

La dramaturgia cubana gestada fuera de las fronteras de la isla en las últimas cuatro décadas ha estado marcada -para bien o para mal- por la condición de exiliado de sus creadores y su perentoria búsqueda de identidad. En esa lucha por defender su sentido de pertenencia a una nación y a una cultura de las cuales ha sido oficialmente escindido y geográficamente extrapolado, el dramaturgo cubano en la diáspora ha aguzado su sentido indagador -acerca de- y cuestionador -sobre- la realidad cubana dentro y fuera de la isla.

Indagación y cuestionamiento han forjado una aproximación no-contemplativa a valores y prejuicios largamente arraigados en la sociedad civil cubana y el tema de la homosexualidad como fuente de conflicto en la relación identidad individual versus conciencia colectiva ha aparecido cada vez con más frecuencia en los últimos quince o veinte años en el teatro creado por autores cubanos residentes en el exterior, fundamentalmente en los Estados Unidos de América.

Anterior a ese período, la presencia de la homosexualidad como tema, o subtema en el teatro cubano en general es prácticamente inexistente. Reflejo de una sociedad por siglos subyugada por una ideología machista en esencia y agresivamente heterosexual en su manifestación aparente, la dramaturgia nacional no hizo más que pasar por alto el conflicto o reducir su presencia a unos cuantos desafortunados y fugaces personajes, comodines de teatro bufo, con manitas quebradas y voces aflautadas.

Sin embargo, dramaturgos de la envergadura de Virgilio Piñera (en *Jesús*, estrenada en 1959, y en *Aire Frío*, 1962), José Triana (en *La Noche de los Asesinos*, 1966) y Abelardo Estorino (en *La Casa Vieja*, 1964) adelantaron caracteres que transfiguraban, en su complejidad existencial, una pugna interior mucho más rica y compleja que el consabido antagonismo entre individualismo pequeñoburgués y conciencia de grupo. Pero entonces, en medio de la ofensiva purificadora de la Revolución triunfante que santificó la homofobia como un principio de la moral colectiva, nadie pudo -o quiso- ver más allá.

Más de treinta años después -y desentrañados los efectos paralizantes de una mordaz censura oficial y la concomitante compulsión social de la época- en la voz de estos tres grandes del teatro cubano no es difícil reconocer, aun en su lenguaje críptico (o quizás por eso), la presencia de una moralidad no comprometida intrínsecamente con los cánones sociales pero todavía atrapada en la ambivalencia de querer ser sin parecerlo.

No es hasta que el dramaturgo cubano en el exilio empieza a recomponer su memoria emocional, que el tema de la homosexualidad aparece en el teatro con rostro propio, como parte de, o como uno de entre, los componentes de la búsqueda de una identidad escamoteada por razones políticas y acrecentada en su desarraigo por los efectos de la inserción en una megacultura que, como la estadounidense, en su aparente multiplicidad étnica desdibuja y fusiona los límites

de lo nacional y lo generaliza en una amalgama simplificadora de lo latino o lo hispano.

Sobre estos agentes erosionadores -y a pesar de ellos- ha tenido que erigir sus bases el teatro cubano en el exilio. Y si la paradoja salva, ha salvado para la historiografía teatral de la nación una aproximación demistificadora de la homosexualidad entendida a ultranza como una actitud ante la vida. En algunos textos sobresale la voluntad de denuncia social, en otros la homosexualidad aparece como parte de un conflicto mayor -las más de la veces políticamente motivado, y en algunos la indagación sicosociológica del fenómeno sustenta internamente la exposición del conflicto dramático. Lo que unifica estos textos en su diversidad es una cierta porfía de cuestionamiento hacia afuera, de llamado a debate sobre un asunto siempre tratado en la sociedad cubana como tabú, como algo que se ha de discutir únicamente a hurtadillas y en voz baja.

Esta eclosión de lo homosexual en el contenido temático del teatro cubano del exilio, le merece al académico Alberto Sandoval Sánchez una interpretación reveladora de las intenciones últimas del dramaturgo comprometido y sujeto a las variantes de su tiempo histórico:

It is interesting to note that Cuban exiles are out of the closet more often than other Latino/as. In their plays the criticism of compulsory heterosexuality is overt and direct. The logic behind such a liberal position is that for Cuban leaving Cuba meant total freedom. Consequently, in the U.S. democratic society, freedom of speech goes hand in hand with freedom of sexuality. The goal of Cuban exiles is to dismantle homophobia as inherited in the U.S.-Cuban communities and practiced in Cuba (before and after Castro).¹

En ese ejercicio crítico de desmantelamiento de una "homofobia heredada" se pueden observar dos maneras diferentes de aproximación: de un lado, el texto teatral como memoria retrospectivamente recuperada; y de otro, la creación dramática como crónica de un presente cuya relatividad temporal es subvertida por efecto de su devenir textual (literario).

