

La gaceta

de Cuba

TEATRO CUBANO: LA ISLA Y SUS PUERTOS
SAMUEL FEIJÓO A LA VUELTA DE UN SIGLO



Unión de Escritores y Artistas de Cuba
septiembre-octubre / 14

5

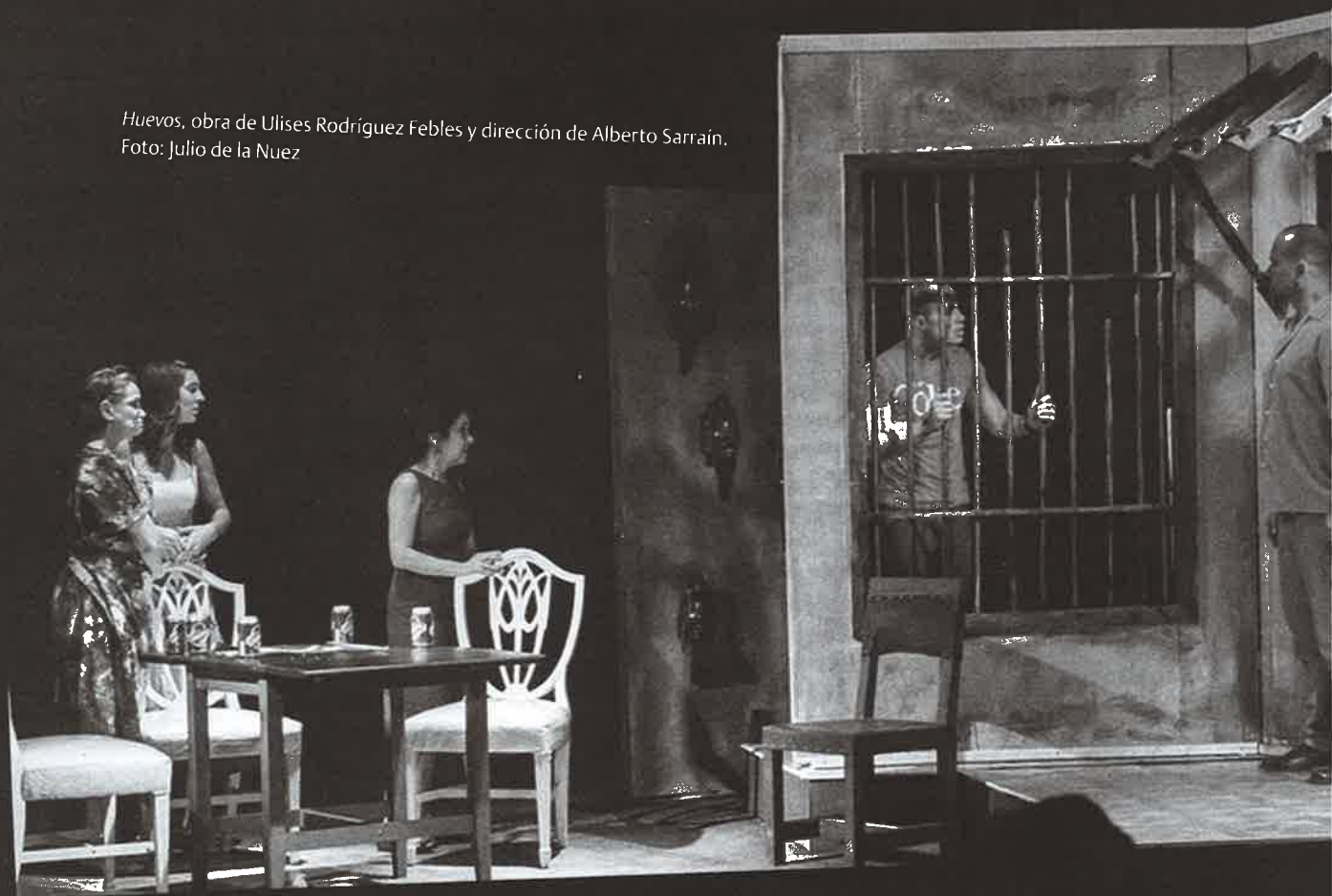
Cincuentaicinco años de teatro en la Gran Cuba

