

¿COLOR CUBANO? EL COLOR DE LA PIEL EN LOS ESCENARIOS DE LA HABANA

→ ERNST RUDIN

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG

RESUMEN / RÉSUMÉ / SUMMARY

¿Qué lugar les corresponde a los actores y actrices de color en las tablas habaneras? Hay quien afirma que el elenco interracial es «un sello distintivo» del teatro cubano, y hay quien habla de «un apartheid abominable». Este artículo se acerca a esta problemática en tres momentos históricos distintos. Muestra cómo el teatro, arte practicado casi exclusivamente por blancos antes de la Revolución, se abrió al elenco multirracial después, pero sin convertirse la puesta en escena pluriétnica en la norma.

Quelle place y a-t-il sur la scène cubaine pour les acteurs et actrices de couleur? D'aucuns affirment que la distribution multiraciale est une «marque distinctive» du théâtre cubain, d'autres parlent d'un «apartheid abominable». Cet article plonge dans cette problématique à travers trois moments historiques différents. Il démontre comment l'art théâtral pratiqué exclusivement par des blancs avant la Révolution, s'est ouvert à la distribution multiraciale, sans atteindre pour autant la mise en scène pluriethnique qui correspondrait à la norme.

The multiethnic reality of Cuba is represented in the three protagonists of the vernacular theatre: *gallego*, *negrito* and *mulata*. If in this creole tradition, the *negrito* (as the minstrel character) is always represented by a white man, how much space does that leave on the Cuban stage for black actors and actresses? This paper argues that the Revolution has opened up the stage for Black artist, but that Cuban theatre has not become multiethnic per se, and that the gender discourse is more important today on the Cuban stage than the discourses of race and ethnicity.

Los estadistas no se han puesto de acuerdo sobre la distribución étnica de la población cubana.

Censo de 2002	Armando H. Portela, 1992
65% blancos	53% blancos
10% negros	35% negros
25% mestizos	12% mestizos

Las dos estadísticas muestran cifras distintas no explicables por el lapso de diez años que los separa. Además, hay quienes opinan que el número de mestizos es bastante más alto de lo que dicen las estadísticas oficiales. Lo que sí se puede afirmar, independientemente del censo que prefiramos — y por razones históricas obvias —, es que, entre los países latinoamericanos, Cuba tiene un porcentaje alto de población «blanca» y que es al mismo tiempo uno de los países de mayor población negra (un porcentaje por lo menos comparable con el de los EEUU).

¿Cómo se refleja esta distribución étnicorracial en el quehacer teatral? En un artículo sobre García Lorca en la revista *Tablas* de 1987, Amado del Pino afirma que

*Un sello distintivo en nuestras puestas de los clásicos en general y de García Lorca en particular es el elenco interracial, sin tener en cuenta «la lógica» del color de la piel del personaje. Esta variante, que el crítico Rine Leal ha señalado como una particularidad de nuestra oferta teatral y que fuera de Cuba llama la atención, no es un «vanguardismo» de nuestros directores, sino el resultado de la composición étnica presente en nuestra identidad, donde coinciden las más variadas combinaciones raciales. Cuando Hilda Oates convence y emociona con *La Madre de Bodas [de sangre]*, poco importa el color de su piel porque consigue, desde una legítima pertenencia nacional y racial, transmitir la esencia del autor. [53]*

La cita no se refiere al teatro cubano en general, sino a las puestas en escena de «los clásicos» — es de suponer que la expresión incluye por un lado las obras de los autores consagrados de lengua española como Lope, Zorrilla o Lorca, y por el otro el repertorio canonizado del teatro occidental, como Shakespeare, Schiller, Chejov o Peter Weiss.

