

Teatro cubano actual

Dramaturgia escrita en Estados Unidos

Selección de Alberto Sarraín y Lillian Manzor
Traducción de Alberto Sarraín



La Habana, 2005

La publicación, traducción, producción o adaptación, de cualesquiera de los textos publicados en este volumen, deben ser aprobados por cada dramaturgo.

Edición: Omar Valiño y Yamilé Tabío
Diseño: Marietta Fernández Martín

© María Irene Fornés, 2005
© Dolores Prida, 2005
© Caridad Svich, 2005
© Nilo Cruz, 2005
© Jorge Ignacio Cortiñas, 2005
© Sobre la traducción:
Alberto Sarraín, 2005

© Sobre la presente edición:
Ediciones Alarcos, 2005

ISBN 959-7154-30-7

EDICIONES ALARCOS
Revista *Tablas*. Consejo Nacional de las Artes Escénicas
San Ignacio 166, La Habana 10100, Cuba

(Son) inconfundiblemente escritor(es) de inspiración bicultural: una manera muy americana de ser escritor. Su imaginación tiene a mi juicio, entre otras muchas fuentes, una profundamente cubana. Una que me recuerda la agudeza y las sensuales fantasmagorías de otros escritores cubanos como Lidia Cabrera, Calvert Casey o Virgilio Piñera.

Susan Sontag

Más allá del guión: el teatro usanocubano

El teatro cubano hecho en los Estados Unidos está compuesto por una gran variedad de obras escritas en español, inglés, y *espanglish*, publicadas y sin publicar, producidas y muchas sin producciones, en Miami al igual que en otras ciudades tales como Tampa, Nueva York, Chicago, Los Ángeles, San Francisco, Atlanta. Aunque generalmente hablamos del teatro usanocubano en singular,¹ esto no significa que se pueda hablar en singular y de manera homogénea del pueblo o la comunidad cubana –ya sea en la Isla o en la diáspora. Siempre han existido diferentes elementos, diversos componentes dentro de ese pueblo, muchas veces en relación antagónica entre sí; y el teatro en la Gran Cuba,² en ese espacio cultural y no geográfico que comprende la Isla y la diáspora, siempre ha logrado escenificar esas diferencias.

Como parte del teatro latino escrito y escenificado dentro del ámbito usano (estadounidense) y como parte del teatro cubano que se hace fuera de la Isla, el teatro usanocubano puede ser considerado como un monstruo en el sentido foucaultiano.³ El monstruo según Foucault asegura que pueda

emerger la diferencia sin estructuras bien definidas. El teatro usanocubano es este monstruo que surge para significar su diferencia, su hibridez y heterogeneidad. En las obras de este teatro, la hibridez caracteriza las identidades individuales y colectivas tanto al nivel de la trama como de la construcción de los personajes; es decir, los mecanismos formales ya prefiguran una situación y una conciencia híbridas. También está presente en las nociones del arte, de la invención y de la construcción de nuestros dramaturgos y directores. La imagen de hibridez capta no sólo la desterritorialización que caracteriza esta producción, sino también el multiarraigo (en vez de desarraigo) y subraya la necesidad de continuar con proyectos individuales y colectivos de invención y reinención del yo. Esta reinención y reterritorialización del sujeto cultural y político no están basadas en un concepto estático y homogéneo de una identidad nacional o cultural opuesta o separada de otra cultura sino todo lo contrario. Examina las posibilidades de descentrar las culturas nacionales a través de la inserción de la diferencia, del «otro» dentro del cuerpo nacional político. En este caso, como en la mayoría de las comunidades transnacionales, el cuerpo nacional político es múltiple: 1) el cubano isleño y el cubano diaspórico; 2) el hegemónico usano; 3) el emergente latino en Estados Unidos.