Lillian Manzor

Este ensayo presenta un análisis breve del teatro cubano producido en Miami desde 1959. Como ya existen varios estudios del teatro cubano de la diáspora a partir de la dramaturgia, aquí abordaré principalmente la praxis teatral. Este teatro, al igual que la dramaturgia, forma parte de la producción artística de la Gran Cuba, ese espacio cultural y no geográfico que abarca lo cubano dentro y fuera de la Isla. De ahí que se propone una noción de lo cubano que no puede ser contenida por la isla-Estado. Ana López sugirió este

término para subrayar que la producción cultural extrainsular —la de los exiliados, los *usanocubanos* y los miembros de la diáspora— se desarrolla al borde de o en la frontera con la cubanidad insular propuesta por la política cultural cubana como espejo y suplemento de esta.² Pensemos lo cubano de esta manera indica que Cuba excede sus fronteras nacionales y que las diferentes comunidades diaspóricas son una fuerza significativa en la transformación transnacional de lo cubano. Además uso el término para sugerir esa zona fronteriza donde la ciudadanía es reformulada

Huevos, obra de Ulises Rodríguez Febles y dirección de Alberto Sarraín.
Foto: Julio de la Nuez



como resultado del encuentro entre jurisdicciones nacionales que compiten entre ellas y con la economía global. El teatro diaspórico visto desde la Gran Cuba está compuesto por una variedad de obras escritas en varios idiomas, publicadas y sin publicar, producidas y muchas sin estrenar, en Miami al igual que en otras ciudades estadounidenses. Aunque generalmente se habla de este teatro en singular, esto no significa que se pueda tratar de manera homogénea a la comunidad cubana de la diáspora. Siempre han existido diferentes componentes dentro de ella, muchas veces en relación antagónica entre sí, y este teatro ha logrado escenificar esas diferencias.³

El teatro de la Gran Cuba puede ser considerado como un monstruo en el sentido foucaultiano.⁴ El monstruo es una mezcla extraña de dos ámbitos, especies, sexos o formas. Para Foucault, el monstruo asegura que pueda emerger la diferencia sin estructuras bien definidas. Y es aquí donde radica su posible peligrosidad: los monstruos presentan un desafío para nuestras categorías de conocimiento; se convierten en trasgresiones vivientes cuando la confusión perturba la ley. Y el teatro de la Gran Cuba es este monstruo que surge para significar su diferencia, su hibridez y heterogeneidad. Como todo teatro transnacional, presenta un desafío para las categorías “normales”, es decir “modernas”, de conocimiento ya que no es puramente teatro étnico de los Estados Unidos, ni teatro del exilio, ni teatro norteamericano, ni teatro cubano.⁵ Es, en realidad, ese monstruo policéfalo que sigue una lógica híbrida de identidad en la diferencia, que lucha por su supervivencia y que aboga por su pertenencia fronteriza a la cultura cubana y, a la misma vez, al teatro estadounidense y transnacional. Este monstruo tiene varias cabezas ya que existen cuatro modalidades diferentes pero coexistentes temporal y espacialmente dentro del teatro de las comunidades cubanas en los Estados Unidos: el teatro bufo o vernáculo que se transformará en la comedia, el teatro musical incluyendo las zarzuelas, el teatro de arte de los artistas exiliados, y el teatro *usanocubano*.⁶