Memoria y riesgo

Regresar a través de la memoria, hacer espiritualmente un viaje de vuelta a los orígenes es un mecanismo de composición temática al que han apelado con frecuencia en sus obras los dramaturgos cubanos fuera del país. Y este recurso ha sido particularmente útil para aquellos autores que han preferido abordar el tema de la homosexualidad desde su connotación sicosociológica, ya sea buscando explicaciones de la identidad sexual de un personaje dentro del contexto de su

desarrollo social como individuo, o bien para acentuar el carácter individual que en última instancia toda elección -incluso la que determina un comportamiento sexual- supone.

Cuba constituye la referencia original y sus connotaciones espaciales y temporales no son, en ningún caso, un recurso paisajista. Los conflictos dramáticos, sus personajes y la ideología que los sustentan están íntimamente imbricados al barroquismo y la aleatoriedad de una idiosincracia en la que paisaje, clima, habla popular, luz, gestualidad, olores, cadencias, sexualidad y política se entrelazan con complicidad en un haz de seres, maneras y pareceres que algunos llaman "lo cubano" y otros identifican, más académicamente, como cultura nacional.

En *El Palacio de los Gritos*² y en *Nocturno de Cañas Bravas*³, José Corrales - uno de los autores dramáticos cubanos más prolíficos e imaginativos de los últimos veinte años, hace uso extensivo de la siempre enigmática composición psicológica de sus personajes para someter a juicio público el drama íntimo de unos seres que parecen estar metidos en una cábala y cuya verdadera identidad sexual nunca es explícita. En ambos textos el autor hace de la tríada espacio-carácter-trama una relación de interinfluencias que los somete a una estructura cerrada y opresiva, como el drama mismo que viven sus personajes y la época histórica que reflejan: principio de los cincuenta, y mediado de los cuarenta, respectivamente. En el primero, un matrimonio -siempre a puertas cerradas- trata de desvirtuar sus tendencias homosexuales tras la socorrida crisis de valores de la pareja; mientras que en el segundo, amparados en la clausura de un bosque, tres amigos revelan entre sueños y conjuros la ambivalente relación de fascinación y rechazo que cada uno ha tenido para con los otros y que ha marcado sus vidas desde la infancia. Ambos trabajos recrean con verosimilitud el clima de represión sexual que la sociedad cubana de entonces ya enfatizaba e identificaba como virtud moral, y en su indagación ofrecen claves para descifrar dónde están los antecedentes de nuestra homofobia heredada.

En *The Great Performance*⁴ Elías Miguel Muñoz elabora una conmovedora historia en la cual dos homosexuales exiliados, hombre y mujer, descubren fortuitamente ser oriundos de una misma región oriental cubana, lo que sirve de inicio a una amistad que crece en la medida en que ambos se adentran en un espacio de memoria y fantasía que les permite reexaminar sus propias vidas y dismantelar todo el andamiaje de prejuicios, intolerancia, persecución y desviación viciosa de su propia naturaleza sexual a la que ambos han sido sometidos desde niños. Su gran actuación (aquí el vocablo usado analógicamente: actuar en la vida, y "actuar" la vida de otros para aparentar quien no se es) se materializa en la amiga que dedica todo un año y sus ahorros a cuidar al amigo en su lecho de muerte y creando para él una última feliz memoria, la de ser amado.