**El monstruo con tres cabezas:
Ni teatro étnico ni teatro del exilio**

Uno de los debates académicos sobre la literatura y la producción cultural de los cubanos en Estados Unidos ha sido el de si esta producción pertenece a la categoría de literatura

del exilio o de literatura étnica. Hasta hace poco tiempo, la crítica parecía estar de acuerdo con que la producción teatral cubana estaba escrita mayormente en español y que trataba de la experiencia cubana o del exilio. Las nociones de afiliación étnica y de construcción de una comunidad específica (homogénea) han sido desplegadas problemáticamente para diferenciar a los escritores exiliados de los «cubanoamericanos» que yo llamo usanocubanos. Burunat y García, por ejemplo, argumentan que, a pesar de las diferencias en la construcción étnica entre cubanoamericanos y otros latinos, esta literatura debe considerarse literatura étnica. Sugieren que, a diferencia de la literatura mexicanoamericana y nuyoricana, en la cubanoamericana lo étnico no se define como diversidad y diferencia en constante choque con la cultura dominante, sino como apego a sus antepasados y a las tradiciones del país de origen. Curiosamente, otros críticos consideran este apego a las tradiciones como algo característico de la literatura cubana del exilio. Escarpenter, por ejemplo, utiliza términos similares para referirse al teatro específicamente:

El teatro producido por los cubanos en Estados Unidos a partir de 1960 se incluye, por razones lingüísticas, étnicas y culturales, dentro del ámbito del teatro hispano en ese país, el cual implica también, principalmente, el de los chicanos y el de los mexicanoamericanos en las zonas oeste y central del país y el de los «neoyoricans» en Nueva York. Pero este teatro exiliado difiere de ellos en aspectos fundamentales. Esas manifestaciones tienden a ser, sobre todo, un teatro de protesta contra la situación interna de esas minorías en este país [...] que han ido a ese país impulsados por motivos económicos. A diferencia de estos inmigrantes, los cubanos son, en su mayoría,

exiliados políticos que se vieron precisados a salir de la Isla por diferencias sustanciales con la Revolución. El teatro que producen los dramaturgos de esta parcela se inscribe dentro de la literatura de exiliados que rechaza las adquisiciones culturales y posee un marcado apego a la cultura original.

Ya yo he presentado anteriormente mis diferencias con esas opiniones: 1) esta polémica de hecho existe y está configurada dadas las diversas tendencias ideológico-críticas dentro de la comunidad usanocubana; 2) la crítica siempre hace una falsa reducción del teatro latino en Estados Unidos a un teatro de protesta; 3) el teatro de los usanocubanos no rechaza sino que cuestiona los procesos transitivos y unidireccionales de las adquisiciones culturales; es un teatro que siempre exhibe y a veces rechaza las normas regulatorias de la ficción del pluralismo cultural usano; 4) por último, en vez de tener un marcado apego a la cultura de origen, es un teatro que cuestiona esa herencia cultural, que devela y se replantea los patrones hegemónicos de la construcción nacional y rechaza los elementos represivos y de exclusión de esa tradición; a la misma vez, es un teatro que siempre exhibe y a veces rechaza las normas regulatorias de la ficción del pluralismo cultural usano.

Si regresamos a la figura del monstruo como emblemática del teatro usanocubano, se pudiera decir que este monstruo tiene tres cabezas ya que existen tres modalidades diferentes, pero coexistentes temporal y espacialmente dentro del teatro y performance de las comunidades cubanas en Estados Unidos. Las tres subrayan la diversidad de la producción teatral que mencionaba al principio. Estas tres modalidades son: el teatro bufo o vernáculo, el teatro del exilio, y el teatro usanocubano (cubanoamericano).

