

Chapter Title: *ÁFRICA Y ASIA EN EL TEATRO CUBANO: REFLEXIONES SOBRE LA DIGNIDAD DEL INMIGRANTE EN LA ESCENA*

Chapter Author(s): Alberto Pedro

Book Title: *Encuentros en cadena*

Book Subtitle: *las artes escénicas en Asia, África y América Latina*

Book Editor(s): Michiko Tanaka

Published by: Colegio de Mexico. (1998)

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnqgv.6>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



This book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Funding is provided by National Endowment for the Humanities, Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



JSTOR

Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Encuentros en cadena*

ÁFRICA Y ASIA EN EL TEATRO CUBANO: REFLEXIONES SOBRE LA DIGNIDAD DEL INMIGRANTE EN LA ESCENA

ALBERTO PEDRO

Durante su etapa temprana de desarrollo, el teatro cubano denigraba la imagen de los descendientes africanos, a la vez que comprometía la dignidad del inmigrante en la escena. Los colonizadores de América no eran sólo eurocentristas, sino también leucocentristas. Por eso el estudio de la influencia cultural de África en América es inseparable del destino de los descendientes africanos en este continente. Ficciones biologicistas subdividieron, subjetivamente, la cultura cubana en cultura negra, mestiza y blanca. En cuanto a inmigraciones como la española, haitiana, china y jamaicana, etc., el estudio de su influencia en la cultura cubana debe tener en cuenta las tendencias del agresivo etnocentrismo que, en su tiempo, dieron lugar a esta nacionalidad. Tales aberraciones, a la vez que denigraban la propia identidad nacional y comprometían las ajenas, en el escenario fueron factores del estancamiento del teatro nacional en Cuba durante largas temporadas.

Sin embargo, la cultura está formada por un conjunto de valores materiales y espirituales mutuamente estructurados y objetivamente inseparables, constituyendo así una unidad, cuya elaboración histórico-social se desarrolla con gran independencia relativa, ya sea con respecto a las mencionadas ideologías eurocentrista y leucocentrista, o a cualquier otra. La cultura popular cubana no es una excepción de esas regularidades histórico-sociales, en razón

de lo cual ha conservado siempre el reflejo integral de las peculiaridades socioculturales de su comunidad; originariamente formada por españoles, africanos e indígenas cubanos. Por otro lado, tampoco pueden negarse los contactos históricos de la nacionalidad cubana con representantes de pueblos como Haití, China, etc., así como sus contribuciones culturales. No obstante, las ideologías del leucentrismo y etnocentrismo agresivo actuaban sobre los sectores profesionales de la cultura nacional (el arte y la literatura) invadiendo la escena del teatro cubano con los humillantes estereotipos raciales y nacionales en su etapa temprana (desde principios del siglo XIX hasta finales de la década de los años cuarenta).

En la discusión acerca de la influencia de África en la cultura cubana, generalmente quedan sin precisar los diferentes periodos de ese proceso, etnohistórico en su base, lo cual puede conducir, y ha conducido, a serios errores. Por ejemplo, confundir la etapa temprana de génesis o formación con la de ampliación y enriquecimiento posteriores; denominar afrocubano, —con su connotación deformante de cultura negra—, a un cuantioso conjunto de elementos de la cultura popular tradicional cubana y de la cultura profesional de este mismo país. Esta tendencia biologizante es muy tenaz y se encuentra difundida en América (no sólo en Cuba) escindiendo, en general, las conciencias nacionales, minando su pleno desarrollo y, en particular, la conciencia latinoamericana, es decir, de nuestra América, en el sentido que Martí le dio.

Entre principios del siglo XVI y el cruce del XVIII al XIX, se formó la nacionalidad cubana, fundamentalmente como resultado de los cambios cualitativos que se produjeron en el proceso de unificación de los principales ingredientes étnicos que formaban la comunidad de origen del pueblo cubano. Por lo visto, la influencia africana representó uno de los componentes esenciales en la formación de esta nacionalidad. A partir del siglo XIX, mientras la comunidad cubana asimilaba gran variedad de grupos étnicos (españoles, africanos, chinos, etc.), con los cuales ha convivido incluso hasta el presente siglo, la influencia de dichos grupos provocaba los correspondientes cambios cualitativos de ampliación y enriquecimiento en la cultura cubana. De tal manera la influencia de España y África, aparece tanto en los siglos de cambios cualitativos o de etnogénesis de la nacionalidad cubana como,

posteriormente, cuando esta comunidad humana enriquecía cuantitativamente su cultura, asimilando además otras influencias como las mencionadas de China, Haití, etcétera.

Durante el pasado colonial cubano, la administración española permitió que los esclavos constituyeran asociaciones fraternales o de socorro y ayuda mutua, conocidas como *Cabildos de la Nación*. Los miembros de estas asociaciones, en cada caso, debían agruparse de acuerdo con su común procedencia regional de África. Hubo así cabildos congo, carabalí, lukumí (yoruba), arará (dahomey), etc. El cabildo de la nación contribuyó a que los representantes de cada nación se organizaran en núcleos entre sí, con lo cual la cultura respectiva ganaría en resistencia y estabilidad relativas; haciéndose así más profunda y estable su influencia, sea cuantitativa o cualitativa en la nacionalidad cubana. Más que todo, probablemente, las teatrales peculiaridades de la música, el canto, el baile y otras formas de celebración de las culturas africanas, a la vez que se conservaban en los cabildos, cautivaron a la población criolla-cubana y, en contacto con las personas libres de color de las capas bajas, pasaron a la cultura de la nacionalidad cubana en su conjunto.

En la interacción e influencia recíproca entre las creencias católicas de la comunidad criolla o cubana, de un lado, y los cultos yoruba a los *orishas* (divinidades), y congo a los *rikisis* (espíritus), por otro lado, produjeron sendos cambios cualitativos, dando lugar a nuevas y originales formas religiosas populares como La Regla de Ocha (Santería), y La Regla Conga (Palo Monte). Los chinos también dejaron sentir su influencia en estos procesos: la litografía, conocida en el país con el nombre de *sanfancón* pasó a ser la *Santa Bárbara china*, uno de los *caminos* o historias de Changó, dios del rayo y del fuego en la Santería.