2

3

4

Por su parte Alberto Sarraín en *Donde Habite el Olvido*⁵, su primer trabajo como escritor teatral, despliega habilidades que rememoran su reconocido virtuosismo como director escénico. La pieza ideológicamente se sustenta sobre una estética del recuerdo en la que el inconsciente altera u ordena a su antojo la relación espacio-tiempo y sujeta la lógica de los acontecimientos a una valoración diferente de la percepción de lo real -subjetiva, y por supuesto emocionalmente interesada. En una especie de exorcismo onírico se representan los hechos fundacionales de la personalidad de dos individuos cuyas vidas discurren paralelas hasta que el azar funda sus destinos en un trágico y liberador final. Aquí la familia -el autoritarismo paterno, la influencia sentimental manipuladora de las figuras femeninas- alegoriza el efecto mutilador de la sociedad y sus instituciones civiles y religiosas sobre el hombre y su libre naturaleza. Las hipótesis científicas planteadas en la obra -aun cuando el propio autor advierte que son mera invención y no pretenden otra cosa- abren profundas interrogantes éticas sobre todo intento de controlar la conducta humana y se convierten en un dramático alegato por la consecución de un espacio donde el hombre pueda asumir con entera libertad su ser sin necesidad de habitar donde el olvido.

"Cada cubano ha pagado aunque sea un quilo prieto de dolor". Aseveraciones como ésta: rotundas, directas, despojadas de toda pretensión literaria, abundan en *La Vida Es Un Carnaval*⁶, probablemente uno de los relatos más vívidos y desgarradores que se hayan escrito acerca del destino de los homosexuales en la Cuba del castrato. Su autor, Enrique R. Mirabal, cubano radicado en México, hace una reivindicación postmoderna del bufo cubano, y centrado en el sarcasmo y el choteo criollo como recurso estilístico cabalga a deguello sobre los campos de trabajo forzado de los sesenta, la parametrización de los artistas e intelectuales en los setenta, las vergonzosas redadas de maricones en Coppelia, las purgas -siempre renovadas- de elementos no confiables políticamente en las universidades: un vía crucis de casi todas las miserias y denigraciones humanas concebidas en aras de la redención comunista. Su protagonista, descrito en el texto como un mulato cuarentón "patéticamente revolucionario", lucha desesperadamente por dos amores improbables: el de un joven proxeneta socialista y el de un proyecto político creado por, para y por el bien de los machos. La escena final de este hombre, apedreado en las calles de La Habana por el mismo pueblo que minutos después le aplaudirá cuando declame el nunca antes más subversivo Al Partir, de la decimonónica Avellaneda, es quizás la más refinada interpretación que se haya escrito jamás para la escena sobre el oportunismo político y las inconsecuencias ideológicas generadas por la Revolución cubana.

Otros autores pueden ser incluidos en esta vertiente más politizada de aproximación al tema de la homosexualidad. Tal el caso del veterano Matías Montes Huidobro, cuyo *Exilio*⁷-aunque más que todo un estudio sobre las

5

6

7

relaciones humanas en el contexto de la lucha de clases- da testimonio de la persecución de los homosexuales en la Cuba de los años sesenta a través de uno de sus protagonistas. Aun siendo ésta una obra de altísima complejidad estilística, en la cual el texto se abre en una sucesión de subtextos e intertextos condicionados por la pluralidad de puntos de vista de sus personajes y que anticipan cierto distanciamiento respecto con el autor mismo, Montes Huidobro no deja espacio a que estas transgresiones del drama realista puedan alterar su objetividad en la interpretación de hechos que como la intolerancia a cualquier manifestación de heterodoxia son, en el caso cubano, lamentablemente incontestables desde el punto de vista histórico. Un autor mucho más joven pero no menos arriesgado estilísticamente, José Abreu Felipe, también ha dejado su impronta en el tema. Perteneciente a la llamada Generación de El Mariel ⁸ escribió su primer texto teatral todavía viviendo en la isla, *Amar así* ⁹, entre octubre y noviembre de 1980, cuando aún estaban frescos en la memoria colectiva los días aciagos del éxodo masivo y la kristall Nacht cubana, pero no fue hasta ocho años después que pudo hacerse público en el exilio este sainete trágico sobre uno de los acontecimientos más vergonzosos de la historia de Cuba. El texto fluye alternativamente en dos planos: uno introspectivo, el de Orestes, abandonado por su joven amante homosexual, y otro exterior, el de una sociedad que ha perdido toda autoridad moral en medio de los desmanes de un régimen político despótico e intolerante. El paralelismo de las líneas argumentales apunta, no obstante, hacia una misma interpretación del amor como expresión acabada de la libertad, sin el cual el hombre y sus interrelaciones carecen de sentido y credibilidad.

Otros autores como Nilo Cruz en *A Park in Our House*¹⁰ y Carmelita Tropicana en *Memories of the Revolution*¹¹ cuentan también con personajes abiertamente homosexuales cuyas vidas son alteradas por (o sujetas a) los avatares de la revolución cubana .