Para Amado del Pino, y en cuanto a este tipo de teatro ataño, la realidad pluriétnica de Cuba encuentra su reflejo en las puestas en escena de manera lógica y orgánica. La actriz negra Elvira Cervera, hablando no sólo de los clásicos, sino del teatro en Cuba en general, llega a la conclusión opuesta. En su autobiografía *El arte para mí*

fue un reto, y aludiendo a la misma puesta en escena de *Bodas de Sangre* por Berta Martínez, dice:

*[...] en este país de mestizos, algunos tan oscuros que parecen negros y otros tan claros que parecen blancos: en esta época en que insignes creadores teatrales como Peter Brook representan a públicos europeos obras shakesperianas con repartos multirraciales (como expresión de su rechazo al racismo) y luego que Berta Martínez llevó exitosamente a España *Bodas de sangre*, de García Lorca, con un elenco de actores blancos, excepto la madre interpretada por una actriz negra, el afán ¿naturalista? de nuestros creadores se niega a asumir convencionalmente al actor negro y lo que es peor, durante años ha ignorado su existencia aun en obras contemporáneas del patio, estableciendo un apartheid tan abominable que ha afectado al desarrollo profesional de estos jóvenes por falta de ejercitación y los ha condenado a actuar esporádicamente en cine y televisión en papeles prejuiciosamente considerados «adecuados para negros». (106)*

Dos personalidades del teatro cubano, ambas profundos conocedores de la temática, llegan a conclusiones diametralmente opuestas. Esta divergencia ha motivado la breve pesquisa que voy a presentar aquí —un acercamiento fragmentario a una realidad compleja que se merecería un estudio más profundizado.

Antes de entrar en materia, quisiera hacer dos advertencias, una terminológica y otra interpretativa. Para hablar del color de la piel de los seres humanos, no existen ya términos generalmente aceptados y libres de connotaciones peyorativas. Para este trabajo, voy a hablar por un lado de actrices y actores *blancos* y, por el otro, de artistas *de color*. La expresión *de color* tiene en Cuba una trayectoria más larga y distinta que en los Estados Unidos, donde su correspondiente en inglés está marcado en primer lugar por la *political correctness*. También prefiero *de color* a otras expresiones, porque «el mestizo tan claro que parece blanco» de Elvira Cervera no me interesa. No me interesan las ascendencias genealógicas sino las apariencias: la representación y la aceptación de actrices y actores cuyo color de piel los marca claramente como no blancos, sea cual sea su ascendencia.

Con el tema que está sobre el tapete es a veces difícil, o incluso imposible, interpretar hechos, fuentes y aseveraciones de manera válida. Quisiera ilustrar esta dificultad mediante un ejemplo.



Sandor

ERNST RUDIN

En 1999, el grupo *Teatro de Arte Popular*, dirigido por Alfredo Pérez, representa *Romeo y Julieta*, bajo el título *Romeo y Julieta... azares en Verona*. El papel de Romeo lo desempeña un actor blanco, Sándor Menéndez, mientras que la actriz que representa a Julieta, Zoraima Segón, es negra, como también lo es el resto del elenco.

Amado del Pino no menciona esta característica en su reseña de la puesta (2005: 67-68). Y esto salta a la vista, porque, en el artículo ya citado, del Pino había destacado el elenco interracial como sello distintivo de las puestas en escena cubanas de obras clásicas, y además había comentado en otro momento, que la puesta en escena de *Romeo y Julieta* del checo Otomar Kreycha en 1964 con un elenco cubano y también en La Habana, había llamado la atención por la «utilización de una actriz negra (Bertina Acevedo) para el papel de Julieta». (2005: 101) ¿Por qué, cuando de la puesta del grupo *Teatro de Arte Popular* se trata, el mismo crítico no menciona la diferencia en el color de piel de los dos protagonistas? ¿Por qué lo que se alaba en Kreycha no se menciona en Pérez? La ausencia de un



Zoraima

ERNSTROUDIN

comentario en este sentido puede interpretarse como un acto de silenciamiento o bien, por el contrario, como un indicio de que el elenco interracial se ha establecido tanto que ya no hace falta explicitarlo.

