

**LOS EXILIADOS ESPAÑOLES Y EL
MOVIMIENTO TEATRAL CUBANO**

AUTOR: JORGE DOMINGO CUADRIELLO

Durante su exilio en Cuba, los escritores dramáticos españoles publicaron alrededor de una veintena de piezas teatrales, entre las que se encuentran *Tres en uno; auto sacramental a la usanza antigua* (1940), de José Rubia Barcia bajo el nombre supuesto de Bartolomé de Roxas; *Camino leal; drama en tres actos y catorce cuadros* (1941) y *En algún lugar de la URSS; drama en un acto* (1942), de Francisco Martínez Allende; *El solitario; misterio en un acto* (1941), de Concha Méndez; *La borrachera nacional; cuadro burlesco y español* (1944), de Álvaro Muñoz Custodio; *Por encima de todo; comedia* (1953), de Eduardo Ordóñez e *Imagineros; tragicomedia en tres actos y en prosa divididos en cinco jornadas* (1958), de Ángel Lázaro. La calidad de esos textos podrá ser puesta en discusión. Lo que sí resulta incuestionable, por otro lado, es el importante papel que desempeñaron estos dramaturgos en la renovación del teatro cubano.

Como es conocido, el amplio universo del teatro también comprende la presentación en escena de las obras, la formación y dirección de actores, la adaptación de piezas teatrales, el diverso empleo de la escenografía, etc. Todo este dilatado espacio, que podemos llamar movimiento teatral, guarda una íntima relación con el teatro en cuanto éste tiene de literatura, de letra impresa. Entre ambos planos existen vínculos mutuamente enriquecedores. Del mismo modo que la producción de obras dramáticas de calidad contribuye a estimular el movimiento teatral, un buen desempeño de éste repercute favorablemente en la creatividad de los autores. Esa doble ganancia apunta por igual hacia el teatro como espectáculo que como literatura.

En el caso de los teatristas españoles exiliados en Cuba, debemos entonces precisar nuestra valoración y subrayar que, si bien no legaron un texto capaz de figurar dentro de lo más logrado en la producción dramática en la Isla, sí tuvieron una participación sobresaliente en el movimiento renovador de nuestra escena en la década de los años 40. Aunque esa contribución no ha sido reconocida en su justo precio, de modo colectivo, y sólo de forma ocasional se ha hecho mención al papel desempeñado en nuestro teatro por una de aquellas figuras en específico, ya es tiempo de que se acepte con agradecimiento el sensible aporte a nuestro desarrollo dramático en el cual estuvieron involucrados, de acuerdo con el orden cronológico, el asturiano Alejandro Casona, el gallego José Rubia Barcia, los también asturianos Francisco Martínez Allende, Luis Amado-Blanco y su esposa Isabel Fernández, el madrileño Nicolás Rodríguez, el andaluz Álvaro Muñoz Custodio y el catalán Francisco Parés Canels, todos ellos refugiados en Cuba como consecuencia de la Guerra Civil Española.

El destacado dramaturgo asturiano Alejandro Casona, al llegar a nuestro país en 1937, ya contaba con cierta popularidad por los éxitos teatrales obtenidos en Madrid poco antes de iniciarse la contienda. Su pieza *Nuestra Natacha* había obtenido un éxito resonante y no pocos críticos lo consideraban, junto con Federico García Lorca, un renovador de la literatura dramática española. Al trasladarse a América lo hizo junto con la Compañía Teatral Josefina Díaz-Manuel Collado, que incluía en su repertorio varias obras suyas. Sus giras por Cuba, México y Puerto Rico fueron muy afortunadas.

En el mes de noviembre de aquel año Casona impartió en la Institución Hispanocubana de Cultura la conferencia “El teatro en cuanto a valor social” y pocos días después realizó en la sede de la Asociación de Autores Teatrales de Cuba una lectura comentada de su comedia *El crimen de Lord Arturo*, basada en una noveleta de Oscar Wilde. A continuación se presentaron en distintos escenarios habaneros, con notable fortuna, sus obras *Prohibido suicidarse en primavera* y *Nuestra Natacha*. Durante su estancia en Cuba en dos ocasiones, 1937 y 1939, Casona estableció estrechos contactos con Luis Alejandro Baralt, quien se encargó de presentarlo antes de impartir la mencionada conferencia, con Martha Elba Fombellida, cuyo libro de poemas, *Pastoriles* (1939), prologó, y con otras figuras del mundo teatral cubano como José Cid Pérez, Francisco Ichaso y José Manuel Valdés-Rodríguez. También se reunió con los estudiantes de la Universidad de La Habana que poco después integrarían el Teatro Universitario y fue homenajeado por la Asociación de Redactores Teatrales y Cinematográficos (ARTYC).