El teatro vernáculo es el menos estudiado y el más popular. A principios de los 60 ya Rosendo Rosell y otros llevaron los protagonistas del bufo insular a Miami. En el teatro Flagler, actores como Federico Piñero y Leopoldo Fernández presentan desde 1962 sainetes y cuadros cómicos entre las tandas de las películas en español. Cabell se pinta de negro en 1964 y crea el negrito Bijirita en Hialeah. A finales de los 60, Salvador Ugarte y Alfonso Cremata crean el Patronato del Teatro Las Máscaras, donde

comienzan con obras de teatro del repertorio clásico universal. Eventualmente, se dedican por completo al teatro vernáculo y a la comedia. El musical y la zarzuela también tienen una fuerte presencia en el desarrollo teatral cubano de Miami. La Sociedad Pro-Arte Grateli, fundada por Marta Pérez, Miguel de Grandy II, Pili de la Rosa y Demetrio Menéndez, mantiene viva la tradición del teatro lírico cubano. Sin embargo, el espectáculo más famoso de ese entonces fue *Añorada Cuba*, con la nostalgia como un elemento constante. Lejos de la mirada de la sociedad norteamericana hegemónica, la generación más vieja de exiliados frecuentaba y frecuenta este tipo de teatro cuyo elemento clave es el humor y la sátira política y sexual.⁷

Si bien el teatro vernáculo y el musical son los únicos que han tenido un público fijo durante casi cincuenta años —en junio de 2014 Alexis Valdés estrena la comedia *Oficialmente gay*—, la tercera cabeza del monstruo, el teatro de arte, también ha luchado por crear una escena no comercial, a pesar de que la “burguesía exiliada solo [lo] respaldará muy esporádicamente”.⁸ En 1966, Miguel Ponce funda Teatro 66, el primero en presentar un teatro de arte en español en Miami. Intenta promover la producción teatral hispana y el teatro experimental y de vanguardia, como lo hicieron en las “salitas” de La Habana en los años 50.

Los 70 irrumpieron con un nivel de actividad teatral no visto antes en ninguna otra comunidad latina en los Estados Unidos. Además de los diversos locales que surgieron y las variadas zarzuelas y comedias que se montaron, un número considerable de compañías emergió de manera que el teatro quedó como el pasatiempo preferido de la comunidad. Estas incipientes compañías lograron crear un repertorio cubano en estilo y espíritu pero que reflejaba las producciones de moda en Broadway y en los centros europeos de teatro (Manzor y Rizk, “Los bulliciosos años 70”). En 1972, Teresa María Rojas crea Teatro Prometeo/Promethean Players en el Miami Dade College, el grupo de teatro estudiantil bilingüe más antiguo en los Estados Unidos, que ha presentado más de cien obras. Prometeo no solo entrenó y continúa entrenando a los artistas que renuevan el panorama teatral miamense, sino que también introdujo lo mejor del teatro cubano como *La noche de los asesinos* (1977). Actualmente, la directora artística es la colombianoamericana Joann M. Yarrow. En 1978, Mario Ernesto Sánchez y Alina Interián, exestudiantes de Prometeo, fundan con su profesora el grupo teatral RAS, precursor de Teatro Avante. Nace con la intención de preservar la herencia

cultural hispana, en general, y cubana, en particular, mediante las producciones teatrales principalmente en español. Además de otras compañías importantes de finales de los 70, es importante destacar la labor de María Julia Casanova, que trabajó como directora y diseñadora de escenografía y vestuario hasta que en 1993 abrió su Teatro Casanova.