Por su parte, en la interacción entre la concepción moral del hombre de la cultura popular tradicional cubana (inseparable de la cultura latinoamericana), y determinado cabildo carabalí caracterizado por cierto tipo de iniciación exclusivo de los hombres, se produjo un cambio cuantitativo que dio lugar al nacimiento en Cuba de la Sociedad Secreta Abakuá. Asimismo, a los cabildos franceses, con su gran influencia arará o dahomeyana (cabildos constituidos por los esclavos de los migrantes refugiados en Cuba entre

finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, que habían escapado de la revolución de Saint-Domingue, Haití), se debe el importante legado de música y bailes de las *tumbas francesas* (tambores franceses).

En las antiguas fiestas de *Corpus Christi*, los cabildos solían sumarse como tales, a las procesiones callejeras que se celebraban con motivo de estos festejos católicos. Durante la época colonial se mantuvo la gracia consuetudinaria de permitir que los esclavos festejaran libremente el Día de Reyes. Los cabildos se desbordaban por las calles de la capital colonial y otras ciudades con sus cantos, bailes y vestuarios simbólicos. Tanto el día *Corpus Christi* como el de Reyes fueron componentes decisivos en la formación del carnaval cubano.

La sociedad o Asociación de Instrucción y Recreo inició la sustitución galopante del cabildo de la nación, después de la Paz de Zanjón, al finalizar nuestra guerra grande (1868-1878), contra la todavía entonces imbatible dominación colonial española y la esclavitud. En nuestros días sobreviven muchas de aquellas asociaciones fraternales que la colonia conoció como cabildos de la nación aunque, en general, sin la importancia ora cualitativa, ora cuantitativa que tuvieron antaño, no obstante su profunda e irreversible influencia en la formación de la identidad cultural de los cubanos.

Los aspectos más espectaculares o teatrales (y por consiguiente escénicos populares, sea religiosos, de danza, de carnaval u otras celebraciones), del folclor cubano tomaron sus formas actuales de esa influencia. Con las otras manifestaciones culturales de las Antillas, aunque a su manera, se produjeron resultados semejantes con la influencia de África. En sus contactos históricos con otros pueblos del Archipiélago, en particular con Haití, se enriqueció aún más el folklore cubano (bailes de tumbas francesas; carnavales rurales de la Tahona; el Montón Polo y el *raga* o *gagá*; y los carnavales urbanos de Santiago de Cuba y Guantánamo).

Con la cristalización de la nacionalidad cubana a principios del siglo XIX, se inició el desarrollo de las artes escénicas de este país, dentro de los marcos de la cultura profesional. Esto no quiere decir que todo lo que se elaboraba en la historia sociocultural de nuestro pueblo, ni tampoco la auténtica riqueza de su propia

vida, se reflejara siempre adecuadamente en su autoconciencia étnica y, mucho menos, que así lo expresaran en la escena los creadores profesionales.

El teatro nacional de Cuba inicia su despegue en el seno de una sociedad eminentemente rural, con una abrumadora población esclava y enorme proporción de extranjeros, donde los prejuicios socioclasistas y socioraciales se encuentran a la orden del día. El desarrollo de la instrucción era insuficiente a pesar de que el país contaba con una creciente capa de brillantes intelectuales, que, sin embargo, por las condiciones concretas de su época, representaban una vanguardia de la educación tan lejana y aislada de las masas, que éstas perdían de vista a aquellas y viceversa. En tales circunstancias, todo el espacio creativo quedaba libre para que la improvisación fuera el motor que permitía al grupo de autores y actores mantener una actividad teatral efectiva.

Aquí entraban en acción contenidos de la conciencia étnica, como el ideal cubano de la simpatía, pero en su versión deformada de "relajo" o "choteo", que entonces acaparaba tanto el interés de las masas, así como de los autores y actores que generalmente surgían de ellas. Para esta idiosincrasia y limitaciones artísticas se acomodaban muy bien géneros como el sainete, la sátira, la parodia y la revista. La comunicación es así directa entre los creadores y su público local: las obras carecen de vuelo y se arrastran sin interferencia de una mentalidad a otra, a través de los medios locales más pintorescos y vulgares de la vida corriente, justamente por ser aquellos los que interesaban más a los empresarios.

Para las situaciones más bufonescas de la tradición vernácula de estas formas teatrales, los papeles escénicos se repartieron entre los denigrantes estereotipos raciales de la *mulata* y el *negrito*, y los llamados *tipos nacionales*, no menos irreverentes del *gallego*, el *chino*, y en los últimos tiempos de esta horrorosa tradición, el de la *jamaíquina*. El discurso de esta larga etapa temprana del teatro nacional se cebaba en la astracanada, el retruécano, el argot populachero, la burla al acento particular del inmigrante, el doble sentido; retroalimentando así los contaminados espacios para la poesía en la conciencia étnica de los cubanos.

Durante el régimen colonial y esclavista se implantó el leucentrismo como fundamento de todas las relaciones sociales, in-

cluyendo las interraciales. El blanco ocupó el centro, como la medida universal, en tanto los otros tipos antropológicos le quedaron práctica e idealmente subordinados. El mecanismo de movilidad social funcionaba de tal modo que la población de color era empujada sistemáticamente hacia las capas bajas de la estructura social, fértil caldo de cultivo donde florecía la gente de rumbo, o como se les llama en Cuba, “gente de rompe y raja”: pícaras, matones, prostitutas.

Especialmente a la mujer mulata, los señores y señoritos de la oligarquía le asignaron el desastroso papel de “objeto sexual”, idea que no demoró en propagarse por todo el universo nacional. La conciencia étnica de los cubanos reflejó todas esas prácticas sociales, representándose al *negro* como el sujeto nato de la picardía, además de bozalón; y a la *mulata*, concupiscente por naturaleza. Pasaron así, de esta mentalidad a la pintoresca escena del teatro nacional cubano, las escenas estereotipadas de los *negritos* de “rompe y raja” y las sicalípticas *mulatas de rumbo*.

Los actores que encarnaron estos depresivos tipos raciales no tenían que ser necesariamente de color. Los *negritos* fueron todos blancos o, acaso algunos de ellos, mulatos de piel clara y, probablemente, la inmensa mayoría de las mulatas en escena eran blancas.