¿Cuán pluriétnicas son las puestas en escena ofrecidas por los grupos de teatro habaneros? Pedro de la Hoz, en su libro *África en la Revolución* se centra en «el reflejo y tratamiento del legado de los africanos y sus descendientes» en la Cuba revolucionaria. En el capítulo «Proyección en la música y la escena», habla sobre todo del trabajo del Conjunto Folclórico Nacional en el campo de la danza y la música, pero también dedica algunas líneas al teatro. Afirma que

A partir de los sesenta, la presencia del negro y de sus aportes socioculturales en el teatro dramático y musical cubano registró una variación considerable en comparación con épocas anteriores en que apenas constituía un dato pintoresco o un cliché vernáculo.

Todavía en 1964 fue piedra de escándalo la puesta en escena de una versión de la shakesperiana Romeo y Julieta por un director checo invitado, en el que la doncella era interpretada por la actriz negra Betina [sic] Acevedo y la nodriza, también negra, de Asseneh Rodríguez, se robaba el espectáculo. (30)

De la Hoz sugiere que lo que fue «piedra de escándalo en 1964», ya no lo es hoy en día. Dicho de otro modo: que la Revolución ha significado una apertura hacia el elenco multirracial. Para ejemplificar esta apertura, menciona a los grupos *Teatro Caribeño* y *Estudio Teatral Macubá* (Santiago de Cuba). Pero la mayor parte del texto dedicado al teatro se basa en los textos de temática ritual caribeña, para usar un término empleado por Inés María Martiatu, y no dice nada sobre la presencia de actrices y actores.

Hay una vasta producción de textos dramáticos cubanos en el siglo XX, sobre todo en su segunda mitad, y la temática racial está presente en muchos de ellos de forma explícita o implícita y enfocada desde los ángulos más diversos. Carlos Felipe, Rolando Ferrer, Tomás González, Abelardo Estorino, Eugenio Hernández Espinosa, René Fernández Santana, Gerardo Fullea León, Abrahán Rodríguez, Alberto Curbelo Yulky Cary, Alberto Pedro y Xiomara Calderón son algunos de los autores y autoras que podrían mencionarse. Pero las obras teatrales no son lo que me interesa aquí. Lo que me interesa son los elencos, es el grado de presencia de artistas de color en las tablas habaneras. Quisiera examinar esta temática mediante tres documentos publicados en 1954, 1982 y 2009, que ofrecen un panorama del quehacer teatral habanero de su momento. Voy a cotejar los resultados de esta pesquisa con los datos de 3462 puestas en escena presentadas en La Habana entre 1940 y 1995, cuyos pormenores recogí en el Centro de Información María Lastayo del Teatro Nacional. Cuando hablo del «banco de datos» me refiero a esta fuente.

El primer documento data de 1954, un año decisivo del teatro cubano: El éxito de *La ramera respetuosa* en una Sala del Retiro Odontológico (Calle L, entre 21 y 23), provoca un auge en el teatro cubano e inaugura un proceso de profesionalización que después se conocerá como la «época de las salitas». Los grupos de teatro de la capital como el Patronato, Prometeo o la ADAD pasan de la función mensual en grandes salas como el Auditorium, a la función diaria en localidades más pequeñas y al mismo tiempo, otros grupos nuevos se forman.

El libro de oro de la televisión, publicado por la Televisión Nacional Cubana en 1954, es un álbum con fotos y breves descripciones de artistas. Debajo de cada foto hay un es-

CREMERIA

"SANTA BEATRIZ"

Leche Pasteurizada
Productos Derivados

SANTA BEATRIZ 71

Telfs. X-7586 - X-7587

ARROYO APOLO
HABANA



CELIA CRUZ, considerada LA MEJOR VOZ AFRO DE CUBA. Actúa en Radio Progreso y Canal 6 CMQ TV. No envió datos biográficos.

AUTOGRAFO:

Celia



ALBERTO GARRIDO Y FEDERICO PIÑERO, o Chicharito y Sopena. Los bien llamados ASES DE LA RISA, triunfadores del radio, o la radio con el advenimiento de la televisión se adueñaron de las simpatías del público televidente. En la actualidad actúa por Unión Radio en el programa de la Cerveza HATUEY a la 1.00 p.m. antes de CODAZOS y en Televisión Nacional.

