

**Universidad de Matanzas**  
**Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades.**  
**Carrera: Licenciatura en Periodismo**



## **Trabajo de Diploma**

**(Tesis presentada en opción al título de Licenciado en Periodismo.)**

**Dramaturgia cubana contemporánea: espejo de una  
Isla que cuenta su historia.**

**Autor: Héctor Alejandro Rivero Díaz**

**Tutor: Lic. Yadiel Nodal Cruz**

**Consultantes: Lic. Ulises Rodríguez Febles**

**Lic. Fernando Rodríguez Sosa**

**Matanzas, 2019.**

**Universidad de Matanzas**  
**Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades.**  
**Carrera: Licenciatura en Periodismo**



## **Trabajo de Diploma**

**(Tesis presentada en opción al título de Licenciado en Periodismo.)**

**Tema: Libro de entrevistas a dramaturgos contemporáneos cubanos ganadores de los Premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas.**

**Autor: Héctor Alejandro Rivero Díaz**

**Tutor: Lic. Yadiel Nodal Cruz**

**Consultantes: Lic. Ulises Rodríguez Febles**

**Lic. Fernando Rodríguez Sosa**

**Matanzas, 2019.**

**Nota de Aceptación**

---

---

---

---

---

---

---

**Presidente del tribunal** \_\_\_\_\_

**Secretario** \_\_\_\_\_

**Miembro** \_\_\_\_\_

**Dado en ciudad de Matanzas a los \_\_\_\_ días del mes \_\_\_\_\_ del 2019**

**“Año 61 de la Revolución”**

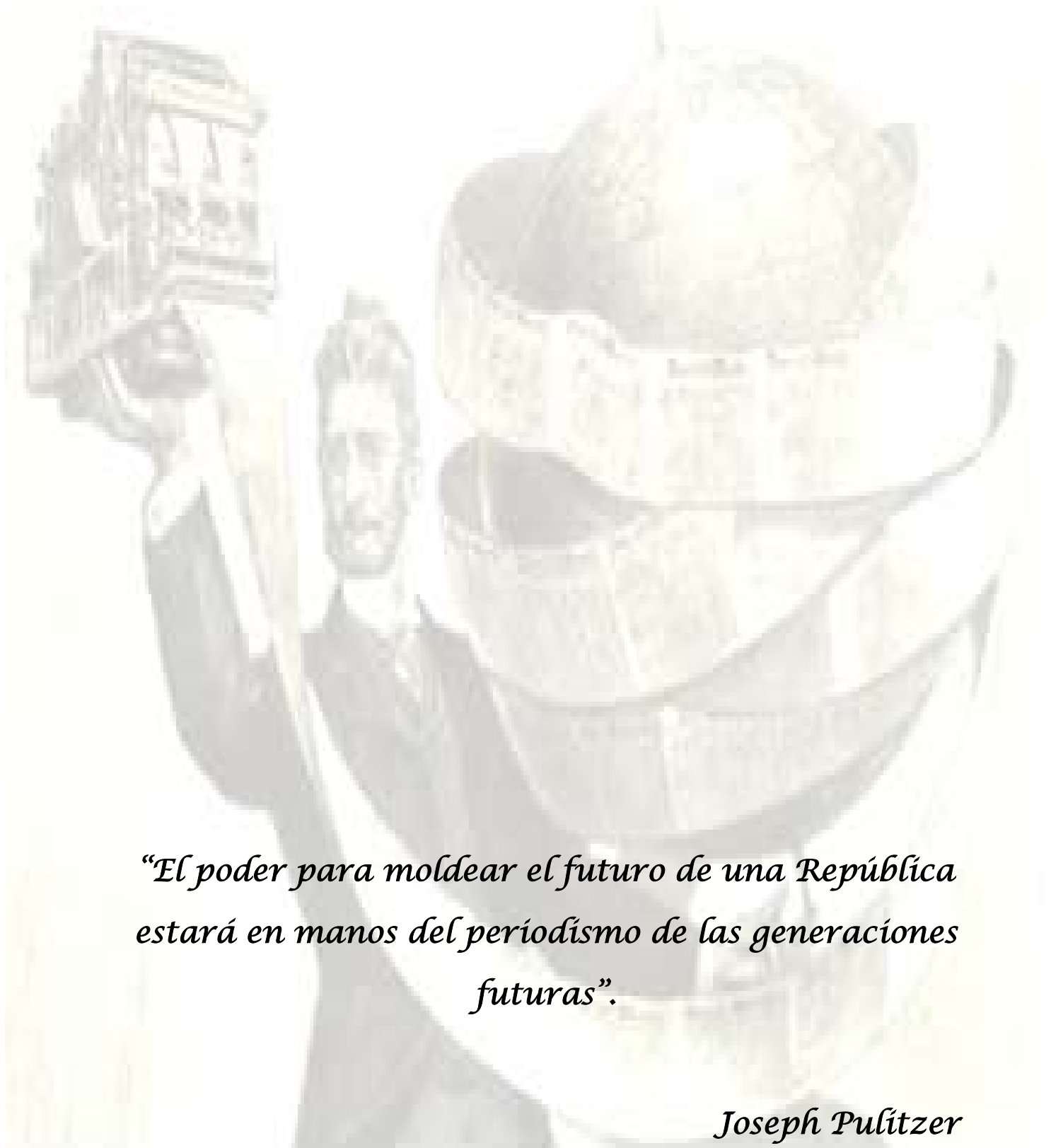
## **Declaración de autoría**

Yo, Héctor Alejandro Rivero Díaz, declaro ser el único autor del Trabajo de Diploma: *Dramaturgia cubana contemporánea: espejo de una Isla que cuenta su historia. Libro de entrevistas a dramaturgos contemporáneos cubanos ganadores de los Premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas.* Por tal motivo y las facultades que me son otorgadas autorizo a la Universidad de Matanzas a hacer uso del mismo tanto, así como a cualquier centro homólogo del país, siempre con la finalidad de contribuir a la superación de estudiantes y profesores.