Por su parte, el etnocentrismo del teatro nacional temprano comprometía la dignidad del inmigrante en la escena mediante la burla al acento de los chinos, gallegos y jamaíquinos, reducidos a la expresión de personajes “lengua de trapo”, lerdos y estúpidos. Surgido hacia 1891, el estereotipo del gallego “torpe y ladino” (Robreño, 1961:30), incursionaba en la escena bajo el influjo de la confusa atmósfera nacionalista de aquella época en la cual los objetivos de liberación del pueblo cubano sólo se habían dado una tregua para reiniciar la guerra entre 1895 y 1898. Sin embargo, en la república, con la *mulata* y el *negrito* se integró una pareja de tunantes especializados en la estafa de los cándidos palurdos gallegos y los *chinos*, que eran embaucados por el despampanante embrujo sicalíptico de una hembra de *rumbo*, en sus representaciones escénicas.

Respecto a la población china se puede decir que en la mentalidad de los cubanos figuraban dos sentidos distintos y mutuamente independientes, de los cuales resultaba una doble lectura

sin relación entre una y otra. En el primer contacto ente chinos y cubanos, naturalmente se activó, de manera espontánea, el mecanismo etnocentrista en cada uno de estos grupos con respecto al otro. Aquí lo que quiero es señalar como opera la mentalidad cubana. Para el caso, cuando un hombre extraño aparecía en el medio cubano, antropológica y culturalmente distinto a la población doméstica, como en el caso de algunos chinos que llegaban a Cuba con una larga coleta trenzada; vestidos con una especie de *filipina* o chaqueta de dril crudo sin cuello, con mangas y cuatro bolsillos; calzado de pala de lona completamente cerrada, y sendos elásticos a los lados de la boca para asegurarlos a los pies. Por otra parte, las sociedades receptoras suelen hacer motivo de burla la balbuciente forma en que los inmigrantes hablan la lengua vernácula. Con sus remotos acentos lingüísticos, los chinos en Cuba no estuvieron exentos del molesto costo de esta novatada. Muy pronto la mentalidad cubana se representó al hombre chino como manso e inofensivo. Los carnavales de las primeras décadas del presente siglo, conocieron comparsas nativas con el nombre de los Chinos Buenos, en las ciudades de la Habana y Santiago de Cuba. Pero ese rasgo de bondad era parte del estereotipo de una personalidad supuestamente pueril, de la que se esperaba que pudiera contentarse con los tratamientos paternalistas de *chinito*, *capitán*, *pasana*, es decir paisano, dicho en esa forma alterada para imitar la pronunciación del español por los chinos. Con tales ingredientes etnocentristas se constituyeron los lamentables “chinos” en la escena, representados por los notorios personajes del Chino Mondonguito, el Chino Wong, juntos en el género bufo del teatro nacional cubano.

Por fortuna, desde otra perspectiva de la mentalidad cubana, el otro estereotipo percibe al chino como un hombre de una inteligencia poco común y de grandes talentos. El responsable de esta deslumbrada percepción fue, de forma decisiva, el doctor Cham-Bom-Biá. Se trata de un emprendedor médico que en la segunda mitad del siglo XIX, se estableció en Matanzas, donde estuvo hasta su muerte. Los éxitos terapéuticos del doctor Cham-Bom-Biá fueron tan sonados que su fama recorrió todo el país. Incluso los pacientes más solventes de la isla acudían a sus consultas. La impresión que como galeno sabio tuvo este médico, caló tan hondo

en la mentalidad, que cuando alguien está metido en un problema sin solución suele decirse: “No lo salva ni el médico chino”. Cabe agregar que a la entrada del Velado —pueblo donde nació—, hay un monumento de granito en memoria de los chinos que pelearon por la liberación nacional de Cuba, donde se lee: “No hubo un chino traidor, no hubo un chino delator”, con lo cual los cubanos rubricaron en caracteres de bronce su eterno y profundo agradecimiento al pueblo chino.

Ahora bien, a los elementos del folclore cubano que tomaron sus formas actuales principalmente de la influencia africana, ciertas tradiciones ideológicas les asignaron un sentido racial denominándolos “cultura negra” o “afrocubana” a contrapelo de que, objetivamente representaban el patrimonio común de un país multirracial (blancos, negros, mulatos), diversificado en su composición antropológica, pero unido por una identidad cultural original y única. Indiscutiblemente tal sentido racial, o intento de explicar las diferencias culturales biológicamente, es el germen ideológico que engendró el racismo.

Pero en el sentido mencionado sobre la pretendida relación causal entre raza y cultura, frecuentemente sus razones son de origen nosológico, y se explica por la incapacidad, de no pocos observadores, de realizar un adecuado tratamiento teórico del complejo problema de la trasmisión cultural. El componente africano, en la formación de los nuevos pueblos en América, transmitió su influencia más directamente por medio de sus descendientes, quienes, en general, pertenecían a las capas más bajas de la sociedad respectiva, pero que desde el punto de vista sociocultural eran parte inseparable del conjunto multirracial de aquellas comunidades, comprometiendo a cada una de ellas en su totalidad. Pese a la inocencia y las buenas intenciones, al desconocer y pasar por alto esta compleja elaboración de la historia sociocultural, a la vez que divide la cultura nacional, el concepto de cultura negra o afrocubana enajena a sus portadores ora negros, ora blancos, de su propia identidad cultural.

El importante movimiento social impulsado por aquellos destacados intelectuales y artistas cubanos que, durante la década de 1920-1930, denunciaban la cruel opresión que sufría la población de color, trató de reivindicar en esa lucha una imposible identi-

dad cultural de esa parte del pueblo cubano, virtualmente aislada, aunque involuntariamente, de la restante población blanca del país. Este movimiento pasó a la historia del arte y la literatura con la poco feliz denominación de *negrista*, cayendo así, con toda su inocencia, en la paradoja de una trampa gobinviana. Además, el propio leucocentrismo es una concepción biologizante, cuya ideología implica no sólo la subordinación antropológica o de los tipos raciales de color, sino que, con el mismo enfoque artificial y falso, establece luego las jerarquías correspondientes a las culturas. Eso explica, en cierta medida, por qué las manifestaciones más teatrales del folclor cubano (consideradas como cultura negra) no despertaron significativamente la inspiración creativa de las artes escénicas profesionales. Por ejemplo, a manifestaciones como la Santería, el Palo Monte, y la Sociedad Secreta Abakuá, el Código de Defensa Social las declaró formalmente fuera de la ley. Esta contaminación ideológica invadió también los escenarios, privándolos de la experimentación artística plena con las variadas formas escénicas de sus propias raíces étnicas, y sí empobreciendo y estancando al teatro nacional cubano.