X

Teatro bufo o vernáculo: Como ha estudiado Évora, este «es un teatro que salió de gira con su público sin que ni el uno ni el otro lo hubiesen deseado... Como la causa de su desarraigo fue política, hará de la política el *leitmotiv* de buena parte de su repertorio». Es un teatro cuyo elemento clave es el humor y la sátira política, quedando así emparentado con el bufo del siglo pasado. Ya Montes Huidobro sugirió que el choteo es una de las constantes del teatro cubano, y como hemos señalado todos los que escribimos sobre el teatro usanocubano, desde Escarpenter hasta José Muñoz, el uso del choteo o del humor, de la sátira de personajes de la vida cotidiana, es clave para entender nuestro teatro. Si bien es un teatro poco estudiado académicamente, no hay duda de que posiblemente sea el único teatro con un público más o menos fijo.

Teatro cubano en el exilio: Como ha estudiado Escarpenter, los dramaturgos que la componen abarcan varias generaciones y promociones. A las dos generaciones estudiadas por Escarpenter, la escindida y la transterrada, yo le añado una tercera, la del exilio revolucionario.

a) La generación escindida: Al primer brazo de esta segunda cabeza pertenecen dramaturgos casi todos nacidos en los años treinta como Raúl de Cárdenas, José Corrales, Julio Matas, Matías Montes Huidobro y José Triana. La mayoría de ellos son dramaturgos que ya eran famosos en Cuba o que estaban formados artística y estilísticamente allá y que continuaron y continúan escribiendo mayormente en español desde el exilio. Dejo afuera a varios dramaturgos que son difíciles de encasillar: María Irene Fornés, Reinaldo Ferradas y Manuel Martín Jr. Aunque nacieron en los treinta, coincido con Escarpenter que es difícil considerarlos dramaturgos del exilio, no necesariamente porque salieron de Cuba antes de la Revolución

XI

—no sólo la Revolución da lugar a exilios—, sino porque tanto su temática como su estilo difieren muchísimo de los dramaturgos anteriores por el mismo hecho de no haber participado directamente de la escena teatral cubana.

b) Los transterrados: Nacieron casi todos en los cuarenta y salieron de Cuba siendo niños o adolescentes. Pertenecen a esta generación dramaturgos como José Abreu Felipe, Iván Acosta, René Alomá, Miguel González Pando, Pedro Monge Rafuls, Héctor Santiago.

c) El exilio revolucionario: Esa segunda cabeza también la comparte una tercera generación, la del exilio revolucionario o «el exilio de terciopelo», compuesta por dramaturgos, actores, y directores jóvenes, que salieron de Cuba después de 1989. La mayoría de ellos nacieron durante la Revolución, se formaron profesionalmente en el ISA y otras escuelas de arte, trabajaron con grupos de teatro profesional en Cuba y tuvieron un papel protagónico dentro del ambiente de renovación teatral de los años ochenta y noventa. Esas experiencias han dejado marcas indelebles en su producción que, dadas las diferencias entre el quehacer teatral en Cuba y en los Estados Unidos, generalmente están ausentes en las puestas de acá: fuerte trabajo corporal, otro tipo de dirección, trabajo colectivo de investigación y de dramaturgia. Sirvan de ejemplo los montajes de Liliam Vega de *Lila, la mariposa* y *La feria de los milagros* con el Teatro Avante en Miami, los montajes de Yvonne López y Jorge Folgueira en Los Ángeles, las instalaciones y performances de Leandro Soto en diferentes ciudades, el trabajo reciente de Víctor Varela y Bárbara Barrientos en Miami, y el trabajo de la mayoría de los actores de *La Má Teodora* en Miami. Creo que *La Má Teodora*, con su director Alberto Sarraín, presenta una excepción interesante. Si bien Sarraín salió de Cuba en los años setenta, sus montajes

con *La Má Teodora* están muy conectados, formal y temáticamente con el trabajo de este último grupo, quizás por la experiencia teatral de Sarraín en varios países de Latinoamérica.