Garrido y Sopena



CONSUELO VIDAL. Comenzó su carrera artística como "artista de la nueva novena" de AMADO TRINIDAD en Cadena Azul. Triunfó plenamente y pasó después a CMQ. Actualmente triunfa como artista de la Pasta Gravi. Está casada con el productor de CMQ AMAURY PEREZ.

en las que Minín Bujones y Eduardo Egea participaban a menudo. La otra actriz no blanca es *La Única*: La cantante y actriz Rita Montaner, quien en los años 40 había participado algunas veces como artista invitada en el «Gran fin de fiesta» en funciones de homenaje o de gala en teatros habaneros, y que en los cincuenta era la estrella de las puestas exitosas de *Mi querido Charles* y *La Medium* en la «salita» del conservatorio Hubert de Blanck.

Si los artistas teatrales representados en el anuario son casi exclusivamente blancos, el panorama que se ofrece en el campo de la música es otro: predominan los artistas de color. Al lado de Rita Montaner y Celia Cruz, «la mejor voz afro de Cuba», están la cantante Olga Guillot, el compositor de boleros y pianista Orlando de la Rosa (en cuyo cuarteto cantaban por aquella época las jóvenes Elena Burque y Omara Portuondo), y el también pianista y compositor, amén de cantante, Ignacio Villa, «Bola de Nieve». Lo que llama la atención en este contexto, es que, entre todos los artistas representados en el anuario, los más famosos internacionalmente son precisamente Celia Cruz, Bola de Nieve y Rita Montaner, artistas de color, cuya fama sobrepasa ampliamente la de los más conocidos artistas blancos Ernesto Lecuona, Rita Fornés y Raquel Revuelta.

El repaso de un anuario análogo, aparecido cuatro años más tarde y dedicado no a la televisión, sino únicamente al teatro, el *Álbum de oro de la farándula: 1958*, da la misma imagen en cuanto al color de la piel de los cerca de doscientos artistas retratados: otra vez están reunidos muchos de los nombres importantes del teatro de aquella época. Todos ellos son blancos, si exceptuamos a los tres negritos Carlos Pous, Bolito Landa y Enrique Arredondo. En otras funciones sí aparecen artistas de color: la bailarina exótica Leonor Montes y los cantantes Benny Moré, Bola de Nieve, Rolando La'Serie y Loreta Quintana

La falta de actrices y actores negros en los años anteriores a la Revolución no extraña. El Teatro Universitario y el Patronato del Teatro de los años cuarenta y el movimiento de las salitas de los cincuenta eran movimientos salidos de la población blanca y de las clases media y alta. ¿Quiere esto decir que no hubo actrices y actores negros en las tablas habaneras antes de la Revolución? Algunos sí los hubo, Bertina Acevedo, por ejemplo, que según el banco de datos participó en varias puestas en escena en los años cincuenta: tres del Teatro Universitario (1950-1952), una en el Patronato del Teatro, 1952, y una en el grupo Máscaras (1956). También el estreno de *Electra Garrigó* por Francisco Morín en 1948 exigía la presencia de cuatro camaristas y cuatro mimos negros. Según el banco de datos, ninguno de estos ocho artistas (Digna María Horta, Margot Hidalgo, Clara Luz Merino, Reinaldo Grave de Peralta, Sergio Arango, Leovigildo Borges, Eduardo Acuña y Cristina Gay)

reaparece en algún elenco de las casi novecientas puestas en escena correspondiendo al período entre 1940 y 1958 (la única que está presente en las tablas fuera de este período es Cristina Gay, que después de la Revolución participa en tres puestas). Muy distinta es la situación de las actrices y los actores blancos que actuaron en el estreno de *Electra Garrigó*: Alberto Machado, Violeta Casal, Modesto Soret, Carlos Castro, Marisabel Sáenz y Gaspar de Santelices actúan con frecuencia en el teatro de las dos décadas previas a la Revolución. Modesto Soret con diez puestas, es el menos mencionado, Marisabel Sáenz, con treinta y cinco, la más activa.