Antes de marcharse definitivamente de Cuba dirigió su pieza *Sancho Panza en la Ínsula Barataria*, que formó parte de un gran espectáculo teatral efectuado el 10 de junio de 1939 en el Palisades Park con el objetivo de recaudar fondos para los exiliados españoles. En ese acto multidisciplinario, al que asistieron alrededor de tres mil personas, también se presentaron las obras *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado en versión teatral de García Lorca y bajo la dirección de Manuel Altolaguirre, y *La carroza del santísimo*, de Prósper Merimée, en puesta en escena de Rafael Marquina. La escenografía y los decorados teatrales fueron realizados por los conocidos artistas Eduardo Abela, René Portocarrero, Juan David y Antonio Gattorno, entre otros. Antes de la función Juan Marinello pronunció un discurso, Nicolás Guillén leyó varios poemas suyos y las cantantes Rita Montaner y Zolia Gálvez ofrecieron algunas interpretaciones. A continuación Casona marchó a la Argentina, donde continuó su carrera artística. Aunque su permanencia entre nosotros abarcó poco tiempo, logró crear en el ámbito teatral una situación receptiva y expectante, de interés hacia las nuevas tendencias extranjeras, que a continuación fue aprovechada por otros dramaturgos españoles llegados a Cuba.

Entre los que arribaron una vez concluida la contienda estuvo José Rubia Barcia, quien a pesar de sólo contar 25 años ya se había desempeñado como profesor de la Universidad de Valencia. Por su apoyo a la causa republicana se vio obligado a marchar al exilio y poco después de su llegada se incorporó al proyecto educacional La Escuela Libre de La Habana, en el cual intervinieron profesores españoles y cubanos. En dicha institución, además de impartir clases de francés, fundó en junio de 1940 la Academia de Artes Dramáticas, primer centro de su tipo en Cuba y posiblemente en Hispanoamérica. El rigor, la seriedad y la adecuada enseñanza de importantes disciplinas, combinados con el magisterio de verdaderos hombres de teatro, de amplia cultura y sólidos conocimientos en el mundo del escenario, hicieron que esta academia se convirtiera en el crisol que tanto necesitaba el teatro cubano para deshacer los moldes estereotipados pertenecientes a las décadas anteriores y encaminar sus pasos por fin hacia la modernidad.

En la Academia de Artes Dramáticas, Rubia Barcia impartió clases de Fonética e Historia del Teatro y designó como profesores, entre otros, a Luis Amado-Blanco para enseñar literatura, al austríaco también exiliado Ludwig Schajowicz para la

formación de actores, a Luis Alejandro Baralt para ocuparse del teatro cubano y a José Manuel Valdés-Rodríguez y Alejo Carpentier para hacerse cargo, respectivamente, de las asignaturas de Cine y de Radio. Allí se formaron numerosos y destacados actores y directores teatrales que años después ocuparían papeles importantes en nuestra escena. De entre los más sobresalientes podemos mencionar a Francisco Morín, Modesto Centeno, Reinaldo de Zúñiga, Alejandro Lugo, Agustín Campos, Teté Casuso, Violeta Casals, Matha Elba Fombellida y Gaspar de Santelices. Era del criterio de Rubia Barcia que los actores no podían ser sólo unos afortunados repetidores del texto dramático, sino también individuos de sensibilidad y de cultura.

Acerca de la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana afirmó el crítico y profesor Valdés-Rodríguez, ya mencionado: "...fue la primera organización teatral habida en Cuba presidida por una concepción moderna del teatro basada en la presencia rectora del director, en la eliminación del divismo, en la labor de conjunto y dirigida a crear un aparato escénico íntimamente cubano."¹ Además, en las puestas en escena de esta agrupación, cuyo debut se efectuó en febrero de 1941, se realizaron innovaciones en la escenografía, en la iluminación y en el vestuario y se abolieron la llamada "concha" y el "apuntador". Sin temor a equivocarnos podemos afirmar que dicha institución abrió el camino definitivo hacia la modernización de nuestro movimiento teatral.