La tremenda teatralidad inmanente en las manifestaciones folclóricas mencionadas, en sus diversas formas de música y canto; espectáculos coreográficos o bailes rituales y de representación de las peculiaridades mitológicas de las divinidades y espíritus; así como la gran riqueza interpretativa de oficiante y actores de los ritos y ceremonias, quedaron confinados a sus estrechos dominios de la cultura popular tradicional. Ante ésta, los autores quedaron atrapados por una combinación implacable de prejuicios socio-clasistas y sociorraciales, así como por el insuficiente desarrollo técnico y profesional de las artes escénicas. A la rumba se le consideró una inmoralidad sicalíptica. La palabra *comparsero* (persona que pertenece a una comparsa de carnaval), devino término despectivo de cuya etiqueta, por lo menos en La Habana, todos nos escurríamos despavoridos para no ser clasificados socialmente, salvo aquellos que no tenían nada que perder.

Perseguido, apaleado y por fin acorralado, el carnaval habanero fue prohibido en 1919. Un *ukase* contra las carnestolendas capitalinas era también una agresión a la cultura de los inmigrantes del Barrio Chino, a cuya población se le acreditan significativos aportes

en la historia de los festejos de Momo, a los que contribuyeron dándole una mayor espectacularidad con el despliegue de los fuegos artificiales característicos de esas celebraciones (Ortiz, 1924:177); y también con la introducción de la *cornética china*, que aún hoy día es el corazón del carnaval santiaguero, y se hace sentir en los desfiles con la famosa comparsa del Dragón.

Antes de la época actual (1953 hasta nuestros días), en la madurez de las artes escénicas cubanas se produjo una serie de acontecimientos de valor permanente en esa esfera de la cultura nacional y de la cultura popular nacional.

Desde los primeros momentos de la aparición en 1891, del humillante estereotipo del *gallego* en el escenario del Teatro Alhambra, en La Habana, los españoles residentes en esa ciudad vieron en aquella bufonada un ataque a España (Robreño, 1961:30). En un escritor cubano, como es mi caso, esta cita implica además, una disculpa ante España, porque en mi país se continuó con la falsa imagen del *gallego* en escena, muchas décadas después.

Por lo menos desde 1945, el destacado ensayista cubano de estética y teoría literaria, José A. Portuondo, trataba de hacer notar de qué manera, en países como Cuba donde —según sus conceptos—, el sentido colectivo se apoyaba en el unánime escepticismo político y social que estaba presente en el *choteo*, la única forma dramática que florecía era la ínfima y aliteraria del género “bufo” (Portuondo, 1971:46), como solía llamarse al conjunto de formas teatrales a las que se dedicaba el teatro cubano en su forma temprana. En 1951, Fernando Ortiz, el creador de la etnología en Cuba, se lamentaba de la injuriosa imagen del “*negrito* estereotipado del escenario y la pantalla siempre en su papel inferior...”. Ortiz abogaba por el cambio de esa denigrante situación de lo cual responsabilizaba a los “poetas nacionales”, quienes, “primeramente por pura novelería, se dedicaron a dar ‘poesía negra’ para la recitación popular, y luego, en definitiva, sin discriminación de colores, tomando los personajes negros, mulatos o blancos, bufones o serios, tales como se presentan en la vida del pueblo cubano, que a todos los comprende y entrelaza....” (Ortiz, 1951:451).

El mal llamado *negrismo* fue, en lo artístico, un movimiento eminentemente poético. Por la gran ritmicidad y los asuntos populares que trataba, sus obras provocaban un estilo de vocalización

tan teatral que algunos declamadores (Eusebio Cosme y Luis Carbonell, por ejemplo), las llevaron con éxito personal a la escena. Aunque sus textos y el consiguiente estilo de sus declamadores muestran una evidente influencia de los estereotipos raciales del teatro nacional temprano. Pese a la poco feliz denominación con la que este movimiento pasó a la historia, éste se inspiraba realmente en las masas, es decir, en la cultura popular tradicional (Emilio Ballagas, "Para dormir a un negrito"; José T. Tallet, "La Rumba"; Nicolás Guillén, "Motivos de son"; Alejo Carpentier, "Euke yambaó"), enriqueciendo así a la misma cultura nacional. Por el carácter sociocultural que lo inspiró, este movimiento se podría considerar nacionalista en el ámbito de la cultura profesional cubana.

Al enfrentarse al legado histórico que monopolizaba la escena del teatro nacional, la vigorosa generación de dramaturgos del periodo de la década de los treinta hasta finales de 1950, Virgilio Piñera, "Aire fría"; Carlos Felipe, "Yarini"; Rolando Ferrer, "Lila la mariposa", (Leal, 1967:37), retrocedió desconcertada. Los testadores habían volado demasiado bajo con sus estereotipos raciales y nacionales: la vulgaridad de los primeros y la puerilidad de los otros, sólo lograron que los legatarios apenas percibieran algún saldo favorable. Lo cierto es que resultaba imposible hacer seriamente artes dramáticas con aquel universo de estereotipos. Desde el palco del bien llamado Teatro del Arte, entonces nuevo y ambicioso para Cuba, la dramaturgia del periodo mencionado, inició su actividad teatral efectiva, mirando al pasado escénico nacional con un desprecio relativamente justo, y apenas permitió que su trabajo creativo fuera arrastrado por la inercia de las formas "aliterarias" y de los "ínfimos" asuntos viejos. Sin embargo, tampoco en esta tendencia histórica que lleva a la escena profesional los aspectos más importantes de la cultura popular tradicional con su influencia africana. No obstante, la dramaturgia del periodo asumió resueltamente la complejidad de su trabajo artístico, abordó los problemas de la vida nacional con una profundidad sin antecedentes en el teatro vernáculo de Cuba, con lo cual comenzó la maduración de la época actual; aunque no exenta de contradicciones.

