temores de no ser comprendida en un país cuyos ciudadanos no tienen idea de lo que es una guerra. Estas ideas y temores bien pueden resonar en situaciones actuales parecidas: los gobiernos americanos y europeos están implicados en guerras lejanas que influyen poco en la vida diaria de los ciudadanos, relativamente tranquilos en sus países. La frustración representada en la obra es la que sienten los soldados y agentes que vuelven de las zonas afectadas por los conflictos. Al responderle Carlos al final de la escena citada, se inyecta un nuevo problema a resolver, y al hacerlo, Carlos afirma de modo implícito su propia sensibilidad—cualidad tan apreciada por las mujeres en los hombres—al tiempo que despierta nuestra

curiosidad: “Mientras me quede un átomo de vida, será para bendecir su nombre” (5). ¿Qué habrá hecho Lydia por él? Nos deja con la miel en la boca, ya que cae el telón con el ruido de un avión que parte, sonido que irá desvaneciéndose hasta empalmar con una música alegre de radio que inicia el primer acto.

Cuando vuelve a levantarse el telón, hemos pasado de la oscura gravedad y sonidos espantosos de una guerra a la luminosa tranquilidad de una casa acomodada en La Habana, contraste que sirve para hacer énfasis en el tono de ambas situaciones. En esta escena de costumbres habaneras de la alta burguesía, Clara, prima de Lydia, vestida de sport con una raqueta de tenis al hombro, apaga la radio con un gesto de fastidio. Impaciente por el aparente mal humor de Lydia, demuestra la temida incompreensión articulada como presagio en el prólogo:

CLARA: ... lo que tú tienes es una neurastenia de guerra. . . ¿Por qué no tratas de olvidar todo eso? (7)

Como Lydia no responde, Clara ruega que confíe en ella. Lydia sigue en silencio, y Clara, sin darse cuenta, pone el dedo en una de las llagas no reveladas aún de su prima: “La Habana es muy chiquita; todo se sabe” (7). Lydia se muestra asustada, pero Clara sigue presionando, asegurándole que Raúl, novio de Lydia, se preocupa por ella. Ahora Lydia impacta a Clara y al público explotando más que anunciando que aquella misma tarde llega...nada más que ¡su marido! Cayéndose para atrás del choque, Clara exclama: “¿Tu qué?” (7)

Con la promesa de Clara de guardar el secreto, Lydia empieza a explicar los horrores de la guerra refiriéndose a las privaciones, el hambre, las bombas, los refugios, los campos de concentración, y otras atrocidades de la guerra. Luego introduce el tema de Carlos Haller, un soldado europeo que conoció en un baile. Se sentían atraídos, quizá porque él hablaba español y sabía de las costumbres cubanas por una abuela establecida en la isla. Carlos siempre había querido conocer Cuba.

Poco después de este encuentro casual en el baile, había estallado la guerra. Carlos fue al frente, y Lydia no volvió a verle hasta que se presentó de repente en el consulado, herido y huyendo de la Gestapo, rogando desesperadamente que Lydia le preparase rápidamente un pa-

saporte para poder escaparse. ¿Qué hizo ella? Como los casos extremos a veces requerían medidas extremas, se casó con Carlos para facilitar ese pasaporte. Clara no entiende la acción de su prima, y el siguiente diálogo entre las amigas representa y aclara el temor de Lydia con respecto al “qué dirán”:

CLARA: ¡Eres única, Lydia! ¡Demoras tu noviazgo por años, y en media hora le propones a casi un desconocido que se case contigo!

LYDIA: ¿Pero no comprendes la diferencia? No fue ni cariño, ni simpatía; quizá compasión, en fin, nada sentimental; tal fue un trámite más, una situación que había que solucionar urgentemente, sin tiempo a detenerse en detalles personales. En fin...por saber precisamente que ésa iba a ser la reacción de todos ustedes, me callé hasta ahora... (13)

Esta representación de la sensibilidad y generosidad femeninas, emblemática del sentido de la justicia femenina definida por Carole Gilligan, filósofa norteamericana, como la ética del cuidado, chocaría a un público burgués cubano acostumbrado a los valores masculinos más egocéntricos. En los múltiples estudios, la filósofa señala que las mujeres juzgan con empatía y compasión, teniendo muy en cuenta el daño que su decisión puede causar a otra persona, especialmente un ser desvalido. La instintiva reacción de Lydia es, en efecto, emblemática de lo afirmado por Gilligan. Como explica ella: “.....aquél pobre ser no inspiraba más que lástima y compasión” (13).