Resumiendo, se puede decir que antes de la Revolución, el teatro en La Habana lo hacían casi exclusivamente actrices y actores blancos. Una excepción poco conocida a esta norma fue el proyecto *Grupo Escénico Libre* (GEL), un grupo de jóvenes artistas, que a lo largo de todo el año 1953, solía ofrecer una velada teatral mensual en una galería lateral de Villa Manuela en la Calzada de Managua; Lugar bautizado como «Ciudad Celeste», veinte años más tarde por Virgilio Piñera. El *spiritus rector* del grupo era el recientemente fallecido pintor Juan Gualberto Ibáñez Gómez, «Yonny», nieto de Juan Gualberto Gómez. El repertorio se componía de obras escritas por Yonny y otros miembros del grupo, pero también obras de Williams, Inge, Sánchez Galarraga, López Rubio y Jardiel Poncela fueron estrenadas por el GEL. Según me contó la sobrina de Yonny, Mercedes Ibarra, «el último sábado de cada mes, una cartelera anunciando la obra con fotos de sus intérpretes, aparecía colocada al frente de la casa, y por la noche las puertas de *Villa Manuela* se abrían libremente a un público integrado por vecinos, amigos y allegados.»

El segundo documento se refiere al año 1980. El teatro habanero está experimentando cierto auge después de haber pasado por la *Eclósión* en los sesenta y por el *Quinquenio gris* (1971-1975), que según algunos fue *Decenio negro*. El banco de datos demuestra que después de la Revolución, el panorama ha cambiado para los artistas de color. Mientras que antes era difícil encontrar actrices o actores mulatos o negros, ahora tienen una presencia continua en las tablas. Asseneh Rodríguez, Hilda Oates, Trinidad Rolando, Wember Bros, Miguel Benavides o Mario Balmaseda, para escoger algunos nombres al azar, todos aparecen en entre 12 y 33 puestas en escena en los años de 1959 hasta 1980.

En 1982, la Dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura publica un libro dedicado al Festival de Teatro de La Habana 1980. El tomo no se limita a las puestas presentadas en este evento, sino que también ofrece un repaso de algunos hitos del teatro cubano desde el triunfo de la Revolución.

[...] se trata de una recopilación de textos, críticas y fotografías que ofrecen un panorama, y, por tanto, un testimonio de este evento, como resultado genuino de las búsquedas y los logros del movimiento teatral cubano en veinte años de Revolución. Más que un punto de llegada, pretendemos que sea el necesario punto de partida hacia metas superiores.

El volumen contiene 154 fotos de puestas en escena, y demuestra claramente que el teatro en Cuba ha dejado de ser un arte practicado únicamente por blancos. El análisis pormenorizado revela que no menos de 37 de estas fotos muestran un elenco mixto. Si descontamos las catorce puestas que no retratan teatro en el sentido estrecho, sino guiñol, teatro lírico o pantomima, y las siete puestas de otras provincias, nos quedamos con quince fotos con elenco mixto; diez obras escenificadas entre 1959 y 1979; y seis del año 1980 (orden: actor: autor | año | título de la obra, grupo | director(a):

- **Alden Knight en: José Ramón Brene**
1962 | *Santa Camila de la Habana Vieja* | Milanés | Adolfo de Luis
- **Nicolás Dorr**
1962 | *La esquina de los concejales* | Conjunto Dramático Nacional | Nelson Dorr
- **Asseneh Rodríguez en: Carlos Felipe**
1963 | *De película* | Conjunto Dramático Nacional | Pierre Chaussat
- **Aurora Basnuevo en: Maité Vera**
1964 | *Las Yaguas* | Rita Montaner | Cuqui Ponce
- **Hilda Oates en: Eugenio Hernández Espinosa**
1967 | *María Antonia* | Taller Dramático | Roberto Blanco
- **Miguel Benavides y Mario Balmaseda en: Aimé Césaire**
1969 | *Lumumba* o *Una temporada en el Congo* | Ocuje | Roberto Blanco
- **Wember Bros en: Ignacio Gutiérrez**
1970 | *Llévame a la pelota* | Rita Montaner | Gerardo Fullea
- **Paco Alfonso**
1974 | *Cañaveral* | Teatro Político Bertolt Brecht | René de la Cruz
- **Sara Gómez**
1976 | *Al duro y sin careta* | Teatro Cubano | Mario Balmaseda
- **Tito Junco y otros en: Gerardo Fullea**
1979 | *Azogue* | Teatro de Arte Popular | Gerardo Fullea
- **Abraham Rodríguez**
1980 | *Andoba* | Teatro Político Bertolt Brecht | Mario Balmaseda