Rubia Barcia fue el gran impulsor de esta academia; pero de igual forma tuvo una activa participación en la génesis del Teatro Universitario. Entre sus mayores éxitos estuvo la dirección de las presentaciones de *Escaleras*, de Ramón Gómez de la Serna, en junio de 1941, y de *A los diecisiete (Esteban)*, de Jacques Deval, en 1943, así como del ambicioso espectáculo cultural "Fiesta de los villancicos", ofrecido en la Plaza de la Catedral la noche del 6 de enero de 1943 con la participación de decenas de artistas y de la agrupación coral dirigida por María Muñoz de Quevedo.

Por desdicha, meses más tarde Rubia Barcia se marchó rumbo a los Estados Unidos, donde falleció en 1997. Como era el alma de esta academia, su partida significó una crisis en la misma y por último su desaparición. No obstante, durante los pocos años de su funcionamiento logró darle un impulso decisivo a nuestro teatro.

El director Francisco Morín, quien fue alumno de este exiliado gallego, escribió acerca de él: "Cuba no supo o no pudo darle a Rubia Barcia lo que él se merecía. Este refugiado español, profesor inteligente y talentoso hombre de teatro, no logró afianzar su situación económica en La Habana. Le persiguió una rara mala suerte y padeció hambre y penurias sin quejarse."² Con anterioridad, Jorge Mañach había expresado:

"Antes que el Teatro Universitario... vino hacia 1940 la fructífera tarea del español José Rubia Barcia en la Academia de Artes Dramáticas. Por primera vez se creó entonces en Cuba una escuela para preparar actores y técnicos del teatro. Aquello fue un semillero férvido de disciplinas, de entusiasmos y curiosidades. Cuando

¹ José Manuel Valdés-Rodríguez: "Algo sobre el teatro universitario". En *El Mundo*, vol.62, no. 20858, La Habana, 14 de enero de 1964, p. 8.

² Francisco Morín: *Por amor al arte. Memorias de un teatrista cubano. 1940-1970*. Miami, Ediciones Universal, 1998. p. 48.

Rubia Barcia tuvo que alejarse de Cuba, los que por más de cuatro años habían sido sus discípulos constituyeron el Grupo ADAD otro gran jalón”.³

Martínez Allende, por su parte, al llegar a La Habana en 1940 ya poseía una notable experiencia en el mundo del teatro, al cual se había incorporado durante su estancia en Buenos Aires primero como actor y más tarde como director del Teatro “Odión”. Regresó después a España, fundó “La Tribuna (Teatro del Pueblo)” y una vez iniciada la contienda armada había sido nombrado director de espectáculos teatrales del Ejército Republicano, así como de las agrupaciones “El Retablo” y “El Titiribí”, esta última dirigida a los niños. Ya en Cuba, se incorporó al claustro de profesores de la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana y por la calidad de sus enseñanzas pronto conquistó el respeto de su alumnado. Así se encargó también de señalarlo Francisco Morín: “Allende, a pesar de su hermetismo, supo ganarse nuestra estimación del mismo modo que Rubia Barcia.”⁴

Este dramaturgo dirigió además algunas puestas en escena, como *Las máscaras y el polvo*, de Chiarelli, y *A las doce de la noche*, de los cubanos Francisco Ichaso y Gustavo Bager, presentadas en 1943 por la Academia de Artes Dramáticas y por el Patronato de Teatro, respectivamente. También llevó a las tablas en junio de 1942 *La comedia de la felicidad* del autor soviético Nicolás Evreino. De igual forma se desempeñó como asesor técnico del grupo Teatro Popular, fundado por Paco Alfonso y muy cercano al Partido Socialista Popular, e impartió conferencias sobre dramaturgia en la Institución Hispanocubana de Cultura y en el Lyceum y Lawn Tennis Club. Sus arraigados compromisos políticos lo llevaron a escribir algunas piezas breves de marcada connotación utilitaria, entre las cuales estuvieron *El Chaval*, publicada en la revista *Nosotros* en diciembre de 1941 y representada en varios actos organizados por la Casa de la Cultura, y *Carta de América*, llevada a escena en el Teatro de los Torcedores en abril de 1941. La primera gira en torno a la realidad española bajo la dictadura de Franco y la segunda constituye un homenaje al dirigente comunista español José Díaz.