El desafío mayor que afrontan todos estos textos emana de la subjetividad selectiva que casi siempre acompaña un ejercicio de reconstrucción de la memoria, sobre todo cuando la mayoría de los autores aquí citados han estado directamente involucrados en los hechos y/o han sido parte de las circunstancias representadas e enjuiciadas en sus textos. Son, sin ser necesariamente obras biográficas, testimonios de voces propias o de voces muy cercanamente escuchadas. No obstante tal proximidad, aun cuando suponga riesgos -por defecto, o por exceso- de distorsión interpretativa de la realidad, legitima su valor documental.

Dentro del juego

Desde la otra orilla el paisaje de la homofobia heredada no ha tenido visos mucho

8

9

10

11

más amables. El exilio cubano se trajo, junto con sus memorias, sus prejuicios y algunos de sus demonios. Sólo el paso del tiempo y el aprendizaje ciudadano dentro de una sociedad liberal ha atenuado, pero no extinguido, los rigores de una formación moral retrógrada, intolerante y sexista. Así tan pronto como los autores cubanos empezaron a buscar temas distanciados de la realidad política más inmediata dieron de bruces con los problemas de adaptación y desarraigo que conlleva el exilio. Y no mucho más tarde, entre inadaptación y desarraigo, emergió la homosexualidad como conflicto.

Justo en 1983 subía a escena en Nueva York *Union City Thanksgiving*¹² y con ella por primera vez un personaje homosexual -y además femenino- asumía un rol protagónico en el vastísimo y complejo mundo de la inmigración cubana y su reflexión en el ámbito de la familia. Su autor, Manuel Martín Jr., ya había ofrecido algunos atisbos de su interés por abordar el tema de la homosexualidad con un personaje muy breve en *Carmencita*, estrenada en 1978, y ya con una mayor presencia en *Swallows*, de 1980, en la que la historia de dos homosexuales -mujer, y hombre- insertadas en un docudrama acerca de cómo la Revolución afectó a la familia dentro y fuera de Cuba, captó por primera vez la atención de la opinión pública acerca de la represión y persecución de los homosexuales en la isla¹³. Pero es en *Union City*...donde lo insólito ocurre: se combinan en un mismo plano anecdótico los problemas "sagrados" de la familia en el exilio con uno mucho más mundano y menos patriótico: la homosexualidad. La relación de Nidia y Sara, entendida por la familia como lo que no es, es una típica reacción de homofobia pasiva entre nosotros: ignorar el fenómeno para no tener que rechazarlo. Incluso cuando el acoso y el chantaje emocional que despliega uno de los hermanos varones sobre la pareja se convierte en abierta y revanchista denuncia en medio de la cena familiar de acción de gracias, cada quien trata a su manera de distanciarse del problema sin tomar partido. La abuela, símbolo en la obra de la fuerza de la tradición, esboza en su último parlamento un auténtico sustento de fe en el juego de las apariencias y la moral:

Imagínate...una parra en el trópico. Cuando parió por primera vez, las uvas salieron tan amargas...pero nosotros las comíamos con deleite, como si fueran las frutas más deliciosas del mundo, y pretendíamos que eran tan dulces como las que habíamos dejado en España

Union City Thanksgiving fue en su momento una obra de apertura, que cambió la perspectiva de percepción de los problemas de la familia cubana exiliada justo cuando empezaba a vislumbrarse que desde ella una nueva generación de cubanos iba creciendo en condiciones distintas a las de sus progenitores, con nuevos problemas y una diferente manera de asumir los heredados, y que exigía una renovación en los temas y en su exposición y análisis.

Martín afrontó el reto y pronto se vio rodeado por otros autores dispuestos a contribuir con su obra a la desmitificación del tema de la homosexualidad. En el

12

13

mismo 1983, Randy Barceló¹⁴ estrenó *Canciones de la Vellonera*, y un año después se hizo una lectura pública de *Never Marry a Horse of a Different Color*, textos ambos que reflejan el homosexualismo no como un conflicto en sí mismo sino como un contexto sicosocial que define un estilo de vida -las más de las veces mal interpretado y visto a través de estereotipos- en el cual se mueven personajes, pasiones humanas, derrotas y realizaciones. Con similar actitud pero mayor hondura de ideas y rango estilístico aparece Manuel Pereiras -prolífico, iconoclasta, contestatario- con *All About Mute*, *Still Still*, *Bebo and the Band*, *In the Country of Azure Nights*, *La Paloma*, y *The Two Romantic Ladies*¹⁵, entre otras.