---

Héctor Alejandro Rivero Díaz

Pensamiento



*“El poder para moldear el futuro de una República  
estará en manos del periodismo de las generaciones  
futuras”.*

*Joseph Pulitzer*

## Dedicatoria

*A mi mamá, por no dudar jamás de mí,  
por darme la virtud y el amor inquebrantable  
durante toda mi existencia,  
por ser amiga, confidente y guardiana de mis sueños.*

*A la vida por nunca abandonarme.*

## **Agradecimientos**

A mi mamá, por ser mi fuerza y la luz que ilumina mis obras y guía mi vida.

A mi papá, por ser la fe que me impulsa a diario, por instruirme lo justo.

A mis abuelos, por dejarme de ellos sus mejores enseñanzas y su amor desmedido.

A toda mi familia, por apoyar y ayudar durante este largo viaje.

A mi familia de corazón: Amaury, Karelia, Isabella, Raquel, Arley, René y Mercedes, por estar siempre ahí.

A Lissy por ayudarme y aconsejarme en todo momento.

A Ulises Rodríguez Febles, por ser más que un amigo y auxiliarme durante todo este tiempo y a Tati, por creer en mí y considerarme un hijo más.

A Fernando Rodríguez Sosa, por dedicar su tiempo en este proyecto y aportar su magistral sabiduría.

A Yadiel Nodal, por guiar sabiamente esta investigación y ser un gran amigo.

A Gilberto, Jesús, Laura, Yerandy, Yunior, Roberto y Maikel, por comprometerse con el proyecto y ser parte clave de este.

A Yeliany, por su apoyo incondicional.

A Iván, por arrimar el hombro y hacerme sonreír siempre.

A Orlando Mosquera, por su ayuda desde el comienzo de mis estudios.

A mis compañeros de aula, con quienes compartí cinco maravillosos años.

A todos los amigos que han demostrado su compromiso desinteresado y su fiel compañía en difíciles momentos.

Al profe Raúl, por brindar su mano aliada en todo momento y siempre tener un espacio para mí.