Partidario también de la renovación de los espectáculos teatrales, el 27 de octubre de 1942 dirigió la obra multidisciplinaria *La Silva*, que fue presentada en el Teatro “Auditórium” y en la cual se combinó con buena fortuna y elevado nivel artístico, sin el carácter populachero del Teatro “Alhambra”, teatro, poesía, música y danza. Animado por ese mismo espíritu transgresor, Martínez Allende escribió el libreto del ballet *Antes del alba*, de una dimensión social acentuada como nunca antes se había visto en la escena cubana. Su protagonista, una mujer enferma de tuberculosis, sufre además todo el peso de la explotación de una sociedad injusta. Esa obra fue presentada en marzo de 1947 también en el Teatro “Auditórium”, con coreografía de Alberto Alonso, escenografía del pintor Carlos Enríquez e interpretación de la conocida bailarina Alicia Alonso. Además de la crítica social presente en *Antes del alba*, la inclusión en la misma por primera vez en un ballet de ritmos populares cubanos como la guaracha, la rumba y la conga, todos ellos bailados

³ Jorge mañach: “Agonía del teatro en Cuba”. En *Bohemia*, año XLII, no. 49, La Habana, 3 de diciembre, 1950, p. 67.

⁴ Francisco Morín: *Por amor al arte. Memorias de un teatrista cubano, 1940-1970*, p. 37.

con ritmos académicos, y de un Diablito, tomado de las religiones sincréticas afrocubanas, provocaron la reacción indignada del público más refinado, incapaz de admitir la realización de un ballet con tan marcados elementos de nuestra identidad. Pero Martínez Allende no llegó a presenciar aquel espectáculo: el año anterior se había marchado rumbo a la Argentina, donde continuó su labor artística en el teatro y en el cine.

También en 1940 arribó a Cuba el notable actor y director de teatro Nicolás Rodríguez, quien había sido primer actor cómico de la compañía titular del Teatro "Lara", de Madrid, y durante la contienda bélica había permanecido en la capital española defendiendo la causa republicana y al mismo tiempo sin dejar de cumplir en distintos escenarios con sus deberes como teatrista. Al concluir la guerra escapó a Francia y en el campo de concentración donde fue internado organizó algunos espectáculos teatrales. Ya en La Habana, formó junto con su esposa, la también actriz española Encarnación Coscolla, un grupo de actores que realizó decenas de presentaciones. De igual modo se vinculó al movimiento dramático cubano. Bajo su dirección llevó a las tablas obras del repertorio tradicional español pertenecientes a José Zorrilla, Carlos Arniches y los Hermanos Quintero; pero también dirigió piezas mucho más modernas como *Un día de octubre*, de George Kaiser, representada por el Patronato de Teatro en octubre de 1943, y, por el Teatro Popular, *Las del Barranco*, de Gregorio de Laferrere, en mayo del año siguiente. Mención especial merece su esfuerzo en aras de estimular la producción dramática cubana, que lo llevó a dirigir entre 1940 y 1941 las obras *El roble*, de María Úrsula Ducassí, y *Sequía*, de José López Montes, entre otras. Nicolás Rodríguez también impartió conferencias sobre teatro en el Ateneo de La Habana y en otras instituciones culturales y dirigió el colectivo de actores de la emisora radial Mil Diez; pero en 1948 ya se había establecido en México.

En relación con Álvaro Muñoz Custodio, quien había desembarcado en el puerto habanero en 1941, podemos señalar que integró el Comité Gestor del Teatro Popular, agrupación que en mayo de 1943 presentó su comedia *Llamémosle X*. Esta pieza, cuya acción se desarrolla en España, no llegó a ser publicada. En cambio, sí dio a conocer en julio de aquel año por medio del magazine cultural del periódico *Noticias de Hoy* su obra en un acto *La isla de coral*, de marcado carácter antifascista y tono humorístico. También Muñoz Custodio dirigió algunas puestas en escena, como la adaptación de la novela *El camino del tabaco*, de Erskine Caldwell, presentada por el grupo de Paco Alfonso en octubre de 1943. Al año siguiente se trasladó a México, donde continuó su labor intelectual.