Al volver a Cuba, Lydia guarda el secreto de su acto magnánimo, y aun ahora, fuera de su oficina en el cuerpo diplomático, sigue reprimiendo sus emociones en situaciones normales y corrientes. Carlos llega a La Habana, Lydia lo trata con frialdad, asegurándole que en cuanto ella esté en otro país, buscará el divorcio y todo resuelto. Carlos no pide tal solución, y demuestra por ella una admiración y un respeto que pueden tapar sentimientos más profundos, pero a Carlos le decepciona la nueva personalidad desconocida de Lydia:

CARLOS: Su hostilidad defensiva ya no tiene razón de ser... .  
Aparentemente usted es la misma,... pero aquella muchacha alegre,

feliz, llena de calor y de vida que encarnó, de modo inesperado, la representación más exacta de las historias de abuela sobre este país de magia. Aquella mujer que supo afrontar el peligro con valor y nobleza se ha desvanecido y ha dejado paso a un ser frío, duro, de alma cerrada que apenas reconozco; aun más, que dudo haberla conocido nunca... (43)

Parece que la única persona suficientemente sensible para ver hasta el alma de Lydia es su novio, el personaje quizá más admirable de toda la obra. Aunque Lydia demuestra la misma reserva con él que con los demás, él la protege y la defiende, alabando hasta las ambiciones y la profesionalidad de Lydia. Curiosamente, la comprende mejor que sus amigas, como demuestra el siguiente intercambio:

CLARA: Verdaderamente, Lydia está muy difícil esta temporada. La dichosa guerra le destrozó los nervios; por supuesto no se le puede tocar el tema pero, trabaja demasiado, no sé por qué, ni para qué. ¡Hay cada afición que mata!

RAÚL: A ella nunca la fatigó su trabajo. No lo toma como simple afición; es una vocación verdadera, y las vocaciones, aunque cuestan sacrificios, nunca amargan el carácter... No puedo seguir engañándome, Clara. El problema de Lydia es de tipo sentimental y yo he dejado de ser el centro de ese tema hace mucho tiempo. (37)

Más adelante, cuando Lydia está a punto de salir hacia su nuevo destino diplomático en Hispanoamérica, el sufrido novio decide que es hora de poner las cartas boca arriba. Confiesa haber sido un soñador al creer que no inferir en su vocación era la mejor manera de conservarla. En el siguiente intercambio, tanto Raúl como Lydia dan la relación por terminada:

RAÚL: Aunque desearía con toda mi alma equivocarme, creo que tu cariño por mí ha derivado hacia un sentimiento muy cercano a la indiferencia, si no al fastidio.

LYDIA: Te agradezco que hayamos llegado a esta conversación...Las mujeres, aún las que tenemos fama de decididas somos por lo gene-

ral muy cobardes para enfrentarnos con una situación así. Tienes razón para culparme; hace meses que debí yo misma romper nuestro compromiso, pero... hay siempre tantos peros que, como condoncitos invisibles, nos atan en la vida, y es tan difícil zafarse de todos ellos... No me guardes demasiado rencor. (46)

Raúl le asegura que no sólo no le guardará rencor sino que será siempre su mejor amigo, a lo que Lidia le responde con una gran verdad: "¡Qué bueno eres!" (46)

Poco después de este encuentro, Carlos, que decide volver a Europa a colaborar en la resistencia, viene a despedirse. En esta escena final, Carlos abandona los rodeos, rechazando "el qué dirán" como el verdadero problema de Lydia:

CARLOS: Usted tiene carácter suficiente para ... acallar la más estúpida maledicencia. A quien en realidad usted quería alejar ... era a mí... Tiene miedo al amor... le aterra perder su personalidad, sentirse dominada, vencida...y ahí está su único gran error. Cuando el cariño es recíproco, cuando el amor es igualmente intenso, no hay sumisión, no hay rendición, Lydia... Hay sólo entrega. Usted se ha resistido defendiéndose tras un muro de altivez, de ironía, de frialdad...pero en su castillo interior, quedaron abiertas dos ventanas que negaban en todo momento la verdad convencional de su gesto, y su voz. Sus ojos, hablaron siempre, de sus celos, sí, y hasta de su cariño... No voy a molestarla más... ya que nunca he tomado nada por la violencia. (57-58)

Viendo que Carlos se marcha definitivamente, Lydia libera sus reprimidas emociones y solloza:

LYDIA: Si comprendiste todo lo anterior... ¿por qué no comprendes ahora?

CARLOS: ¿Significa esto que lo dejarías todo para volver conmigo? Porque mi deber es ir.

LYDIA: Y el mío... seguirte.

CARLOS: ¿Por deber?

LYDIA: No, Carlos; porque te quiero. (58)

Al bajar el telón tras esta escena, quedan resueltos tanto los problemas del "qué dirán" como de la necesidad del divorcio. Pero ¿continuará Lydia su trabajo profesional? Ese punto no se aclara.

Más adelante en 1944, Isabel y Cuqui se estrenaron como directoras teatrales llevando a escena su propia traducción al castellano de *Let's Be Gay* (1929), obra de la norteamericana, Rachel Crothers, con el título de *Divórciate y verás*. En esta obra, la protagonista, Kitty, representa la mujer moderna norteamericana de los años treinta: casada, profesional e independiente, pero todavía romántica. Cuando su marido, Bob, destruye el ideal de Kitty del matrimonio con una infidelidad, ella se divorcia. Años más tarde, ya una mujer del mundo con sus propias aventuras amorosas a cuestas, Kitty encuentra por casualidad a Bob en una fiesta. Ambos han sufrido y aprendido duras lecciones en el intervalo, y como siguen queriéndose se vuelven a unir. La obra nos dice entre líneas que la libertad sexual no trae la felicidad, y que la monogamia en el matrimonio es tan imperativa para los hombres como para las mujeres.

Francisco Ichaso, crítico teatral, hace unas observaciones interesantes con respecto a la recepción de una obra de éxito estadounidense representada en Cuba:

Escrita en nuestro idioma, sobre la firma de un español, de un cubano, de un hispanoamericano cualquiera, *Divórciate y verás* tal vez no habría sido representada por el Patronato. Obras de igual y aun superior valimiento han sido rechazadas por no estar a escala con las ambiciones artísticas de la institución. Pero da la casualidad que el autor es autora, se llama Rachel Crothers y nació en los Estados Unidos. La obra lleva además el sello de Broadway, circunstancias todas que le facilitaban mucho el camino entre nosotros. La más solemne platitude nos sabe a sutileza cuando ha sido traducida del inglés. (sin pág.)

Me pregunto si pudieron haber sido otros los motivos de la aparen-

te reserva del crítico. ¿Sería la defensa de los derechos de la mujer? ¿O la crítica de las veleidades de los hombres?

La crítica teatral, Mirta Aguirre, más dura, demuestra los valores tradicionales de una mujer de la época, y reprueba la obra así:

No hay en *Divórciate y verás* un solo personaje que constituya una bocanada de aire puro: ni uno sólo espiritualmente sano. La única diferencia entre ellos estriba en que mientras unos se mueven con toda naturalidad en su fangoso ambiente, otros advierten lo que hay de degradante en él. (sin pág.)

Me pregunté si Isabel y Cuqui eligieron traducir esta obra de Crothers por expresar valores que compartían pero que prefirieron colocar en boca de una extranjera prestigiosa. En mi entrevista con Cuqui de 2003, ella confirmó la sospecha.