Para 1979, hay en Miami más de quince compañías teatrales de las cuales la mayoría continúa incursionando en la comedia y en los espectáculos musicales. Durante esta segunda década del exilio teatral cubano, no cabe duda de que lo mejor del teatro de arte lo presentan Prometeo y RAS. Ambas constituían la vanguardia teatral en español, el oasis artístico en una comunidad que teatralmente lidiaba con su presente mediante el choteo paródico, en una ciudad que ya se imaginaba transnacional en cuanto a sus sensibilidades artísticas y se construía como “la puerta de las Américas”.⁹

Aunque en este recuento no me he enfocado en los dramaturgos de la Gran Cuba, hay que hacer dos aclaraciones. Primero, apuntar que *Hamburguers y sirenas*, de Pedro Román, se estrena en 1962 y se convierte en la primera obra que trata el tema del exiliado dentro de su nuevo contexto y en precursora de *El Súper* de Iván Acosta, que se puso en Miami en 1977, y pasará a la historia como emblemática no solo del exiliado cubano sino del emigrante latinoamericano en los Estados Unidos. Segundo, hay que subrayar que existe un desfase entre la dramaturgia escrita en el exilio y las obras que los directores escogen. La preferencia de los directores y del público no es la dramaturgia de los exiliados, con excepción de las comedias, por supuesto. Según Montes Huidobro, este teatro “es cubano en la medida de sus participantes, pero no lo es en la medida de las obras que se llevan a escena” (2009). Carlos Espinosa llama a esta producción “una dramaturgia escindida” —escindida del público en los Estados Unidos y de los lectores y públicos en Cuba—.¹⁰ Sarraín añade que “los temas de contenido anticastrista o culteranos, apoyados fundamentalmente en el discurso verbal y no en el juego escénico, crearon las premisas para un fuerte divorcio entre el movimiento teatral emergente en los 80 y un sector de los dramaturgos que ya tenían una obra importante en la Cuba republicana” (2007). Estoy de acuerdo en que la razón principal no es el contenido ni la postura política del dramaturgo sino la percibida falta de teatralidad y de innovaciones formales de muchos de los textos, resultado del hecho de que, por lo general, los dramaturgos del exilio no están conectados orgánicamente a ningún

grupo teatral y tienden a escribir alejados del teatro que se hace en vivo.

La década de los 80 comienza con el éxodo del Mariel, el cual traerá nuevos teatreros a Miami, quienes lucharán por insertarse en el difícil panorama escénico y cuya presencia termina propiciando un gran cambio en el ambiente cultural de la ciudad. En 1983, Alberto Sarraín se convierte en el director artístico de Teatro Avante y, bajo su dirección, la compañía traerá a Miami lo mejor del teatro cubano, incluyendo el estreno mundial de *Una caja de zapatos vacía* (1987) y *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* (1991). En los 90 Avante monta varias obras de dramaturgos del exilio: *Los tres cerditos*, de René Ariza (1991), *El extravío*, de Julio Mata (1992), y *La Peregrina*, de Héctor Santiago (1998). A partir de 1991 Rolando Moreno comienza a dirigir en Avante hasta su última puesta con la compañía, *Jesús* (1994), con la que ganó el premio "Carbonell" al mejor director hispano. Ese año, Leandro Soto se convierte en el diseñador de Avante y va a colaborar primero con Liam Ernesto Sánchez y luego con Lilliam Vega, la que asume la dirección de las puestas de Avante con *Lila, la mariposa* (2000). Su dirección de toda una serie de adaptaciones de Raquel Carrió durante la primera década de 2000 dejó una impronta en el teatro de la ciudad. Pero el gran legado de Teatro Avante y su director, M. E. Sánchez, es indudablemente la creación y dirección del Festival Internacional de Teatro Hispano en Miami, reconocido en 2010 por Randy Gener en *American Theatre* como "el portal de las Américas más distinguido".