El teatro usanocubano: La tercera cabeza de este monstruo presenta una marcada diferencia con los dramaturgos anteriores que generalmente escriben en español. Usanocubanos son los escritores incluidos en esta antología y otros como René Ariza, Ofelia Fox, Coco Fuscó, Eduardo Machado, Manuel Martín Jr., Elías Miguel Muñoz, Achy Obejas, Carmen Peláez, Luis Santeiro, Ana María Simo, Carmelita Tropicana, que escriben mayormente en inglés. Estos escritores/as presentan la problemática de la identidad bicultural, al igual que ciertas preocupaciones e intereses que no forman parte de las inquietudes de otros teatristas en la Gran Cuba. Y presentan estas preocupaciones desde una perspectiva que no es puramente cubana ni puramente del exilio ni puramente anglo. Es un teatro del «in-between» que no tiene nada que ver con la teorización del «hyphen» o del guión de Pérez Firmat (Manzor 1999).

Al margen de un estudio generacional, o del debate sobre si estos escritores son dramaturgos exiliados, emigrados o étnicos, es indudable que el hecho de que la mayoría de estos dramaturgos hayan trabajado con María Irene Fornés en los talleres de INTAR, o en los talleres de teatro latino del Mark Taper Forum o del South Coast Repertory en California, u otros talleres de dramaturgia dentro del ámbito académico y artístico usano, ha dejado una marca indeleble en esta producción, una marca formal y de perspectiva del tratamiento temático que los distingue de aquellos escindidos, transterrados y aterciopelados que escriben y/o producen en español. Como sugería anteriormente, esta dramaturgia presenta una crítica

despiadada a los valores que son cuasi-sagrados a la cultura del exilio: la familia (*The Floating Island Plays* de Machado y casi toda la producción de las dramaturgas), la construcción «blanqueada» de lo cubano (*Maleta mulata* de Cortiñas, *Rita and Bessie* de Martín Jr., *Brazo gitano* de Svich), heterosexismo y homofobia (casi toda la producción de Muñoz, Tropicana, Martín Jr., y Obejas), el regreso *real* (y no soñado, imaginado o alucinado) a Cuba y el reencuentro familiar (*Milk of Amnesia* de Tropicana, *Swallows* de Martín Jr.); la inserción del cubano dentro del cuerpo nacional usanolatino como «minoría étnica» en los Estados Unidos (Prida, Muñoz, y Cortiñas).

Los «Bilingual Blues» del monstruo

El análisis del uso del idioma —español o inglés— es sumamente problemático cuando nos referimos al teatro. Al hablar del lenguaje, yo siempre me refiero al hecho de que estos dramaturgos *utilizan* el inglés en vez de sugerir que estos dramaturgos *escogen* o *prefieren* escribir en inglés porque no creo que la realidad artístico-económica les deje mucho espacio para escoger libremente. Me explico. Si estos dramaturgos quieren ser producidos en las instituciones del *mainstream* usano, aun en las marginales pero siempre dentro del mainstream, el inglés debe ser el idioma «escogido». Los teatros que producen en español tienden a ser más pequeños, con mucho menos apoyo técnico y económico.⁴

Aunque las producciones en español del teatro cubano responden, en parte, a su comunidad, la comunidad cubana en Estados Unidos, como he estado sugiriendo, no es una comunidad homogénea ideológicamente. La generación más joven, generalmente bilingüe, no tiene tradición de ir al teatro, como la mayoría de las comunidades en los Estados

Unidos. Y los poquísimos que van: o reconocen las limitaciones técnicas o no logran identificarse ni con la temática ni con la estética de las puestas. Dicho directamente: el teatro del exilio les es extranjero. La siguiente experiencia me sirvió para cristalizar la falta de relación entre el público joven y el teatro del exilio. Cuando la actriz Yvonne López, formada en Cuba, llegó a Los Ángeles, decidió montar *Requiem por Yarini* (1993) antes de fundar el Avellaneda Actor's Theater. El conocido actor Andy García era uno de los presentes el día del estreno y estaba sentado justo delante de mí. Cuando salíamos durante el intermedio, le comentaba en spanglish a su acompañante: «Esto es rarísimo; es como Shakespeare botao p'al solar».