Más sostenida fue la actividad desarrollada en el campo de nuestro teatro por el matrimonio Luis Amado-Blanco-Isabel Fernández, que había arribado a La Habana meses después de iniciarse la guerra en España. Él, además de desempeñarse como profesor de la Academia de Artes Dramáticas, integró el Patronato de Teatro, agrupación que llevó a escena en abril de 1945 su fábula dramática *Suicidio*, inspirada en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, muy recargada desde el punto de vista conceptual y que no llegó a imprimirse. Como autor no sobresalió, pero vale la pena destacar dos obras suyas que al menos tuvieron un propósito renovador digno de encomio: *El sueño de Ana María* y *Diálogo del Malecón*. La primera, estrenada en el Teatro Wagner en mayo de 1948 por el Patronato de Teatro y bajo la dirección de

Isabel Fernández, constituye un “apropósito mímico-musical en dos actos y diez cuadros” en el que se nos presenta la ingenua ilusión de una humilde costurera cubana de visitar París. La palabra le cede por completo el paso al gesto y a la música como elementos de comunicación. La segunda pieza, presentada al público en junio de 1949 en el Lyceum y Lawn Tennis Club, en realidad es una conferencia dialogada sobre el pintor Fidelio Ponce de León. Los personajes, interpretados por los hermanos Raquel y Vicente Revuelta y Miguel Navarro bajo la dirección de Modesto Centeno, asumieron la función de dar a conocer “teatralmente” una disertación escrita por Amado-Blanco.

Mucho más meritoria fue su labor como director de teatro. Entre las obras que se encargó de llevar a escena, siempre con meticuloso cuidado y buen gusto, estuvieron *Calle del Ángel* del autor inglés Patrick Hamilton, en marzo de 1944, y *Cordón de plata* del norteamericano Sydney Howard, en octubre de ese año, así como *Las tocineras* de Rafael Suárez Solís, en mayo de 1952, todas ellas bajo el auspicio del Patronato de Teatro. Sin embargo, su mayor éxito lo alcanzó al dirigir *La dama del alba* de Alejandro Casona. Por los aciertos de su montaje esta puesta en escena recibió en 1946 el Premio “Talía”, establecido para honrar a los directores y actores más relevantes, y fue elegida aquel año por la Asociación de Redactores Teatrales y Cinematográficos (ARTYC) la más sobresaliente función teatral.

Isabel Fernández de Amado-Blanco, por su parte, escribió en colaboración con la autora cubana Cuqui Ponce de León dos comedias de carácter costumbrista y ambiente habanero: *El qué dirán*, estrenada en 1944, y *Lo que no se dice*, en 1946. Ambas piezas, que no llegaron a imprimirse, satirizan con buen humor los convencionalismos sociales de aquel tiempo. Acerca de estas obras señaló la crítica Natividad González Freire:

Lo que no se dice... es mejor que la anterior a pesar de que la trama viene a ser agarrada al final del segundo acto, cuando comienzan a desentrañarse los secretos sufrimientos porque pasa una mujer cuando es abandonada y humillada por un marido libertino. Eso es lo que no se dice. Es un tema más serio y humano. La primera parte de la obra es la presentación de la estúpida sociedad a que pertenece Cristina. Rivalidades femeninas, chismografía sobre la moral de las demás mujeres, preocupación por la organización brillante de una fiesta y fatuidad y donjuanismo en los hombres. [...] La acción, desarrollada con fluidez y soltura, se detiene en el romanticismo trasnochado con que es concebida la escena de amor.⁵

Isabel Fernández también impartió clases de vestuario en la Academia Municipal de Artes Dramáticas, creada en 1947, y tuvo bajo su dirección la representación de varias obras del Patronato de Teatro, entre ellas *La infanzona*, de Jacinto Benavente, y *El loco del año*, de Rafael Suárez Solís, con la que obtuvo en dicho año el Premio “Talía”. En aquella agrupación teatral se desempeñó durante seis años como presidenta de la comisión de montaje y llevó a cabo además traducciones al español de obras elegidas para ser representadas.