- **Mario Balmaseda en: Nikolai Pododin**
1980 | *El carillón del Kremlin* | Teatro Político Bertolt Brecht | Evgueni Radomislenski
- **Mijail Roschin**
1980 | *Valentín y Valentina* | Teatro Político Bertolt Brecht | Miriam Lezcano |
- **Elías Armando Torriente**
1980 | *Presencia* | Cubana de Acero | Orietta Medina
- **Mauricio Coll**
1980 | *Aprendiendo a mirar las grúas* | Cubana de Acero | Albio Paz
- **Eugenio Hernández Espinosa**
1980 | *Calixto Comité* | Teatro de Arte Popular

Lo que es obvio, es que entre 1954 y 1980, la participación de actores y actrices de color ha aumentado significativamente. El teatro que se hace en La Habana ya no es un asunto casi exclusivo de los blancos. Pero al lado del aumento numérico, el análisis de las fotos en *Festival de Teatro de La Habana / 1980* muestra algunas características más que considero dignas de comentar:

La participación de actrices y actores de color es más frecuente en las puestas de provincias que en el teatro capitalino. Además, y por lo menos si consideramos representativa la selección de fotos, el elenco interracial en «los clásicos», sello distintivo del teatro cubano según Rine Leal y Amado del Pino, no es nada frecuente. En las numerosas fotos de puestas de «clásicos» (Brecht, Albee, Valle, Lorca, Lope, Shakespeare, Tirso, O'Neill, Chejov, Gorki), no se ven actrices y actores de color. Y en la lista que acabo de presentar, las únicas dos puestas que podrían calificar como «clásicos» son *El carillón del Kremlin* y *Valentín y Valentina*. De estas dos, una no encaja en nuestra temática. La actuación de Mario Balmaseda en el papel de Lenin en *El carillón del Kremlin*, sorprendió a crítica y público por su realismo. Balmaseda, se convirtió en Lenin por su dominio de la mímica y la gestualidad, y por el arte del maquillaje. Casi como un negrito al revés, no dio un Lenin mulato, sino un Lenin de piel blanca.

El elenco interracial es mucho más frecuente en la segunda mitad del siglo XX que en la primera. Pero no se da con preferencia en «los clásicos», sino en el teatro musical, en el teatro ritual caribeño, en el teatro político y en puestas basadas en autores cubanos. Además siempre los mismos nombres de directores suelen aparecer relacionados con «puestas interraciales» en La Habana: Roberto Blanco, Mario Balmaseda, Gerardo Fullea León y Eugenio Hernández Espinosa.

El último documento es la colección de ensayos *Festín de los patíbulos* de Abel González Melo, publicado en 2009. El bloque soviético ya no existe, y Cuba ha pasado por el



Petra von Kant

ERNST RUDIN

período especial en que el dólar estadounidense estaba permitido como medio de pago. Además, las restricciones de viajes se han hecho menos severas, Fidel Castro ya no es el Jefe del Estado, y la entidad central de las actividades teatrales ya no es el grupo o la compañía, sino el *proyecto*.

Alberto Garrandés presenta el libro de González Melo con estas palabras:

Este libro [...] es una arriesgada y lúcida exploración del hecho teatral en sí —la representación escénica y sus tipologías—, desde la perspectiva de la relación de las principales poéticas teatrales cubanas con el contexto inmediato, [...] sistematiza un conocimiento, fija una memoria representacional y describe analíticamente un grupo de fenómenos de gran importancia para comprender el desarrollo de la dramaturgia cubana en un lapso de particular significación.