A pesar de las críticas señaladas, en aquella época temprana el teatro desarrolló y consolidó su propia tradición zarzuelera con

las magistrales obras musicales de maestros de la talla de Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig, Eliseo Grenet, Rodrigo Pratts, etc. Una característica de los sainetes y sátiras de esta etapa fue que utilizaron la rumba. Para 1932, una pareja rumbera representó a Cuba en la Feria Mundial de Chicago (Piñeiro, 1973), iniciando una propagación internacional de la rumba; incluso uno de los entonces tipos duros del celuloide, protagonizó el filme *Rumba* en 1936. Señalo ésto sólo para destacar una de las incidencias de la difusión internacional de este baile, pese a las dudosas bondades artísticas de la aventura fílmica mencionada.

Hay varios tipos de “rumba”. Sin duda el “guaguancó” es el más conocido internacionalmente. Se trata de una música bailable de parejas sueltas, cuyos símbolos coreográficos representan en forma satírica la cópula carnal. Instrumental, musical y coreográficamente, la rumba tiene una procedencia étnica multilateral, con una muy marcada influencia africana. Por su parte, el desarrollo de la tradición zarzuelera cubana reflejó con extraordinaria creatividad el universo musical y dancístico.

Sin duda relacionado con la popular tradición cubana que enaltece la inteligencia de los chinos, en la segunda mitad de la década de los años treinta, surgió el famoso detective de ficción Chan Li Po. El destacado escritor cubano, Félix B. Cagnet, escribió varias series radiales con este celebre personaje como protagonista. Cagnet diseñó su personaje con un carácter tan serio y atractivo que, incluso el famoso Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, para no mencionar al estrafalario Hércules Poirot de Agatha Christie, tendría que esforzarse mucho para competir con Chan Li Po, tanto por la apariencia, como por la sagacidad, perspicacia y agudeza. Los cubanos incluyen también la paciencia entre sus representaciones de la personalidad china: “Tengo paciencia, pero mucha paciencia” fue una llamativa muletilla en los bocadillos de Chan Li Po que el público hizo suya. Como personaje chino, tratado de forma realista, “la voz exótica” del detective imitaba el correspondiente acento nacional, pero con un estilo sobrio, grave y elegante. De sus series “La serpiente roja” obtuvo el mayor éxito, al grado que fue llevada al cine por aquellos años. Con Chan Li Po, Cagnet nos trasmitió un legado aleccionador sobre la dignidad del inmigrante en la escena.

Por aquellos mismos años, en 1936, Fernando Ortiz inició su desafío más abierto a los inveterados prejuicios de la sociedad habanera, con su presentación de los auténticos toques, cantos y bailes de los tambores *Batá* de la Santería, en el Payret, el más céntrico teatro capitalino. A la sazón, Beruf Mendieta, el alcalde de la propia ciudad, sometió a escrutinio de un destacado grupo de intelectuales la cuestión de las interdicciones que pesaban sobre las comparsas del carnaval desde 1919. El mismo Ortiz lideró el consenso de los encuestados: el Municipio levantó la veda, y las comparsas recuperaron el antiguo fuego ambulatorio que permitía su desfile por los barrios de La Habana.

Sin embargo, aunque los cambios en la esfera jurídica pueden producirse con la espectacularidad de un plumazo, no ocurre lo mismo en la mentalidad inclinada de por sí a la inercia. Pongamos por ejemplo la *conga* que (el nombre mismo nos remite a su origen africano del Congo) es a la vez un tambor y un baile nativo de marcha o desplazamiento rítmico a cuyo compás desfilan las comparsas del carnaval y las largas multitudes de sus seguidores. Mientras que la *conga*, durante los años de la segunda guerra mundial, conquistaba a un entusiasta público en los más selectos salones del mundo, incluso en el cine, La Habana no levantaba su férreo cerco de prejuicios contra ese baile que su mismo pueblo había creado, pese a los esfuerzos de aquel mayor habanero, Ortiz para eliminar las viejas interdicciones jurídicas que intentaban alejarla de la participación activa de su público.

Con el triunfo revolucionario de 1959 se inició un rápido y sustantivo cambio en las estructuras económica y política de la sociedad cubana. Desde ese entonces inicié mi trabajo docente y de divulgación en las recién creadas Escuela Nacional de Instructores de Arte y la Escuela Nacional de Arte, prolongándose hasta hoy día en la cátedra de África y la cátedra del Caribe (Universidad de La Habana); la cátedra de Estudios Africanos Argeliers León (Instituto Superior de Arte), y la Escuela Superior de Estudios Turísticos. Fue cuando, repentinamente a partir de 1959, las artes escénicas profesionales contaron con recursos nunca antes imaginados. Se inauguraron numerosas salas de teatro, muchas de ellas amplias; se creó el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC). Al mismo tiempo, surgía una extraordinaria

cantidad de instructores de teatro, de danza y música, dramaturgos, coreógrafos, directores de teatro, de cine y escenógrafos. Al cristalizar el paso de la etapa temprana del teatro nacional, iniciado por el Teatro de Arte en los años treinta hasta la época actual de madurez, se profundizó de manera irreversible su ruptura con los viejos estereotipos raciales y nacionales. Todas las formas de artes escénicas, incluyendo las distintas categorías dramáticas, entraron en acción y, del mismo modo regular, se introdujo la danza moderna o contemporánea. Las artes escénicas pudieron explorar plenamente en el universo de sus propias raíces étnicas, por lo que siendo las formas folclóricas de marcada influencia africana, las más teatrales, motivaron una inspiración nunca antes vista en los creadores cubanos.

El autor de este artículo, participa de manera activa en dicha experiencia creativa, con artistas nacionales y del extranjero, como: Tomás Gutiérrez Alea, Octavio Cortázar, Sara Gómez, Vivianne Loebooth (directores de cine); Gilda Hernández, Vicente Revuelta (directores de teatro); Nelson Dorr (director de teatro lírico); José Oriol Bustamante, Juan de Dios Ramos (coreógrafos de danzas folclóricas); Waldeen de Valencia (coreógrafa de danza moderna); Manuel Mendive (pintor, *performance* de pintura corporal).