A pesar de que se perdió el potencial para producir una práctica teatral más integrada, en la década de los 90 Marcos Casanova abre Teatro 8 y Heberto Dumé fundó el Gran Teatro Cubano, donde dirige *Exilio*, de M. Montes Huidobro. Sarraín fundó El Grupo Cultural La Má Teodora, cuyo repertorio introduce el teatro cubano del Período Especial en Miami, casi a la par con los estrenos en La Habana. En 2001 dirige junto a L. Manzor el Festival Internacional del Monólogo, descrito por la prensa como "los diez días de la primavera que cambiaron el panorama de la ciudad".¹¹ Gracias a este "festival de los abrazos" un nutrido grupo de teatreros cubanos residentes en la Isla se presentan por primera vez en Miami. Por esos años Lily Rentería abre Teatro Abanico, y Juan Roca se instala con Havanafama. En 2006 se funda el Instituto Cultural "René Ariza", que se dedica a hacer lecturas dramáticas semimontadas casi exclusivamente de dramaturgos del exilio. En 2007 aparece Maderamen, fundado por Teresa María Rojas, Javier Siut, Frank Quintana y Nilo Cruz, todos conectados al pasado de Prometeo.

Su primera obra fue *La repetición*, de Antón Arrufat. También se abre Teatro en Miami Studio, dirigido por Sandra y Ernesto García, ambos con una larga trayectoria teatral en la ciudad. El espacio producirá TEMFest, un festival de teatro enfocado en las propuestas locales en español. En 2011, Yvonne López Arenal abre Akuara Teatro con *Obba*, de Excilia Saldaña, dirigida por Eddy Díaz Souza. Ahí será el estreno mundial de *La sal de los muertos*, de Montes Huidobro, dirigida por el nicaragüense Christian Ocón, y Alberto Sarraín dirigirá con gran éxito *Fango*, de María Irene Fornés, y el clásico *Contigo pan y cebolla*. Con el nuevo siglo las nuevas tecnologías facilitan la promoción y la crítica teatral con la página de teatroenmiami.com, de Sandra y Ernesto García, y artefactusproject.org, de Eddy Díaz Souza.

Al hacer un balance del teatro a partir de 1994 vemos que, al igual que con el exilio del Mariel, el teatro en Miami, hasta aquel momento regido por los artistas de la generación escindida y la trasterada, se renovó una vez más con la generación del exilio revolucionario o "el exilio de terciopelo" — artistas jóvenes que salieron de Cuba después de 1990—. La mayoría se formó profesionalmente en el ISA y otras escuelas de arte, trabajó con grupos de teatro profesional en Cuba y tuvo un papel protagónico dentro del ambiente de renovación teatral de los 80 y 90 en la Isla. Esas experiencias dejaron marcas indelebles en la producción teatral en Miami: un fuerte trabajo corporal, otro tipo de dirección, un trabajo colectivo de investigación y dramaturgia.

Las fronteras de la Gran Cuba se expanden cultural y lingüísticamente con el teatro cubano bilingüe y el que se hace en inglés. Así llegamos a la cuarta cabeza de ese monstruo teatral diaspórico, el teatro *usanocubano*. Los Ángeles y Nueva York han sido las ciudades favorecidas por estos teatreros. Durante la década de los años 50, en Nueva York ya había varios artistas cubanos estudiando y trabajando. Después de las "Palabras a los intelectuales", otros optan por el camino del exilio y se instalan en Nueva York, donde se reúnen con Manuel Martín Jr. María Irene Fornés y René Buch, quienes estaban intentando abrirse camino en el teatro neoyorquino y participaron en el desarrollo del movimiento teatral independiente de la ciudad llamado *off-off Broadway*.

Fornés y Martín Jr. son dos de las creadoras más importantes de este movimiento, al igual que Magaly Alabau, que llega a NY en 1966 después de ser expulsada de la Escuela Nacional de Arte por homosexualidad y de su puesta en escena de *Los mangos de Caín*, de Abelardo Estorino, primera obra en ser censurada por el gobierno revolucionario. Una vez en Nueva York, funda

con Martín Jr. Teatro Duo Theater, una de las primeras compañías dedicadas al teatro hispano pero con producciones en inglés. En 1966, Max Ferrá funda ADAL, precursora de INTAR, la compañía de teatro latino en inglés más antigua de los Estados Unidos. Creada en 1971 por Ferrá, Martín y Alabau, producen teatro en inglés de escritores latinos. A través de los años, INTAR ha presentado más de sesentaicinco estrenos mundiales. Su gran legado es el taller de dramaturgia para latinos fundado y dirigido por Fornés: Hispanic Playwrights in Residence Laboratory (1980-1992). Allí apoyó y entrenó a los dramaturgos *usanocubanos* y latinos más importantes de las dos últimas décadas, como R. Bracho, J. I. Cortiñas, N. Cruz, E. Machado, R. Martínez, D. Prida, C. Tropicana, A.M. Simo y C. Svich.