La generación mayor de exiliados, por otro lado, no aprecia el cuestionamiento de ciertos elementos que son considerados cuasi-sagrados e intocables: la familia, la religión, la heterosexualidad, la postura abiertamente anti-castrista. También están acostumbrados al teatro vernáculo o al teatro de salas poco experimental a los cuales asistían en Cuba. Estoy totalmente de acuerdo con la interpretación que le da Escarpenter a la importancia y la participación del público en nuestro teatro:

En su mayor número los asistentes a los espectáculos desean sólo entretenerse o buscan emocionarse con una pieza relativa al pasado que vivieron en su país o a su condición actual de desterrados. No son proclives a aceptar las innovaciones formales ni los temas polémicos y transgresivos.

En conclusión, al margen del hecho de que estén escritas en inglés, la perspectiva y el tratamiento del contenido hacen que

la mayoría de estas obras no sean consideradas «suficientemente cubanas» por algunos. Sin embargo, esa misma perspectiva y ese mismo tratamiento las hace demasiado cubanas, es decir, demasiado «étnicas» o demasiado «otras» para que sean consideradas una empresa viable económicamente para las instituciones del mainstream.

Con los pies en la Isla: siempre a Cuba conectados

A pesar de esta variedad expuesta, concuerdo con la mayoría de los críticos que reconocen en todo el teatro de la diáspora las constantes que identificaran Leal, Montes Huidobro y Carrió en el teatro cubano: la alienación, el absurdo, el juego del teatro dentro del teatro, la erotización histórica y el choteo. Es decir, al igual que otros teatros y otras culturas diaspóricas, el teatro usanocubano tiene muchos hilos conductores que lo mantienen conectado y en diálogo con el teatro cubano isleño.

Además, si como han sugerido Cortina, Escarpenter, Leal, y Montes Huidobro, «el teatro cubano que se produce hoy fuera de Cuba no es una manifestación nueva», sino que «constituye la reanudación de un proceso que se remonta al siglo XIX, durante las guerras de independencia» (Escarpenter), es porque desde sus comienzos, el teatro en la Gran Cuba ha sido y sigue siendo un termómetro socio-político de la sociedad. El teatro mide y escenifica lo que está sucediendo. Esto no significa que esa puesta en escena de la realidad socio-política se haga necesariamente de una manera realista sino todo lo contrario. Esta escenificación tiende a hacerse usando las estrategias del circunloquio, como ha sugerido José Triana. Lo anterior tampoco significa, como ya he dicho, que se pueda hablar en singular sobre la comunidad cubana —ya sea la isleña o la diaspórica. La

Gran Cuba siempre ha sido heterogénea y el teatro siempre ha escenificado esas diferencias —aun en los momentos más fuertes de censura o de represión. Prosigo a dar cuatro ejemplos de momentos donde se ha escenificado esta diversidad antagónica:

1) Piénsese en el bufo en Cuba durante la época colonial. Como han analizado brillantemente Montes Huidobro, Leal, Carrió y Suárez Durán, el bufo utilizó la parodia y el choteo como una estrategia de rebeldía hacia toda autoridad. Cuestionaba la situación colonial mediante la burla política. Una de esas puestas, como sabemos, dio lugar a los eventos del teatro Villanueva en 1869 (Leal 1982).

2) Piénsese también en algunas de las puestas en escenas en Cuba, durante el quinquenio o decenio gris, una de las épocas de intransigencia ideológica más fuertes dentro de la Revolución cubana.

3) Si pasamos al exilio, recordemos las lecturas clandestinas en Miami después de la cancelación de *Coser y cantar* de Dolores Prida, en el contexto del debate sobre el diálogo dentro del exilio cubano en la época de Reagan y dentro de la sociedad democrática estadounidense.

4) Recordemos, además, la cancelación del montaje de Sarraín de *Vagos rumores* (2002), la puesta en escena de *Lila, la mariposa* del Teatro Avante con Raquel Carrió como asesora técnica, y la serie de cancelaciones de *El último bolero* con Verónica Lynn en Miami, en pleno apogeo del debate sobre el Cuban American Affidavit, siempre dentro de la sociedad democrática estadounidense.