Apoyándome en los resultados de mis investigaciones etnológicas y teniendo en cuenta las tareas de esta disciplina ante las artes escénicas profesionales, combinándolos con el enfoque dramaturgico de mi actividad como asesor teatral; a la vez que el cuidado de la autenticidad en lo que concierne al legado africano en esas obras, debo velar por el sentido de los signos que aparecen en ellas, abarcando lo que nos llega directamente de África, o indirectamente por medio de otros pueblos como Haití. La desmistificación de los estereotipos raciales y nacionales, y la dignidad del inmigrante en la escena, ocupan un lugar cimero en la agenda de trabajo que comparto con mis compañeros artistas.

Es imposible inventariar en un trabajo como éste la gran variedad y riqueza de estos experimentos. Acaso baste decir que el arte escénico popular cubano ejemplifica en América, uno de los casos más marcados por la influencia africana en lo esotérico y lo exotérico. Debo decir entretanto, para empezar el comentario sintético acerca de las venturas y desventuras del abrazo entre la cul-

tura profesional y el folclor de las masas populares de mi país que, *so capa* de no cometer profanaciones, ciertos adoradores dogmáticos de los números que forman parte de éstas, se oponen a este enlazamiento. El problema es que la representación de las fronteras entre lo esotérico y lo exotérico de las confesionales populares de Cuba, no aparecen siempre delimitadas en la mentalidad del adepto. Aquí se trata de una posición que, respetable aun cuando sea dogmatismo ingenuo, investigadores científicos y artistas interesados se han sentido obligados a conquistar persuasivamente o, más bien a sortear con toda delicadeza, en pos de voluntades más propicias.

En favor de lo último, además de la economía de tiempo, obra la tradición misma, el movimiento frente a los prejuicios socioclasistas y socioraciales, como el nacionalismo de las décadas de los años treinta y cuarenta, ligó siempre el arte escénico popular tradicional a la cultura profesional. Fernando Ortiz se rodeó entonces de un eficaz grupo de colaboradores, participantes de Santería, y llevó su música y danzas rituales al teatro. Cada vez más el arte popular tradicional sintió sobre sí la influencia del profesional, con lo que la individualidad del intérprete se fue acentuando. En la propia tradición popular, ya era un hecho que *ego* podía distinguirse y ganar prestigio en su grupo socioreligioso, en razón de su originalidad y estilo único en su desempeño, fuera éste como músico, vocalista o bailarín. Pero a la luz de la *diabla*, en el exhibicionismo artístico teatral, el *ego* se agiganta. Aquí la fascinación por la escena profesional obra con la misma fuerza que ejerce la luz sobre la mariposa.

Participé en la fundación del Conjunto Folclórico Nacional, hoy con más de treinta años, conjuntamente con los destacados folcloristas Miguel Barnet y Rogelio Martínez Furé, excelente coreógrafo mexicano, Rodolfo Reyes, y un formidable cuerpo de bailarines y músicos, cuyos integrantes eran adeptos de las distintas religiones populares cubanas. Más adelante me tocó inaugurar, en 1962, los estudios etnológicos sobre los inmigrantes haitianos del presente siglo en Cuba, en el Instituto de Etnología y Folclore de la Academia de Ciencias de Cuba. Al siguiente año acompañé como asesor, al director de cine, Tomás Gutiérrez Alea, en la filmación de *Cumbito*, película basada en “Los Gober-

nadores del Rocío” del escritor haitiano Jacques Romain. En el pasado los haitianos habían sido superaplastados en mi país. Posteriormente me uní a Sara Gómez para realizar el documental *Bateyes* y, más tarde, con Manuel Octavio Gómez, basándonos indirectamente en un relato del escritor Manuel Benítez Rojo y en mis trabajos de campo, filmamos *La Tierra y el Cielo*. La película describe del modo más realista, el bochornoso proceso de repatriación de los trabajadores haitianos a finales de la década de los años treinta. *Bateyes* es un pequeño pero profundo homenaje a la contribución de esos obreros en la economía cubana: todas estas películas intentan rescatar la dignidad del inmigrante en la escena.

La televisión cubana de la década de los cincuenta, hizo reír al público con Pamela, personaje femenino cuya clave hilarante consistía en parodiar grotescamente a la mujer jamaicana. En 1980 fui invitado como etnólogo asesor por el Grupo de Teatro Estudio, en la ocasión en que Vicente Revuelta dirigía el montaje del *Pequeño Jimmy* (de Carlos Felipe, premio del Ministerio de Educación, 1951), obra que se propuso experimentar con los ya entonces decadentes estereotipos raciales y nacionales de la etapa temprana del teatro nacional, como en *El chino* (premio ADAD, 1947). No obstante, esas formas bufonescas derrotaron a Carlos Felipe, infligiendo daños ostensibles, aunque parciales, a su importante obra.

Cuando Revuelta aceptó el formidable reto de dirigir *El travieso Jimmy*, estuvo implícita la candente pregunta de con qué cara íbamos a mirar a nuestros hermanos antillanos de habla inglesa, si la jamaicana señora Dolly (uno de los personajes), persistía en ser representada como un objeto de burla cuyos rasgos insultantes parecían copiados de la antes mencionada Pamela. La dignidad y el orgullo personales ocupan un lugar de principal importancia en la cultura de la subregión antillana. Con esa auténtica identidad cultural, como orientación actoral, la eximia actriz Hilda Cates, representó a la señora Dolly, a la altura del más sensible patriota jamaicano. *Requiescat in pace* las bufonadas de Pamela, ¡Viva la dignidad de la señora Dolly! Pudimos contar con el Grupo del Teatro Estudio, sin quitar ni un punto ni una coma a la interesante obra de Carlos Felipe.

Cuando en 1980 el director de teatro Roberto Blanco y la soprano Alina Sánchez preparaban la puesta de la zarzuela *Cecilia Valdés*, manifestaron su inconformidad con la concepción como objeto sexual del personaje protagónico de la obra, una mulata. La novela de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés o la loma del Ángel*, que contaba los amores imposibles de una mulata de *rumbo* con un señorito blanco, fue convertida por el teatro nacional, en un obstinado troquel zarzuelero, donde se modelaba en serie el mismo asunto anecdótico de la novela como la fuente de inspiración que motivó todo un linaje de fatales mulatas escénicas, es decir, las zarzuelas: *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig; *Amalia Batista* de Rodrigo Pratts; *Niña Rita* de Elíseo Grenet y Ernesto Lecuona; *María la O* de Ernesto Lecuona. Nacida en el ambiente multiracial del “bufo” de su época, los estereotipos de la *mulata*, el *negrito*, y el *gallego*, pasaron a formar parte de la historia de nuestra tradición zarzuelera, paradójicamente, por sus fabulosos logros musicales, la aventura lírica del teatro nacional cubano más importante. También acompañé como asesor etnológico y teatral, al director Nelson Dorr, en el montaje de *María la O*. Ambos compartíamos la inconformidad de Roberto Blanco y Alina Sánchez.