Una cabeza del teatro *usanocubano* en inglés también se instala desde temprano en Miami. Después de la cancelación de *Coser y cantar*, de Dolores Prida (1986),¹² Rafael de Acha cambió el nombre de su compañía a New Theater y continuó como director artístico dedicándose a estrenar en Miami lo mejor del teatro contemporáneo en inglés hasta 2006, cuando Ricky J. Martínez asumió la dirección de la compañía. De Acha dirigió más de cincuenta estrenos mundiales, incluyendo el primer premio Pulitzer de drama que recibe un latino, *Anna in the Tropics*, de N. Cruz.

Termino esta presentación con una reseña de dos obras imprescindibles para la escena de Miami que cerraron 2013, *Hortensia* y *el museo de los sueños*, escrita y dirigida por N. Cruz, y *Huevos*, de U. Rodríguez Febles, dirigida por A. Sarraín. *Hortensia* es uno de los textos más poéticos de Nilo Cruz. Esta puesta en español sobre pérdidas y separaciones familiares cuenta la historia de dos hermanos separados después de la Operación Pedro Pan que se reencontran en La Habana durante el Período Especial. Cruz, con la producción de Arca Images, opta por una escenografía minimalista para escenificar la resistencia del espíritu humano y el poder transformativo y reconciliatorio del teatro en medio de situaciones horribles. Como el resto de las obras de Cruz, *Hortensia* presenta una historia no-lineal con un contenido político ambiguo, un lenguaje verbal y espectacular poético, y personajes que, a pesar de sus experiencias traumáticas, ejercitan su voluntad de sobrevivencia gracias al poder de la imaginación. En otras palabras, una puesta nada realista que impregna la experiencia teatral de magia y seducción.

Huevos se estrenó en Akuara Teatro y los dos primeros fines de semana el dramaturgo estuvo presente y participó en un conversatorio con el público que abrió con una breve presentación sobre el escritor y

su dramaturgia, una presentación del director y de los actores y de ahí se abrió al público, curioso por saber sobre las motivaciones del dramaturgo al escribir esta obra y sobre la recepción de la obra en Cuba. *Huevos* es un texto duro, difícil pero necesario para nuestra ciudad y sus múltiples comunidades. Es un texto que se enfoca en un momento traumático, posiblemente el más traumático de la historia contemporánea cubana (los eventos del Mariel) pero lo hace desde la perspectiva personal y matizado por la memoria. Es una obra donde la culpa está compartida: todos son culpables e inocentes. El texto escrito se enfoca en las intolerancias a nivel individual y no en el contexto sociopolítico que sustenta esas intolerancias. La puesta de Sarraín no cambió el texto escrito sino que reorganizó el orden de las escenas comenzando con el reencuentro familiar y el momento feliz del joven que revive su niñez mediante el recuerdo. La puesta usa elementos del teatro documental –los personajes a veces le hablan directa y frontalmente al público–. Sin embargo, también “escenifica” la memoria y el juego entre el pasado (1980) y el presente (1993), congelando a los personajes casi cinematográficamente. Empleó elementos audiovisuales de diferentes actos de repudio en varios momentos de la puesta, de manera que tanto los personajes (con las proyecciones detrás de ellos pero frente al público) como el público (con algunos personajes que salen por detrás de ellos y las proyecciones enfrente) “reviven” el acoso, el miedo y la sinrazón de esos momentos donde la turba los ataca por delante y por detrás. Las proyecciones incluyen el discurso “No los queremos, no los necesitamos” y terminan con un acto de repudio en 2013.