Utilizo estos ejemplos para subrayar que el teatro usanocubano es un teatro plural, múltiple, diverso, que sí responde, de diferentes maneras, a diferentes situaciones y momentos socio-políticos. Además es un teatro que tomado en su totalidad pone en escena la necesidad de acercarse a esa producción con

instrumentos teóricos que nos permitan ver tanto el teatro y el performance, por un lado, como lo cubano; y el cubano, por el otro, de una manera híbrida, transcultural y transnacional; con instrumentos teóricos que permitan la apertura de espacios flexibles –escénicos y teóricos– donde tengan cabida la diferencia y la diversidad.

Al escoger el teatro y el performance como textos para un análisis cultural y al decir que estos textos responden a diferentes momentos sociopolíticos, no sugiero que haya una correspondencia de tipo calco entre teatro y sujeto híbrido, ni entre teatro y cambio social, ni entre teatro y sociedad, entre «lo real» y la representación. El teatro se apropia de mecanismos de mediación cultural que van más allá del escenario. La problemática de la familia, ya sea pre o pos 1959, el exilio y el reencuentro, la transformación de las imágenes y de los elementos religiosos afrocubanos y afrocaribeños, la puesta en escena del racismo interno entre diferentes comunidades latinas en Estados Unidos, la necesidad de dirigirse a la problemática del SIDA, el uso de la memoria nostálgica, por ejemplo, todo esto forma parte de «lo real» en el conjunto social usanocubano al igual que de la representación de esas realidades en el conjunto teatral usanocubano.⁵ El teatro y el performance, sin embargo, son producciones culturales que exhiben, yo diría inherentemente, su propia organización y hechura a través de la metarrepresentación, de la representación (escénica) de otra representación (de lo real).

La metarrepresentación, como estrategia, nos permite ver y leer el funcionamiento de la representación tanto dentro del teatro como dentro de contextos sociohistóricos. El teatro, entonces, nos ofrece un espacio para ver diferentes procesos de cambio social. Y el hablar sobre el teatro nos ofrece un espacio para dirigirnos a esos procesos de una manera teórica.

Para concluir, el teatro usanocubano, tomado en su totalidad, propone un modelo de identidad híbrida que niega una identificación sencilla e incuestionable con la cultura cubana de origen y con la cultura usana. Como sugiere Triana, «la búsqueda de unidad (en esta dramaturgia) es un absurdo porque somos unidad en lo fragmentario». Son textos que ofrecen la posibilidad de reconfigurar una identidad cubana y latina basada en un modelo de «identidad en la diferencia» como ha sido teorizado por Norma Alarcón, T. Min-Ha Trinh y otras teóricas feministas. Esta subjetividad a partir del modelo de «igual a ti, pero no tú» subraya una flexibilidad de identificación que nos permite encontrar puntos en común para poder crear las coaliciones necesarias en contra de la represión y la opresión. Quizás sea el teatro el que nos ofrezca un nuevo mapa social sobre la base de (y reconociendo) las diferencias. Creemos que esta antología traza otra línea más de ese mapa social de un espacio físico que no sea de exclusión, donde finalmente puedan coexistir más allá del papel, la Isla y sus múltiples comunidades diaspóricas.

Lillian Manzor

Notas

- ¹ Para una explicación del uso del gentilicio usanocubano en vez de cubanoamericano véase Manzor 1991.
- ² Utilizo el término Gran Cuba modificando el concepto de *Greater Cuba* de Ana López.
- ³ Esta teorización del teatro usanocubano como monstruo viene de discusiones con Alberto Sandoval Sánchez sobre el teatro latino.
- ⁴ Para un estudio (parcial) de las instituciones latinas en Estados Unidos que montan teatro cubano véase Escarpenter.
- ⁵ Utilizo el concepto de conjunto social siguiendo el concepto de *ensemble* de Randy Martin.