⁵ Natividad González Freire: *Teatro cubano contemporáneo*, Sociedad Columbista panamericana, La Habana, 1958, pp. 152-153.

Al Patronato de Teatro igualmente estuvo muy ligado el catalán Francisco Parés Canels, quien en 1948 se encargó de llevar a las tablas la obra *El maestro de Santiago*, de su coterráneo Henri de Montherlant, y en enero de 1953 *Un amor como el nuestro* de Guy Verdot. También se ocupó de dirigir las puestas en escena de las obras de Jean Paul Sartre *La ramera respetuosa* y *A puertas cerradas*, en este caso bajo el patrocinio de la Academia Municipal de Artes Dramáticas. Esta institución, en la cual impartió clases de psicología de los personajes, presentó su pieza *Diorama precervantino*. Con *Claudia y los pasajes*, texto que tampoco llegó a publicarse, Parés Canels recibió una mención en el concurso de teatro convocado por el Ministerio de Educación en 1943. Su afición al teatro lo llevó además a vincularse, ya en la década de los años 50 al Seminario de Artes Dramáticas de la Universidad de La Habana, donde impartió conferencias sobre Sartre y otros autores.

El narrador gallego Lino Novás Calvo incursionó ocasionalmente en la creación teatral, con escasa fortuna, y en el suplemento dominical del diario *Noticias de Hoy* publicó el 10 de marzo de 1940 la pieza en un acto *Los alzados del cuadrilátero*, enmarcada en las luchas campesinas cubanas de aquellos años y con el evidente propósito de denunciar la explotación de que eran víctimas los hombres de campo y de ofrecerles como solución a sus problemas económicos y sociales la aplicación de las medidas recomendadas por el partido de los comunistas cubanos. La incorporación a los diálogos de aquellas consignas partidistas puso al descubierto la connotación utilitaria de esta obra.

Mucho mayor fue la dedicación del también gallego Ángel Lázaro al teatro. Sin embargo, en este estudio sólo podemos incluir su pieza en tres partes y en verso *Siembra*, que bajo el patrocinio de la Dirección de Propaganda de Guerra del Ministerio de Defensa fue escenificada en el Anfiteatro de La Habana en febrero de 1943 por el grupo Teatro Popular, bajo la dirección de Paco Alfonso y con la asistencia del Presidente Fulgencio Batista. De la misma, que no llegó a imprimirse, conocemos que su acción tenía como escenario las zonas rurales cubanas y como principal objetivo estimular la producción agrícola en momentos en que se desarrollaba la II Guerra Mundial. Por otra parte, debemos señalar que Ángel Lázaro sostenía conceptos teatrales ya superados.

Tampoco podemos extendernos en el caso del malagueño Enrique López Alarcón, a pesar de que cuando arribó a La Habana en 1940 traía como avales haber estrenado en Madrid con notable éxito sus obras *La tizona*, *Con mujer o sin mujer* y *Golondrinas* y de haberse desempeñado en la capital española en el cargo de director del Teatro Español. En nuestro país se dedicó a otras actividades intelectuales y sólo podemos anotar que dirigió algunas puestas en escena de la agrupación Teatralia durante los años 40, entre ellas la obra del peruano-español Felipe Sassone *Campo traviesa*, presentada en el Teatro "Auditórium" en enero de 1944.

La participación de estos exiliados españoles en el panorama teatral cubano también abarcó el ejercicio de la crítica de teatro a través de importantes diarios y, en menor medida, de revistas especializadas. Los casos más sobresalientes fueron los de Luis Amado-Blanco, Francisco Parés Canels y Álvaro Muñoz Custodio. Los dos primeros se destacaron como críticos acertados y cultos, capaces de captar en toda su diversidad los elementos presentes en una puesta en escena, a través de los comentarios que insertaron en las páginas de *Información*, aunque Amado-Blanco los

dio a conocer además en *Prometeo* y en la *Revista Nacional de Teatro*. Muñoz Custodio, por su parte, empleó como tribuna una sección casi diaria en el periódico *Noticias de Hoy* que redactó durante más de tres años. En no pocas ocasiones el rigor de los criterios expresados por dichos críticos y el señalamiento de errores y defectos provocaron intensas polémicas, que al fin y al cabo vinieron a animar el movimiento dramático cubano y a ventilar teorías y conceptos diferentes. La discusión surgida por los comentarios de Muñoz Custodio acerca del Teatro Popular y la controversia entablada entre Amado-Blanco y Virgilio Piñera a raíz del estreno de *Electra Garrigó*, pueden servir de ejemplos.