Durante el trabajo de mesa, no estábamos seguros de cómo iba a responder el público. Todo proceso de reconciliación y de superación de un trauma necesita un “enfrentamiento”, una conversación cara a cara entre los diferentes actores y un reconocimiento a nivel individual, primero, y después colectivo, de lo que ha pasado y, sobre todo, de cómo lo ha vivido, sentido, llorado, cada individuo desde su posicionalidad. Este proceso no ha tenido lugar, a mi entender, en un espacio público, ni en Miami ni en La Habana. Y esto es precisamente lo que provoca la puesta de Sarraín de *Huevos* y lo que intentábamos hacer, a pequeña escala, con los conversatorios. La puesta generó una variedad de respuestas individuales, sobre todo en los que se vieron implicados de alguna manera u otra en los eventos del Mariel. Respuestas que responden a cómo cada ser humano ha ido procesando (o no) su trauma individual. De ahí que en cada función teníamos una gama

amplia de respuestas. Veíamos a l@s que conviven en Miami con l@s que les tiraron huevos y que, al igual que el personaje Oscarito que regresa para visitar a su abuela y enfrentarse con su pasado, han llegado a la conclusión de que deben perdonar pero no pueden olvidar. Y también tenemos a l@s que siguen convencid@s, como el personaje Eugenio, de que fueron víctimas injustas de una situación (que lo fueron) pero que no pueden ni olvidar, ni perdonar, y que mediante su lenguaje verbal y corporal demuestran la misma forma de rabia y de convicción ideológica (casi) absoluta de Eugenio. Much@s lloraron y se rieron; otros reconocieron que era la primera vez que se enfrentaban a la memoria de esos recuerdos, borrados ya como estrategia de sobrevivencia. Y siempre alguien preguntaba por qué no logramos aprender de esta historia para que dejen de repetirse los actos de repudio en la Isla y en Miami.

Desde el comienzo de los 2000 en Miami empieza a consolidarse un escenario con **teatros talentosos** de muchos países **latinoamericanos** que se unen a actores y directores formados en la ciudad de las diferentes generaciones de la diáspora cubana. Hay un enorme potencial creativo a pesar de que hay menos salas y compañías que en los 80 y que ningún artista puede vivir solamente de su creación teatral. Sin embargo, como fue escenificado en las dos últimas puestas discutidas, todos contribuyen con sus diferentes acentos, experiencias y visiones del teatro convirtiendo las tablas de Miami en un laboratorio experimental reflejo del carácter global de la ciudad.

Han quedado fuera de este estudio los *usanocubanos* que se han destacado en el género del performance, los diseñadores que han formado parte del proceso creativo, desde Carlos Arditti en Miami hasta Randy Barceló en Nueva York, y los miles de actores que nos han traído los mejores personajes de la dramaturgia de la Gran Cuba, latinoamericana y universal. Desde el costumbrismo y el neorrealismo chejoviano, hasta el teatro del absurdo, la ritualización de la violencia, las innovaciones brechtianas, el teatro poético y neobarroco de la imagen; en almacenes convertidos en teatros y en salas de veinte y de quinientas personas; con velas y con la tecnología más avanzada; con puestas de dos días y otras de más de un año; en situaciones de plena calma y bajo amenazas de bombas; financiadas con préstamos familiares, patrocinios estatales, hipotecas, y hasta becas ganadas por luchar por la libre expresión, este monstruo teatral de cuatro cabezas ha estado bregando por más de cincuenta años para encontrar

un lugar en la sociedad usana. Varios de sus brazos también han trabajado contra viento y marea en un espacio de desconocimiento, confrontación y hasta rencor hacia un encuentro con sus otros brazos en la Isla. Así, el teatro se convierte, esporádicamente, en escenario de encuentro y reconciliación, y va forjando el camino hacia la coexistencia real de la Isla y sus comunidades diaspóricas. ◀