Y el autor mismo pone su libro en un contexto amplio empezando por el grupo de la Cueva de 1936, considerado por muchos como el punto de partida del teatro moderno en Cuba, y pasando por mitos como Francisco Morín.

¿Dónde están en este panorama del teatro cubano actual los actores y actrices de color? ¿Dónde está el discurso étnicorracial? El capítulo que lleva por título «Negrito con miriñaque: homo y erotismo» (53), empieza así: «En una esquina de un grabado de Frédéric Mialhe aparece, casi imperceptible para el observador fugaz, un extraño aborto de la naturaleza: un negrito retinto se ajusta un miriñaque».

El capítulo de por sí recorre varias puestas hechas por Carlos Díaz con *Teatro El Público*, acercándose «al erotismo homosexual» en su poética, para terminar volviendo la imagen evocada al principio:

La imagen del grabado de Mialhe permite disímiles elucubraciones. El hombre se traviste para la fiesta o el negrito pretende un lucimiento europeo. Catedraticismo y choteo, escarnio y mofa. Paralelo estético de una sociedad híbrida y simbiótica, Teatro El Público asume la polisemia y el pastiche como sendero de ruptura. En la transgresión y la distorsión del género dramático y sexual alcanza las cotas sediciosas y controversiales que desde 1989 acompañan sus entregas. El individuo como eje de una noción de desborde formal que desacraliza el rostro y pondera

insulsa o impúdicamente la máscara, es en Díaz y sus maneras de teatralidad una premisa de evidente arraigo. Los signos del erotismo y la homoeticidad han ido gestando en esta compañía un corpus que atrae y convence, crea adeptos y detractores.

Al que le sirva el miriñaque, pues, que se lo ponga.

Aunque González Melo habla de la «sociedad híbrida y simbiótica», ni el elenco pluriétnico, ni la temática étnicorracial forman parte de su libro. El negro sólo aparece en diminutivo y su única función es la de ilustrar el discurso genérico. Huelga decir que González Melo no tiene ninguna obligación de incluir el discurso étnicorracial en su estudio. Pero el hecho de que no lo incluya, me parece sintomático de la situación en que se encuentra la temática étnicorracial en el teatro cubano actual.

El discurso étnicorracial y el discurso genérico son en Cuba los dos discursos más importantes en cuanto a conceptos como otredad y marginalización. ¿Cómo ha evolucionado cada uno de ellos? Que el discurso genérico no podía desarrollarse libremente después del triunfo de la Revolución, lo demuestran mecanismos nefastos como la UMAP en los años 1960 y la parametración en los 1970. La situación cambió en los años noventa con la película *Fresa y chocolate* como una de sus causas desencadenantes.

Hoy, la sociedad cubana es más permisiva en este respecto y el homoerotismo, el travestismo y la transexualidad han entrado en el *mainstream* teatral cubano.

El desarrollo del discurso étnicorracial ha sido distinto. Con el triunfo de la revolución, el racismo fue declarado un lastre del pasado y del mundo capitalista, y se veía como algo superado y que ya no existía en la Cuba revolucionaria. Sólo después del cambio de siglo aumentaron las voces que insistieron en que el racismo no se había superado, sino que seguía latente en la sociedad cubana. Fidel Castro habla del racismo no superado en su discurso en el Congreso Pedagogía de 2003; y en marzo y mayo de 2010, la temática surgió también en los debates alrededor del lanzamiento del documental *1912: Voces para un silencio* de Gloria Rolando. Quien quizás más claramente haya puesto el dedo en la llaga, fue Fernando Martínez Heredia, quien, con el motivo del centenario de la fundación del Partido Independiente de Color, comentó en agosto de 2008 en *La Jiribilla*: «Cansa repetir que nuestro inmenso sistema educacional no es un lugar de formación antirracista, y nuestro sistema de medios de comunicación, totalmente estatal, tampoco lo es».