Bibliografía

- Adler, Heidrun y Adrián Herr. 1999. *De las dos orillas: teatro cubano*. Frankfurt am Main y Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Alarcón, Norma. 1999. «Chicana feminism: in the tracks of the native woman». En *Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational Feminisms, and the State*. Caren Kaplan, Norma Alarcón y Minoo Moallem, eds. Durham, NC: Duke University Press.
- Burunat, Silvia y Ofelia García, ed. 1988. *Veinte años de literatura cubanoamericana: antología 1962-1982*. Tempe, Ariz.: Bilingual Press.
- Carrió, Raquel. 1988. *Dramaturgia cubana contemporánea: estudios críticos*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Cortina, Rodolfo ed. 1991. *Cuban American Theater*. Houston: Arte Público Press.
- Escarpenter, José. «Teatro exiliado: contra viento y marea». En *Adler y Herr*.
- Évora, José A. «Otra orilla del círculo: teatro vernáculo cubano en Miami». En *Adler y Herr*.
- González-Cruz, Luis F. y Francesca M. Colecchia, eds. y trads. *Cuban Theater in the United States: A Critical Anthology*. Tempe, Ariz.: Bilingual Press, 1992.
- Leal, Rine. 1982. *La selva oscura*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Leal, Rine. 1993. «Asumir la totalidad del teatro cubano». *Ollantay Theater Magazine* 1.2 (julio): 26-32.
- Leal, Rine ed. 1995. *Teatro: 5 autores cubanos*. Jackson Heights, NY: Ollantay Press, 1995.
- López, Ana M. «Greater Cuba». En *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Chon Noriega y Ana M. López eds. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- Manzor, Lillian. 1991. «Who are you anyways? Gender, Racial and Linguistic Politics in U.S. Cuban Theater». *Gestos*, 6.11: 163-174.
- Manzor, Lillian. 1994. «Too Spik or Too Dyke: Carmelita Tropicana». *Ollantay Theater Magazine*, 2.1 (Winter-Spring): 39-55.
- Manzor, Lillian. 1999. «Re-dressing the Ghost of Race in Cuban and American Stages: Cortiñas' *Maleta Mulata*». Ensayo presentado en la Segunda Conferencia de Estudios Cubanos y Cubanoamericanos, Florida International University, 19 de marzo, 1999.
- Martin, Randy. 1994. *Socialist Ensembles: Theater and State in Cuba and Nicaragua*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Montes Huidobro, Matías. 1973. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami, Fla., Ediciones Universal.
1987. *Teoría y práctica del catedratisimo en Los negros catedráticos de Francisco Fernández*. Miami: Editorial Persona.

- Sandoval Sánchez, Alberto. 1999. *José, can you see?: Latinos on and off Broadway*. Alberto Sandoval-Sánchez. Madison: University of Wisconsin Press.
- Triana, José ed. *El tiempo en un acto: 13 obras de teatro cubano*. Jackson Heights, NY: Ollantay Press, 1999.
- Trinh, T. Minh-Ha. 1989. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Índice

- VII *Más allá del guión: el teatro usanocubano,*
Lillian Manzor
- 23 *La conducta de la vida,* María Irene Fornés
61 *Casa propia,* Dolores Prida
109 *Cualquier otro lugar menos este,* Caridad Svich
161 *Lorca con un vestido verde,* Nilo Cruz
219 *Abrázame fuerte,* Jorge Ignacio Cortiñas
- Apéndices
- 285 *María Irene Fornés: una referencia obligatoria,*
Beatriz J. Rizk
- 301 *Un perfil de Dolores Prida,*
Del sitio web de Repertorio Español
- 309 *Caridad Svich: lenguaje y paisaje,* D. D. Kugler
321 *Nilo Cruz: dramaturgo poeta,* Teresa Marrero
335 *El imposible encubrimiento de la cubanía,*
José Esteban Muñoz