Hacia finales de la década y principios de la siguiente el teatro empieza a reflejar en número creciente la problemática del SIDA. La comunidad latina no escapa a los efectos epidémicos y los dramaturgos responden de inmediato con obras cuyos propósitos de agitación y profilaxis eran mucho más perentorios que sus pretensiones artísticas. Los cubanos asumieron con particular celo su responsabilidad ante un fenómeno que había estremecido y en muchos sentidos puesto de revés el mundo de la comunidad homosexual. Autores como Pedro Monge (*Noche de Ronda*), Ofelia Fox y Rose Sánchez (*Siempre Intenté Decir Algo (SIDA)/ Alguien Importante Decidió Salir (AIDS)*), Muñoz (*The Great Performance*), y Pereiras (*All Hallow Even*), entre otros, aunaron voluntad creativa y arrojo para reflejar el drama no sólo de las víctimas directas de la enfermedad sino también su repercusión en la familia, forzada a tener que lidiar con la pérdida de un ser querido y en no pocos casos, al mismo tiempo, con el trauma de una súbita revelación de su homosexualidad.

Pero en la medida en que la ciencia ha ido acortando la distancia entre desesperación y cura, y la sociedad ha ido pasando del asombro a la rutina, así también se han ido reordenando las prioridades del discurso teatral. La palabra parece haber sobrevivido a la obsesión por la imagen que durante años dominó la vanguardia y se vive un renacer del "texto", un deleite por el qué se dice en el que continente y contenido se excluyen por definición pero el uno no puede pasarse sin el otro.

Dentro de este movimiento de regreso a la literalidad del teatro, aparecen *Muerte por Aire*¹⁶, de José Abreu Felipe, y *Se Ruega Puntualidad*¹⁷, de Pedro Monge Rafuls, dos textos espectaculares por su calidad de lenguaje e inusual enfoque de la sexualidad dentro de un sistema de códigos y señales que prefiguran una nueva actitud de la escritura escénica -más abierta, más elíptica- ante fenómenos a veces imprevisibles de la conducta humana y que escapan a clasificaciones preestablecidas y a tratamientos naturalistas.

14

15

16

17

La obra de Abreu Felipe, de fuerte acento lírico, es un juego entre la Vida y la Muerte donde el único espacio posible es el aire, y el tiempo -como acota uno de los ángeles de la guarda/pelotón de fusilamiento- "sólo se hace real en la memoria". Adrian, que se resiste hasta la violencia al acoso de ir a alguna parte mientras la vida pasa, vive literalmente en escena dentro de un marco de madera infranqueable que, no obstante, no le hace invulnerable al placer de la carne ni a los horrores de la memoria. Justamente en su vulnerabilidad descansa la humanidad de este personaje-eje. El texto es de una exhuberancia apabullante que crece en dimensión y se universaliza al incorporar fragmentos tomados o parodiados de obras de Calderón de la Barca, Carson McCullers, Saint-John Perse, Jorge Manrique, Reinaldo Arenas y hasta citas del Eclesiastés del Antiguo Testamento. Su ampulosidad resultaría petulante y efectista si no estuviera siempre tan bien justificada dramáticamente.

Por su parte Monge Rafuls realiza con *Se Ruega Puntualidad* un audaz punto de giro en su escritura teatral, hasta entonces más bien adscrita a discursos realistas y con un particular apego al lenguaje vernacular. Pero ahora, con cuatro personajes y una pasión desconocida en él por la palabra como provocación, se adentra en los laberintos de un surrealismo mordaz, sarcástico y por momentos demoníaco. La lucha por el poder y las implicaciones múltiples que desencadena entre Mamapara, Gustavo, Manolete y el Policía, trasluce un sutilísimo juego de alternancias entre autoritarismo/sumisión, sexualidad/travestismo, ritualidad/desacralización. En una de las poquísimas acotaciones para el montaje escénico del texto, el autor se cuida muy bien de advertir que Gustavo y Manolete son personajes ambiguos pero no estereotipos, e incluso especifica que el afeminamiento insolente del segundo debe desaparecer poco a poco hasta hacerse imperceptible hacia el final. Tal reclamo explica en parte la transgresión constante que se opera a lo largo de toda la pieza - que admite incluso dos finales alternativos- y su interés en develar intenciones ocultas del comportamiento humano.