El tema del divorcio justificado puede haberles sugerido también el asunto de su segunda obra, *Lo que no se dice*, estrenada en el teatro Hubert de Blanck en 1946 y repuesta en 1958 en el Ciclo de Teatro Cubano. Hablando de esta obra en 2003, casi sesenta años después de su estreno, Cuqui Ponce de León me la describió como una obra "con intenciones más serias que las de *El qué dirán* y que trataba una típica situación pre-revolucionaria." En una entrevista de 1974 con otra investigadora, Cuqui explica el tema de la obra, y sugiere al final que tanto la elección de *Divórciate y verás* como lo expresado en *Lo que no se dice* tenían implicaciones personales para ella, ya que se divorció en 1948:

Un esposo que pasa mucho tiempo en el interior del país atendiendo a su plantación de caña y allí crea otro hogar con otra mujer. La esposa en La Habana sabe la situación, pero no hace nada porque su educación y crianza religiosas le han enseñado a volver el rostro y resignarse piadosamente. Eso era lo que le enseñaban a las mujeres antes de la Revolución. Ella se rebela y trata de divorciarse, pero al final se somete y todo sigue como antes. Eso les parecería ridículo a las mujeres de ahora, pero ¡esa era la vieja tradición española y católica! El hombre podía hacer todo lo que quisiera y

se suponía que la mujer debía permanecer en la casa y aceptarlo todo. ¡En 1948, cuando me divorcié, mucha gente se escandalizó! (Moore, 74)

Como puede implicar el título, *Lo que no se dice* aborda, como *El qué dirán*, el tema del temido chismorreó del que han sido víctimas durante tantos años las mujeres, pero esta vez lo tratado es lo que uno oculta por modestia o por temor a no ser comprendido. Así, esta vez, trata la cuestión desde el ángulo de lo callado; de lo que uno no dice. Un crítico teatral da esta explicación del título:

*Lo que no se dice* implica gente con mayor estatura humana, gente que guarda para sí aquello que concierne a ciertos delicados sentimientos, capaz, al mismo tiempo de un noble arranque de pasión expresado con valentía y con decoro, sin miedo a los convencionalismos, si las circunstancias lo demandan aunque al fin y a la postre las fórmulas establecidas y los prejuicios impongan su fuero. (Valdés-Rodríguez, sin pág.)

Los tres actos de *Lo que no se dice* transcurren en La Habana en el elegante *living* de la protagonista, Cristina, mujer casada sin hijos. Su marido, Gustavo, el prototípico don Juan, viaja mucho atendiendo a sus colonias y pasando tiempo con otra mujer e hijos, pero aún en La Habana son legendarios sus múltiples ligues. Al subir el telón, unas amigas de Cristina, la clásica esposa sufrida, se reúnen en su casa para jugar al bridge. Liliam, casada con el marido modelo, refleja serenidad y equilibrio; Alicia es la frívola que tiene múltiples amoríos, incluso alguno con Gustavo; Elena es directa y un tanto atolondrada, pero puede dar sólidos consejos cuando hacen falta. Mientras esperan a la anfitriona, las amigas empiezan a hojear un viejo álbum de fotos. Al llegar a imágenes de Cristina de adolescente con su primer novio, Dick, comentan que éste era puertorriqueño—o sea, de ciudadanía norteamericana—y que formaba parte de su grupo de amigos.

Meses después del incidente con las fotos, aparece Dick, ahora oficial del ejército norteamericano, durante la Segunda Guerra Mundial. Destinado temporalmente en La Habana, vuelve a incorporarse a

su antiguo grupo, y durante las largas ausencias de Gustavo, juega al bridge con Cristina. Andando el tiempo, al finalizar el juego una tarde, Dick anuncia que han llegado sus órdenes para presentarse en Washington. Él se despide del grupo y se marcha, como también sus compañeros de juego, dejando sola a Cristina. Al poco rato, Dick vuelve para confesar a Cristina que nunca ha dejado de quererla. Es entonces cuando Cristina pronuncia las palabras que se han quedado como título, respondiendo que a veces "lo que no se dice es lo que mejor se entiende" (33). Proponiendo volver a Cuba a reclamarla después de la guerra, Dick se declara: "Quiero que seas mi mujer. ¿Vendrás conmigo?" Dando a entender que en su ausencia buscará el divorcio, Cristina le da el dulce "sí," y dice la acotación que "se besan prolongadamente" (33).