Consideramos que en este recuento también merecen una mención los actores españoles exiliados que realizaron una meritoria labor en Cuba. Entre ellos sobresalen por su dedicación, calidad y éxito alcanzado el andaluz Antonio Palacios, los madrileños María Valero y Nicolás Rodríguez y la catalana Asunción Casals. El primero actuó en el teatro, en el cine, la radio y la televisión, se desempeñó como cantante y además de escribir algunas comedias ligeras que no se publicaron, nos dejó su libro de memorias *Tres actos* (1958), no exento de datos de interés sobre el panorama artístico cubano de mediados del siglo. María Valero, aunque se presentó en las tablas en numerosas ocasiones en papeles protagónicos y formó parte del Grupo Teatralia, alcanzó su más alta popularidad como protagonista de la conocida novela radial de Félix B. Cagnet *El derecho de nacer*. La Asociación de la Crónica Radial e Impresa la eligió en cuatro oportunidades consecutivas “la actriz más destacada del año”. Nicolás Rodríguez, ya mencionado párrafos atrás, llegó a contar con una compañía de actores que se desempeñó en el Teatro Principal de la Comedia y fue durante un tiempo director del cuadro de actuación de la emisora radial “Mil Diez”, del partido de los comunistas cubanos. Por su parte, Asunción Casals también contó con una compañía propia y al frente de la misma se presentó en la década de los años 40 en los teatros “Fausto”, “Campoamor” y Principal de la Comedia. Todos ellos, así como otros actores menos relevantes, de igual forma contribuyeron a darle más vida a nuestros escenarios.

Aunque estos teatristas españoles exiliados no dejaron en las letras cubanas una obra digna de ser recordada, sí podemos afirmar que a través de sus enseñanzas realizaron un valioso aporte al desarrollo de nuestro movimiento teatral. Ellos nos trajeron un aire revivificador, nuevos conceptos teóricos sobre dramaturgia y percepciones más modernas sobre la puesta en escena. De ese modo tomaron parte en el desmantelamiento de proyectos teatrales trasnochados – basados en el pintoresquismo, la risa fácil, el estereotipo y una figura central deslumbrante -, para dar paso a presupuestos más complejos donde al menos tuvieran un espacio la indagación filosófica, el escrutinio psicológico y la incursión indagatoria en nuestra aventura existencial. También enriquecieron el repertorio de nuestros escenarios con la presentación de obras de autores europeos, entonces modernos, como Jean Paul Sartre, Jacques Deval, Henry de Montherlant, Chiarelli, Ramón Gómez de la Serna, George Kaiser y Alejandro Casona.

Todos esos aportes no podemos verlos desvinculados del punto de giro ocurrido en nuestro teatro en la década de los años 40 ni de la aparición de piezas escritas por jóvenes dramaturgos cubanos que tenían como fuente de inspiración la Guerra Civil Española, entre ellas *La crisis* y *El hermano de Marcos*, ambas pertenecientes a

Oscar Valdés Hernández y al año 1939, y *Los hombres de mala voluntad* (1942), de Benicio Rodríguez Vélez.

La fecunda labor entre nosotros de aquellos teatristas españoles exiliados se inserta además en el conjunto de aportaciones realizadas por otras personalidades del teatro, procedentes del extranjero, que de igual forma coincidieron en La Habana en la década de los años 40: el austríaco Ludwig Schajowicz, gran impulsor del Teatro Universitario, la norteamericana Lorna de Sosa, profesora de la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana y directora de piezas presentadas por el Patronato de Teatro, la española no exiliada Matilde Muñoz, acertada crítica y eficaz colaboradora de varias agrupaciones teatrales, y la francesa Eva Frejaville, autora de algunas piezas de interés. El tributo que todos ellos hicieron a nuestro movimiento teatral merece ser recordado.