Si el texto anterior revela a un Pedro Monge más arriesgado en la formulación de ideas, *Otra Historia*¹⁸ -que le tomó más de tres años de investigación y escritura- revela a un dramaturgo deslumbrado por la teatralidad y el dramatismo de la mitología religiosa afrocubana, específicamente la derivada de la presencia yoruba en la isla. No es la primera vez que el teatro cubano se ocupa de ello -y lo ha hecho muy bien¹⁹ - pero nunca antes una tragedia de amor entre dos hombres había sido interpretada como un destino trazado por los orishas. Para entender la explosiva incertidumbre que este texto provoca en su lectura hay que decir que la religiosidad afrocubana es uno de los pilares socioculturales del de la sociedad cubana. Así, la mera asociación de homosexualismo y santería en un mismo código de significados basta para provocar la polémica y el desasosiego.

Monge Rafuls alterna realismo y magia en una muy simple y bien concatenada

18

19

asociación de causa-efecto, en la cual -como en el modelo griego de tragedia- los personajes luchan inútilmente contra un destino manifiesto e inalterable. Pero la bien hilvanada anécdota no es más que una excusa para revelar toda una caracterología del clásico hombre-macho-activo que en la exultación de su sexualidad dominante, paradójicamente, es entrampado en la fragilidad de su naturaleza humana.

Todos estos textos, y otros muchos que aquí se obvian por limitaciones de espacio, se inscriben en una corriente renovadora de la dramaturgia cubana en el exilio que contra corriente y a pesar de su escasa consumación en la escena, sigue creciendo y se aferra a su derecho de existencia, introduciendo una mirada inquisitiva -a veces perturbadora- en ese espacio de nadie que separa la utopía de la realidad en la vida de los cubanos en el exilio.

Notas:

1. "So Far From National Stages, So Close to Home: An Inventory of Latino Theater on AIDS," Ollantay Theater Magazine, Vol. II, Num.2, (Summer-Fall 1994), p. 70
2. The Presbyter's Peastree, Princeton, New Jersey, 1993.
3. The Presbyter's Peartree, Princeton, New Jersey, 1994.
4. El texto fue escrito en inglés, en 1991, y se encuentra en los archivos de Ollantay Arts Heritage Center. Nueva York.
5. 1993, inédita.
6. 1994, inédita.
7. Editorial Persona, Serie Teatro; Honolulu, Hawaii, USA. 1988.
8. Artistas y escritores jóvenes que formaron parte de los más de cien mil cubanos que huyeron hacia los Estados Unidos desde el puerto de Mariel en 1980, y cuya obra sólo cobró reconocimiento público en el exilio. En realidad Abreu Felipe no pudo salir de Cuba hasta 1983, vía España, estableciéndose posteriormente en los Estados Unidos.(Nota del Autor).
9. Ediciones Universal, Colección Teatro; Miami, Florida. 1988.
10. Texto original en inglés. OLLANTAY Theater Magazine, Volume V, Number 1. New York. Winter/Spring 1997.

11. Libreto original de performance, en inglés. Archivos de Ollantay Arts Heritage Center.
12. Teatro Cubano Contemporáneo, Antología. Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1992.
13. *Swallows* tuvo su premier un mes antes de que estallaron los sucesos de la Embajada de Perú en La Habana y la subsiguiente estampida por el puerto de Mariel, de la que formaron parte miles de homosexuales que se vieron forzados a abandonar su patria. Años después, en 1984, los cineastas Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal dieron a conocer un documental, Conducta Impropia, que daría la vuelta al mundo denunciando historias similares a las dramatizadas por Martín en *Swallows*.(Nota del Autor)
14. (1946-1995) Más conocido por su trabajo como escenógrafo y estuario en Broadway. Sus dos únicos textos teatrales se encuentran en los archivos de Ollantay Arts Heritage Center, New York.
15. Manuel Pereiras García, Complete Plays, 32 volúmenes. The Presbyter's Peartree, Inc. New Jersey, 1998.
16. 1996. Cuando se escribía este artículo, se revisaban las pruebas finales para su publicación en España.(Nota del Autor).
17. Ollantay Press, Colección Teatro, Vol. II. Nueva York, 1997.
18. 1996, inédita.
19. *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa; *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe, y *Santa Camila de la Habana Vieja*, de José R. Brene, son clásicos del teatro cubano contemporáneo.(Nota del Autor).