Presintiendo que no sobrevivirá a la guerra y que ésta puede ser una especie de despedida definitiva, Dick ruega que Cristina pase estas últimas horas con él, invitación que Cristina rechaza automáticamente por indigna. Viendo, dolido, que ella no le ha comprendido, Dick se marcha desolado. A solas, Cristina reflexiona, comprende mejor la petición de Dick, y sale corriendo detrás de él al caer el telón.

El tercer acto tiene lugar meses más tarde. En el intervalo, se ha cumplido el presagio de Dick, que sí murió en la guerra. Con esa noticia, Cristina se ha puesto gravemente enferma y por poco se muere. Más adelante, y ya superada la crisis, Elena, la más espontánea de sus amigas, la acompaña. En un momento, Cristina le confiesa lo que pasó aquella última noche con Dick, explicando que temía no volverle a ver:

CRISTINA: ¡El tenía el presentimiento de su muerte, yo la certeza! La certeza más absoluta de que nunca podría volver a buscarme. No quise negarle nada... Si no le hubiera concedido las últimas horas ..., ahora me volvería loca de desesperación. (30)

También confía a Elena su intención, no obstante la muerte de Dick, de divorciarse de Gustavo. Elena trata de disuadirla, alegando que el temor de perderla ha reformado a Gustavo:

ELENA: Piénsatelo bien Crísty...Yo creo que nunca he pensado mucho las cosas, pero tú... tú eres diferente. No te dejes llevar por el dolor y la desesperación que nunca han sido buenos consejeros. Mira,

acaba de hablarme Gustavo en un tono que yo no lo conocía... me impresionó... No sé, me parecía tan triste... tan lleno de buenos propósitos...

CRISTINA: ¡De buenos propósitos está empedrado el infierno! Hace algún tiempo, hubiera dado años de vida por saber que Gustavo había cambiado. Ahora sencillamente, no me interesa.

ELENA: .... ¡Todo es tan complicado y tan difícil! Pero la verdad en estos días he visto a Gustavo tan cambiado... al verte tan grave se asustó como un muchacho... Él, tan egoísta y —¡porque eso sí lo era con ganas!— se pasó noches enteras sin dormir, fumando desesperadamente, atento a todos los detalles que le dábamos las enfermeras y yo... Cuando pasó el peligro parecía otro. (30)

Gustavo, habiendo llegado por casualidad al iniciarse la escena de las amigas, ha escuchado la confesión de Cristina. Al marcharse Elena, él se adelanta y arremete verbalmente contra su mujer:

GUSTAVO: Supongo que no te interesará saber cómo te desprecio yo, ¡pero no me privarás del placer de decírtelo! ... Debías estar muerta de vergüenza delante de mí. Porque todavía soy tu marido, ¿comprendes? ¡Tu marido! (30)

Cristina le lleva la contraria, diciéndole que él ha roto los lazos matrimoniales con sus ligues. Gustavo le habla del "deber" de una mujer, y dice que su "aventura" con Dick bien vale todas las suyas. Cristina le responde así:

CRISTINA: ¿Y que eran tus compañeras de amoríos? ¿Por qué piensan los hombres que son sagradas solamente la esposa, la madre o la hermana? ¿Acaso las otras, esas otras víctimas tuyas, no tenían padres o marido? ¿Pensaste en ellos cuando se trataba de conquistarlas? ¡No! ¡Eran el capricho, el pasatiempo para ti! ¡Tú eras el hombre, tú no tenías responsabilidad! ¡Ese código de moral masculina, ancho, ancho para ustedes, estrecho y intransigente para nosotras, cuando no somos las compañeras de aventura! (31)

Al seguir firme Cristina en su decisión de divorciarse en contra de todo lo que dice Gustavo, éste cambia de tono:

GUSTAVO: Comprendo que por encima de todo, del hombre y de la mujer, de ti y de mí, quizás tengas razón, quizás mi deuda fuese demasiado grande, no soy tan cobarde como para evitar enfrentarme con mis errores. Pero lo que sí puedo asegurarte, si esto te sirve de consuelo, es que por mucho que tú hayas sufrido, por mucho que hayas llorado, no pasaste nunca por el infierno que estoy conociendo en estos momentos. Porque te quiero y me desprecio y me odio a mí mismo, por no saber dominar este dolor y esa vergüenza que no podrá apartarse nunca más de mi vida. (31-32)

Aquí Gustavo revela su vulnerabilidad, y ruega patéticamente a Cristina que no lo abandone. Sugiere asimismo que es capaz de cambiar si Cristina le da otra oportunidad. Le recuerda también que es la primera vez que le pide algo. Comenta Cristina, impresionada: "Sí... Es raro oírte pedir" (32). Aparentemente sumiso, necesitado y quizá habiendo aprendido una dura lección, Gustavo sale, y Cristina se queda sola meditando lo que debe hacer. ¿Le ganará la famosa compasión femenina? Al poco rato, suena el teléfono. Es Elena, preguntándole por el juego de bridge, y Cristina responde:

CRISTINA: ¿... Mañana? (*Pausa*) Sí... ¿Por qué no? Mañana seguiremos jugando bridge aquí como siempre. (*Pausa*) Tenías razón, Elena ... como siempre, como siempre. (32)

De modo que Cristina se queda--de momento por lo menos--con el quizá reformado Gustavo. Si se divorcia, o aún si se queda, los momentos de felicidad que Dick le proporcionó están guardados en su alma; Cristina tendrá para siempre el recuerdo idealizado del amor perfecto que pudo haber sido, y este recuerdo le servirá de consuelo. Otra lectura más cínica y quizá más probable es que Gustavo vuelva a las andadas, que Cristina vuelva a ser la esposa que lo aguanta todo en silencio, y que el viejo orden patriarcal continúe. O si Cristina no se resigna, ¿qué hará? Al caer lentamente el telón sobre este final abierto,

las autoras han complacido a los espectadores que no admiten bajo ningún concepto la idea del divorcio.

En 1945, Isabel y Cuqui tradujeron al español la comedia del autor galés, Thomas Job, *Uncle Harry*, con el título de *Tío Enrique*. Dirigieron asimismo puestas en escena en La Habana de obras de autores españoles como: José López Rubio (*De la noche a la mañana*, 1945); Carlos Arniches (*La señorita de Trevélez*, 1946); Miguel de Unamuno (*Nada menos que todo un hombre*, 1947); Jacinto Benavente (*La infanzona*, 1947 y *Lo cursi*, 1948), y Rafael Suárez Solís (*El loco del año*, 1947). Por la puesta en escena de la obra de Suárez Solís, Isabel y Cuqui merecieron el premio Talía de Dirección.

En 1946, el crítico teatral de *El mundo*, J. M. Valdés-Rodríguez, habla de una obra original que Isabel y Cuqui pensaban escribir, pero desgraciadamente o no se llevó a cabo el proyecto, o no se ha conservado:

[Estas autoras] están madurando una nueva obra centrada en los días iniciales de la República al terminar la dominación española y a comenzar nuestra llamada vida independiente. En ella chocan la vieja concepción colonial y los nuevos criterios. Como se ve las señoras de Amado Blanco y de Upman (sic) aspiran a emplear su creciente aptitud en empresas fecundas, dignas de su inteligencia, su acrisolada sensibilidad y su tesón. (sin pág.)

Las dos obras originales de Isabel y Cuqui tienen ideas, personajes y acciones en común. En ambas obras, los géneros dan pasitos el uno hacia el otro en el camino hacia su autenticidad e igualdad de derechos, y tanto los protagonistas como los antagonistas pasan por un proceso de evolución y maduración: Lydia, de *El qué dirán*, que ha asumido los valores masculinos de su entorno profesional, reconoce y aprende a librar y a expresar su lado femenino, mientras que Cristina, de *Lo que no se dice*, hace el camino opuesto: de esposa sufrida y callada, pasa no sólo a reconocer y expresar necesidades propias, sino también a satisfacerlas. Al final de las dos obras, ambas protagonistas, tanto Lydia como Cristina, juzgan con compasión, protegiendo a los que ven como débiles y desvalidos.