De más estaría decir que la historieta que atribuye calenturientas virtuosidades exóticas a la mujer por el color canela de su piel no pasa de ser un buen cuento “porno” para los varoncitos sin experiencia o para viejos sicalípticos. No obstante, lo que acabo de expresar es una simplificación deliberada porque, corrientemente, la mentalidad refleja las condiciones sociohistóricas concretas de su época, y así se orienta de manera espontánea. Por eso puede calificarse de naturalista la tradición zarzuelera de Cuba. *María la O* refleja la idea de los amores imposibles entre las personas blancas y de color, el sino trágico de esos enlaces, describiendo así el carácter leuocentrista de esas relaciones en su época.

Sin alterar ese histórico mensaje documental, Dorr y yo pensábamos que la mentalidad calenturienta del señorito Fernando, el protagonista masculino, no necesariamente tenía que materializarse transformando a *María la O* en un pasivo objeto sexual. Tampoco creíamos en la opción de mostrar a José Inocencio, el negro enamorado de *María la O*, como un *negrito* estereotipado, ni al amante español de la protagonista como un *gallego* estereotipado. Todos

estos presupuestos experimentales los pusimos en práctica, solamente mediante la correspondiente orientación actoral. De esa manera sin hacer cambios al libreto original de Gustavo S. Galarraga, logramos hacer una pequeña contribución a la desmitificación de la mulata como objeto sexual, así como a la dignidad de las personas de color y del gallego en la escena del teatro nacional de Cuba.

La definitiva integración nacional de la técnica de danza moderna o contemporánea en Cuba contó con una sustantiva colaboración internacional, representada por las destacadas coreógrafas estadounidenses, Lorna Bursal, Elfrida Maller, Waldeen de Valencia y la mexicana, Elena Noriega. Participé como asesor en la Escuela Nacional de Arte durante la dirección de *La señora Valencia*, colaborando en las danzas masivas, entonces novedosas en Cuba. Este experimento, cuyo dominio técnico perdura en los coreógrafos vernáculos, permitió el más amplio despliegue de los bailes tradicionales, en su mayoría de influencia africana. Sin embargo, el padre de la danza contemporánea en Cuba, Ramiro Guerra, desde 1959 elaboraba la idea de la *Suite Yoruba*, que resultó el primer gran acierto de la coreografía contemporánea en Cuba, donde se muestra uno de los belicosos encuentros mitológicos entre Changó y Ogún, dos divinidades de la Santería, de origen africano, específicamente yoruba.

Naturalmente, todos los coreógrafos mencionados fueron protagonistas de esa historia temprana de integración nacional de la danza contemporánea. En nuestros días, Guerra encuentra dos destacados continuadores entre sus antiguos alumnos, antes protagonistas de *Suite Yoruba*: Santiago Alfonso (Ogún) y Eduardo Rivero (Changó).

También, pintadas en los lienzos dérmicos de la pintura corporal, las divinidades de la Santería han asaltado el escenario profesional cubano. En la concepción del mundo plástico de Manuel Mendive, el gran pintor cubano, Changó es el cuerpo. Él representa a ese dios, dueño del fuego y del rayo, en la plenitud de un cuerpo humano eternamente joven y viril. Desde una palma y toda la vegetación, hasta los sagrados *óata* o cualquier otro tipo de tambor, la percepción estética de todos los elementos del mundo circundante se representan, en Mendive, por medio de la concepción del cuerpo. En esa misma concepción, *La piel es lo más hermoso del*

hombre. Tales son algunos de los elementos sustanciales de la clave o del íntimo secreto del lenguaje de nuestro artista; incluidas las acciones plásticas o el *performance* en la escena de los modelos de pintura corporal (Pedro, 1991:9).

Un viejo enfoque sociológico, en el estudio de las religiones populares cubanas, solía establecer, subjetivamente, nexos causales entre la Santería y la delincuencia. Aplicando el método etnosociológico pude establecer la falsedad de tal afirmación. A partir de los resultados de esta investigación, Sara Gómez ideó la película *De cierta manera*, a cuya realización me uní. En el filme *Cumbete* apareció la huella cultural africana mediante la música haitiana y determinadas ceremonias *vuduísticas*, aunque con discreción, pues el director, Tomás Gutiérrez Alea, trataba entonces de cortar el vicio escénico del folclorismo. Sin embargo, en el documental *Bateyes*, dirigido por Sara Gómez, fuimos más atrevidos y mostramos los toques y cantos del tambor *maringüin* (mosquito), de la semana santa haitiana, con detalle. Ortiz (1952:196) sugiere la procedencia bantú de este percusivo que encontré en una comunidad haitiana de Camagüey mientras investigaba la mencionada celebración católica, de cuyos festejos surgió una versión vernácula en las zonas rurales de Haití, denominada *raga* o *gagá*.

Terminé y publiqué (Pedro, 1967) una investigación sobre esos festejos en las campañas cubanas de las antiguas provincias de Camagüey y Oriente. El *gagá* toma la forma de carnaval ambulante. Estas comparsas o *bandes rara* se trasladan de un caserío a otro, bajo el sol y las estrellas, con el movimiento de danza llamado, *chouro-pie* (especie de marcha rítmica) alentadas por sus propios toques y cantos. En el mismo recorrido pernoctan en cada uno de los puntos a donde los lleva el carnaval. En la localidad de arribo, la *bande* ocupa un lugar oportuno en un escenario al aire libre, alrededor del cual los vecinos escuchan sus repertorios musicales, coreográficos y hasta circences. No sólo es el ya mencionado tambor *maringüin*, la huella cultural africana, también aparece reflejada en los ritos propiciatorios en honor a *Legba*, *Ogún*, *Ferraille*, etc., que las *bandes*, entonan. El *gagá* dramatiza la concepción popular haitiana sobre la tradición de Judas. La celebración culmina el domingo de Gloria con la quema ritual del *jouiff*, un muñeco que representa al Iscariote. El trabajo que publiqué ha servido de

referencia a numerosos grupos cubanos de aficionados a la danza, e incluso a profesionales, para mostrar sus espectáculos de danzas tradicionales haitianas. Cuando filmamos *La tierra y el cielo*, dirigida por Manuel Octavio Gómez, incluimos los festejos del *gagá*.