¹ Véase la bibliografía en Lillian Manzor: “Más allá del guión: el teatro usanocubano”, *Teatro cubano actual: dramaturgia escrita en Estados Unidos*, Lillian Manzor y Alberto Sarraín eds. La Habana, Editorial Alarcos, 2005. Véase también Matías Montes Huidobro: “Teatro cubano”, en Humberto López Morales, coordinador: *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*, Madrid, Instituto Cervantes y Santillana, 2009, p. 805-815.

² Para una discusión de la Gran Cuba/Greater Cuba véase Ana López: “Greater Cuba”, en *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*, eds. Chon Noriega y Ana López, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 38-58.

³ Para un análisis de esas diferencias véase Manzor 2005.

⁴ Michel Foucault: *Abnormal: Lectures at the Collège de France, 1974-1975*, traducción de Graham Burchell, New York, Picador, 2003.

⁵ Para una discusión de cómo se han entendido estas clasificaciones en relación al teatro cubano, véase Manzor 2005.

⁶ Rechazo el uso de cubanoamericano porque en su redundancia inherente reproduce el imperialismo cultural y político de los dos últimos siglos de relaciones entre el Norte y el Sur en nuestra América. Uso el gentilicio usanocubano, neologismo que a muchos les suena a (g)usanocubano, para subrayar las transformaciones monstruosas y transnacionales ya mencionadas. Para la elaboración teórica de este concepto véase Lillian Manzor: “Who are you anyways? Gender, Racial and Linguistic Politics in U.S. Cuban Theater”, *GESTOS*, 6.11, 1991, p. 163-174.

⁷ Véase Lillian Manzor y Beatriz Rizk: *Teatro cubano en Miami: 1960-1980*, <http://scholar.library.miami.edu/miami-teatro>. Para información sobre las producciones, grupos teatrales, espacios, actores, directores y dramaturgos mencionados en este ensayo, incluyendo material visual, consulte el Archivo Digital de Teatro Cubano <http://teatro-cubano.org>

⁸ Matías Montes Huidobro: *Cuba detrás del telón II: El teatro cubano entre la estética y el compromiso (1962-1969)*, Miami, Ed. Universal, 2008, p. 265.

⁹ Nueva York, Chicago y Los Angeles también son referentes importantes para el teatro cubano pero no incluyo un análisis por falta de espacio. Solo mencionaré los grupos más importantes. El primer grupo latino en Chicago, Círculo Teatral de Chicago, fue fundado por P. Monge Rafuls y Efrén del Castillo (1970). En Nueva York, Gilberto Zaldívar y René Buch crearon Teatro Español del Greenwich Mews, precursor de Repertorio Español (1968); Herberto Dumé, José Corrales y Edy Sánchez Dumé, Spanish Theatre (1968); Iván Acosta e Ileana Fuentes fundan el Centro Cultural Cubano de Nueva York (1972); P. Monge-Rafuls funda Ollantay Center for the Arts y publica *Ollantay Theater Magazine*.

¹⁰ Carlos Espinosa Domínguez: *Teatro cubano contemporáneo: Antología*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.

¹¹ Mía Leonin: “From Ports to Puertas: Looking Back on Ten Days in Spring that Changed the Landscape”, *Miami New Times*, 17 de mayo de 2001, p. 31.

¹² Para un estudio de estos sucesos, véase la sección “Archiving Controversies”, en Lillian Manzor: “Cuban Theater Digital Archive: A Learning and Preservation Resource for Theater History in the Cuban Diaspora”, *Revista Caribe*, 13.2 (2011), p. 71-94.

**El teatro
de la Gran Cuba
surge para
significar
su diferencia,
su hibridez
y heteroge-
neidad**