Coinciden asimismo las dos obras en sus múltiples escenas cos-

tumbristas; sigue de trasfondo la Segunda Guerra Mundial como también figura el soldado extranjero como interés amoroso; se critica la frivolidad burguesa; hay confidencias entre amigas; las protagonistas son mujeres independientes que demuestran compasión; el divorcio es una cuestión a resolver, hay despedidas claves, y las conclusiones de ambas obras están un poco en el aire. La diferencia más notable es que los personajes en la segunda comedia, tanto femeninos como masculinos, son más arquetípicos de la sociedad cubana.

Ha sido una pérdida para el teatro cubano y feminista que estas dos autoras no siguiesen escribiendo obras originales. Desgraciadamente, en 1948 el padre de Isabel tuvo un infarto cerebral, quedando hemipléjico de un lado y sin poder hablar. Durante cinco años, hasta que falleció su padre en 1953, Isabel se ocupó exclusivamente de él. Más adelante, acompañó a su marido cuando sirvió de embajador cubano en Portugal (1960-62) y luego en su cargo de embajador en el Vaticano desde 1962 hasta su muerte repentina en 1975. Durante su estancia en Roma, Isabel escribió recomendaciones para las mujeres en su libro publicado en La Habana en 1968 titulado *Más belleza para ti*, y colaboró en revistas cubanas como *Mujeres* y *La Quincena*.

Al volver de Roma a la Habana en 1975, Isabel fue profesora de protocolo en el Instituto Superior de Relaciones Internacionales Raúl Roa, y sirvió de asesora general en dos películas de Gutiérrez Alea: "La última cena" (1976) y "Los sobrevivientes" (1978). Hasta su jubilación en 1989 con casi ochenta años, fue coordinadora de la moda en otras dos prestigiosas tiendas de La Habana, La Maison y Verano, donde pudo promover la labor de los modistas cubanos. En 1999, faltándole poco para cumplir los ochenta y nueve años, Isabel murió tranquilamente ("como se apaga una vela", según su hijo, Germán, quien demuestra haber heredado algo del talento verbal de su padre poeta) en su casa de La Habana.

Los dos hijos de Isabel y Luis, Raúl (Madrid, 1936-) y Germán (La Habana, 1937-) viven en La Habana y siguen con la tradición familiar de prestar servicio distinguido a la patria: Raúl ha sido diplomático, asesor en el Banco Popular de Ahorro, vicepresidente del Banco Nacional, representante de dicho banco en Londres, Zurich y Moscú, y en 2009 se jubiló. Germán ha sido vicepresidente del Banco

Nacional de Cuba, y durante más de treinta años sirvió de viceministro de Comercio Exterior. Actualmente es asesor del citado Ministerio.

Como se puede ver, la colaboración laboral de Isabel Fernández de Amado Blanco y Cuqui Ponce de León en defensa de la mujer y en la consolidación del teatro cubano, dio un fruto importante. Tanto sus obras originales como las comedias que tradujeron y dirigieron se representaron en los albores del auténtico teatro cubano, y testimonian así no sólo una incursión temprana en el canon patriarcal sino una valiosa contribución al producto artístico nacional.