Actualmente trabajo regularmente con el conjunto de bailes folclóricos “Raíces profundas”, que dirige el coreógrafo y primer bailarín Juan de Dios Ramos. Este Conjunto profesional se presenta en todo tipo de centros recreativos. Además tenemos tareas académicas o docentes que se realizan en las Casas de la Cultura, centros de enseñanza, etc. En dichos lugares ofrezco conferencias e imparto lecciones sobre etnocoreografía de los bailes cubanos y haitianos, así como de sus respectivos orígenes afrohispano y afrofrancés; lecciones que luego son ilustradas en la práctica por músicos y jóvenes bailarines del mencionado grupo.

Por otro lado, el movimiento nacional de aficionados, en su tarea de rescate y divulgación cultural, creó al grupo denominado “La cinta”, con danzas folclóricas procedentes de las Antillas inglesas, desde la perspectiva de sus orígenes africanos. En virtud de este movimiento, un grupo de cubanos descendientes de los inmigrantes que dieron su gentilicio al antiguo Barrio chino, presenta varias veces a la semana la *Comparsa del Dragón* en el céntrico Cuchillo de Zanja de esta localidad, con música y coreografía originarias de China.

En la actualidad la composición de la comunidad de profesionales de las artes escénicas de Cuba es significativamente multirracia y de procedencia socioclasista también múltiple (blancos, negros y mulatos), incluyendo autores, directores, coreógrafos, bailarines, actores, etc. Esto no era así en un pasado reciente, cuando las estructuras sociales imperantes entonces, provocaban que un dramaturgo de color, por ejemplo, fuera una *rara avis*. La población de color nada sabía acerca de que Ortiz denunciaba a los que denigraban la imagen del hombre negro en la escena, y ni siquiera les abrumaba este problema, porque no tenía conciencia de que el mismo existía. No es extraño que esto le ocurriera, viviendo con apenas las mínimas posibilidades de subsistencia.

Los críticos que analicen la producción y la actividad escénica del presente, todavía llena de imperfecciones, encontrarán que,

en su conjunto, se tiende a presentar una verdadera síntesis de la rica y variada vida del país, con sus nexos universales. Por estas legítimas razones, todas las masas nacionales y extranjeras encuentran aquí sus verdaderos intérpretes, como soñaba Fernando Ortiz (1951:453), hace más de cuarenta años, cuando suscribía los augurios de una futura "Sinfonía universal", formulados por Beethoven. Aquellos de nuestros creadores escénicos que se inclinan a la cultura popular tradicional, y que uno está tentado a calificarlos de más nacionalistas, aprovechan el fuerte legado africano que se refleja en los mitos de las religiones populares, la música, la coreografía, los espectaculares movimientos corporales del trance mediumínico, la frondosa gestualidad de los cubanos, etc. En su conjunto, los profesionales de las artes escénicas enriquecen con sus obras la cultura nacional en una medida sin precedente, así en lo cuantitativo como en lo cualitativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bueno, Salvador, *Historia de la literatura cubana*, La Habana, 1945.
 Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, La Habana, 1961.
 Funham, Katherina, *Las danzas de Haití*, México, 1947.
 Felipe, Carlos, *Teatro*, La Habana, 1967.
 Fontana, Joseph, "El problema de los 'Enmancipados' ante el Consejo del Estado Español (1828)", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, vol. XVII, núm. 2, mayo-agosto de 1975.
 James Figarola, Joel, *En las raíces del árbol*, Santiago de Cuba, 1988.
 Leal, Rine, *En primera persona*, La Habana, 1967.
 Maguercia, Magaly, "El teatro de arte en Cuba entre 1936 y 1950", *Tablas*, La Habana, núm. 4, octubre-diciembre de 1984.
 Ortiz, Fernando, "Los cabildos afrocubanos", *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, vol. XVI, núm. 1, enero-febrero de 1921.
 ———, "El Año Nuevo de los chinos en Cuba. Costumbres populares cubanas", *Archivos del Folklore Cubano*, La Habana, vol. 1, núm. 2, 1924.
 ———, "La fiesta afrocubana del Día de Reyes", *Archivos del Folklore Cubano*, vol. 1, núm. 2, 1924.
 ———, *Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba*, La Habana, 1951.
 ———, *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. V, La Habana, 1955.
 Pedro, Alberto, "La Semana Santa haitiano-cubana", *Etnología y Folklore*,

Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, núm. 4, julio-diciembre de 1967.

_____, "El XX Aniversario del Teatro Mella", *Bohemia*, La Habana, marzo de 1991.

_____, "Nota al programa", *Obara Meji*, XXI Bienal Internacional, São Paulo, 1991.

Pérez de la Riva, Juan, "Contribución a la historia de la gente sin historia: los culies chinos y los comienzos de la inmigración contratada en Cuba (1844-47)", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, núms. 1-4, enero-diciembre de 1963.

_____, "Demografía de los culies chinos, (1853-1874)", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, núm. 4, octubre-diciembre de 1966.

Portell Vilá, Herminio, "Cham-Bom-Biá, el médico chino", *Archivos del Folklore Cubano*, La Habana, vol. III, 1928.

Portuondo, José A., *El concepto de poesía*, México, 1945.

Robreño, Eduardo, *Historia del Teatro Popular Cubano*, La Habana, 1961.

Sánchez Martínez, Guillermo, "Comienzos del arte escenográfico en Cuba", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, núm. 2, mayo-agosto, 1975.

Archivo General de Ministerio de Cultura, La Habana.

Caignet, Félix, Fondo de Libretos Originales.

Entrevistas

Ignacio Piñeiro, La Habana, 1973.

Roberto Blanco, La Habana, 1987.