En cuanto al teatro, no creo que a estas alturas el término *Apartheid* usado por Elvira Cervera sea todavía apropiado. Pero aunque los actores y actrices de color tienen muchas más posibilidades que antaño, siguen teniendo menos



Betún

oportunidades de encontrar trabajo que sus colegas blancos. Otros cambios importantes y hechos significativos del teatro cubano en cuanto a su potencial pluriétnico son:

- En La Habana, el teatro ha dejado de ser un arte practicado casi exclusivamente por blancos.
- La Revolución ha hecho posible el desarrollo de varias formas de teatro negro e interracial que antes no habían existido.
- El número de actrices y actores de color ha crecido de manera significativa, sobre todo en las provincias, pero también en la capital.
- El elenco pluriétnico no ha llegado a ser un sello distintivo en la representación de «los clásicos».
- El teatro negro e interracial no ha sido integrado al *mainstream* teatral cubano, sino que existe a menudo como en un mundo paralelo, también en cuanto a coloquios y publicaciones.
- El discurso genérico se ha puesto de moda en el teatro cubano desde los años 1990; el discurso racial se oye relativamente poco.

Quisiera terminar con una cita de la obra *Betún* de Gerardo Fullea León. *Betún*, el limpiabotas negro se ve metido en las conmociones civiles y el movimiento clandestino de La Habana en vísperas de la Revolución. En una discusión entre su tía Eligia y su tío Arístides, Eligia, quien tiene miedo de que a su marido le pueda pasar algo por sus actividades políticas, le espetta:

*Mira, como sigas, te incrusto esta
plancha caliente en medio de la cocorotina.
¡Negro rojo!
Arístides: A mucha honra. [223]*

Este «a mucha honra» deja claro que Arístides no se avergüenza ni de su posición política ni del color de su piel.

Betún fue estrenada hace poco por el director Fernando Quiñones con la *Compañía de Teatro Rita Montaner*, un grupo que como quizás ningún otro está cultivando desde hace años una política consciente y coherente hacia un elenco interracial. El hecho de que en esta puesta, el actor que desempeña el papel de Arístides y se identifica con la etiqueta «negro rojo» sea mulato, quizás pueda interpretarse como un indicio de apertura y de cambio en nuestra actitud hacia el color de la piel; como un pequeñísimo paso hacia la utopía postulada por Juan Gualberto Gómez: «[...] queremos el imperio absoluto y sin intermitencias de la fraternidad más grande entre todas las razas, todas las clases y los individuos de las distintas procedencias que habitan en esa querida isla». (Fernández Robaina, 174)

BIBLIOGRAFÍA

CERVERA, ELVIRA

2004. *El arte para mí fue un reto*. La Habana: Unión.

HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, MAYRA (ED.)

1982. *Festival de Teatro de La Habana / 1980*. La Habana: Orbe, pp. 244.

FERNÁNDEZ ROBAINA, TOMÁS

2007. «Juan Gualberto Gómez y sus ideas acerca de la fraternidad entre blanco y negros.» En *Cuba. Personalidades en el debate racial*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, pp.169-186

FULLEDA LEÓN, GERARDO

2004. *Remolino en las aguas y otras obras*. La Habana: Letras cubanas, pp. 256.

GONZÁLEZ MELO, ABEL

2009. *Festín de los patíbulos*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 200.

HOZ, PEDRO DE LA

2007. *África en la Revolución*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, pp. 87.

LEAL, RINE

1975. *La selva oscura*. La Habana: Instituto Cubano del Libro. 527 pp.

1980. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 191.

MARTIATU, INÉS MARÍA

2000. *El rito como representación*. La Habana: Ediciones Unión, pp. 216.

MARTÍNEZ HEREDIA, FERNANDO

2008. «El significado de un centenario.» *La Jiribilla*.

PINO, AMADO DEL

1987. «Victoria del duende.» *Tablas*. 4/87: 49-54

2005. *Acotaciones: Crítica teatral (1985-2000)*. La Habana: Ediciones Unión, pp. 257.

SIN AUTOR

1954. *El libro de oro de la televisión*. 1953-1954. La Habana: Editorial Delta, pp. 290.

1958. *Álbum de oro de la farándula*. 1958. La Habana, pp. 160.