### Obras Citadas

- Aguirre, Mirta. "Divórciate y verás," *Hoy* (29 junio 1944): sin pág.
- Amado Blanco, Isabel Fernández de, y Cuqui Ponce de León [orden de firmas mantenido en manuscritos, críticas y reportajes]. De *El qué dirán*, manuscrito inédito, se conserva una fotocopia en la sección de Special Collections/Archivos Especiales en la biblioteca de la Universidad de Cincinnati. En la misma colección están archivadas fotocopias de todas las publicaciones (críticas, entrevistas, artículos) citadas en el presente estudio.
- . *Lo que no se dice. Estreno* 31.2 (otoño 2005): 16-32.
- Baguer, Francois. "Lo que no se dice," *El Crisol* (feb. de 1958): sin pág.
- Baralt, Luis A. "La obra del mes," *Boletín del Patronato* 1.2 (feb. de 1944): sin pág.
- Elshstain, Jean Berhke. "Feminist Discourse and its Discontents: Language, Power, and Meaning," in *Feminist Theory: A Critique of Ideology*. Nannerl O. Keohane, Michele Z. Rosaldo and Barbara Gelpi, eds. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Martínez-Cachero Rojo, María. "Luis Amado Blanco (1903-1975) narrador," pp. 187-199 in *El exilio literario asturiano de 1939*, ed. Antonio Fernández Insuela: Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000.
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- y Janie Victoria Ward. *Mapping the Moral Domain*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1999.
- Hesse, José, ed. *Vida teatral en el siglo de oro*. Madrid: Taurus, 1965.
- Ichaso, Francisco. "Patronato: Divórciate y verás," *Diario de la Marina* (29 de Junio 1944): sin pág.
- Leal Spengler, Eusebio. "Encender una llama de amor vivo," *Habana Radio* (12 de agosto de 2004): 1-4.
- León, Fray Luis de. *La perfecta casada*. Madrid: Ibero-Americana de Publicaciones, S.A., 1928.
- Martell, Roger. "Luis Amado Blanco y el teatro en Cuba," pp. 187-199 in *El exilio literario asturiano de 1939*, ed. Antonio Fernández Insuela. (Oviedo: Universidad



- de Oviedo, 2000.
- Moore, Marjorie y Adrienne Hunter. *Siete mujeres y la Revolución cubana*. La Habana: Ciencias Sociales, 2003.
- Ortega, Antonio. "El qué dirán." *Bohemia* (20 de feb. de 1944): 15.
- Reinhardt, Nancy. "New Directions for Feminist Criticism in Theater and Related Arts," in *A Feminist Perspective in the Academy*, ed. Joanne Blum. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Suárez Solís, Rafael. "Resonancias," *Información* (24 de feb. 1944): sin pág.
- Valdés-Rodríguez, J. M. "Tablas y pantallas: Función Aniversario en el PDT," *El Mundo* (1 de junio, 1946): sin pág.

## Los Monstruos de Valle-Inclán

CÉSAR OLIVA

*Universidad Complutense, Madrid*

La escena española del siglo XX, así como la literatura en general, es especialmente proclive a la presencia de seres imperfectos, deformes, criaturas que muestran el lado oscuro de la vida. Desde el naturalismo propio de finales del siglo XIX, las nuevas tendencias mostraron sus posibilidades estéticas a partir de movimientos tan representativos como el impresionismo o el simbolismo, por no internarnos en otras corrientes propias de la modernidad, como el dadaísmo y el expresionismo. La figura de la muerte, por ejemplo, es un tópico que desde Maeterlink se erige como quimera cordial y rutinaria. Y qué mayor monstruo que el concebido por Jarry, y presentado ante un público atónito en el París de 1896 con el nombre de Père Ubu. Estamos ante unos seres que, a excepción del expresionismo alemán, guardan casi siempre las apariencias, aunque a veces sean más que falsas. Recordemos las películas *El Golem* (1914), de Wegener, o *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Wiene.

En la pintura, artistas como Gutiérrez Solana fueron capaces de captar las singularidades del pueblo, a través de tradiciones populares como el carnaval. Y en Valle-Inclán, los esperpentos mostraron otro tipo de anomalías no menos influyentes: las morales. No obstante, se han encontrado no pocas relaciones entre pintor y dramaturgo. También García Lorca abundó en la presencia de personajes grotescos, desde su famoso don Cristóbal, cuya muerte final desvela la resina en vez de sangre que circulaba por su cabeza, cosa que hasta cierto punto lo acerca al mito del nuevo Prometeo del doctor Frankenstein. Y Alejandro Casona, coqueteando con el diablo desde el comienzo de su