A la profe Arianna por colaborar con la realización de la investigación.

A todos los profesores que durante estos cinco años han sabido transformar y cultivar mis conocimientos.

A Maritza, por tener siempre la palabra y el consejo preciso.

A todos los periodistas que han dedicado su tiempo y energías en enseñarme tan noble profesión.

A Rafael Ribot, por su dedicación.

A Roberto Braulio González, por regalarme la hermosa portada del libro.

A quienes de una manera u otra sumaron sus esfuerzos en este proyecto: muchas gracias.



## **Resumen**

El teatro puede desempeñar un inmenso papel en la transformación de casi todo cuanto existe, el mismo suministra la interrelación entre arte, la expresión, la tradición, la dramaturgia, la literatura y la actuación. La dramaturgia debe estar concebida para ofrecer historias teatrales inolvidables, cargadas de intensas experiencias vividas. Hoy que ha transcurrido ya poco más de medio siglo de cultura revolucionaria, después del triunfo de la misma en 1959, se hace imprescindible conocer más acerca del teatro cubano y su dramaturgia.

La carencia de un producto comunicativo que refleje la obra de dramaturgos cubanos contemporáneos, su vínculo con el desarrollo del teatro en la sociedad actual y las diversas representaciones de cubanía, impulsan la necesidad de investigar estos escenarios. Como consecuencia de este proceso, surge la presente investigación, que persigue el objetivo de elaborar un libro de entrevistas a dramaturgos cubanos contemporáneos ganadores de los Premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas, cuya obra refleja los rasgos de cubanía en la sociedad actual.

Teniendo en cuenta los fundamentos teóricos del tema, sustentado en el empleo e integración de métodos y herramientas de apoyo a la investigación, considerando la dialéctica materialista como método general de conocimiento y base metodológica. Para apoyar la aplicación de los métodos se utilizan técnicas fundamentales tales como, el análisis documental y las entrevistas. Como resultado de la investigación se obtiene el libro de entrevistas titulado: "Dramaturgia cubana contemporánea: espejo de una Isla que cuenta su historia".

## **Summary**

The theater can play an immense role in the transformation of almost everything that exists, making sense of the interrelation of art, expression, tradition, dramaturgy, literature and acting. The dramaturgy must be able to offer unforgettable theatrical stories, full of intense live experiences. Today has passed more than half a century of revolutionary culture, since victory in 1959, and it's important to learn more about Cuban theater and dramaturgy.

The lack of a communicative product that reflects the work of contemporary Cuban dramatists, its link with the development of theater in today's society and the diverse representations of Cubanness, lead the need to investigate these facts. As a result of this process, the present investigation arose, with the objective of creating a book of interviews with contemporary Cuban playwrights who won the José Jacinto Milanés Prizes and / or that of the City of Matanzas Foundation whose work show the features of Cubanness in our society.

Taking into account the theoretical foundations of this subject, based in the use and integration of methods and tools to support researching, and taking into consideration the materialist dialectics as a general method of knowledge and methodological basis. Fundamental techniques such as document analysis and interviews are used to support the application of the methods. As result of this research comes the book entitled: "Contemporary Cuban Dramaturgy: mirror of an island that tells its story".

## Índice

Capítulo 1. Dramaturgia Contemporánea. Fundamentos teóricos. ....	7
1.1. Antecedentes del teatro cubano.....	7
1.1.1. Orígenes del teatro en Cuba.....	12
1.2. Generalidades de la dramaturgia .....	20
1.2.1. Definiciones de dramaturgia.....	21
1.2.2. Los procesos históricos de la dramaturgia contemporánea. ....	24
1.2.3. Relación entre dramaturgia y literatura a partir de la perspectiva estética de autores cubanos contemporáneos. ....	27
1.3. Rasgos de cubanía en la dramaturgia cubana contemporánea. ....	32
1.3.1. Acerca de la cubanía, la cubanidad y el imaginario. ....	32
1.3.2. La cubanía en la dramaturgia cubana contemporánea. ....	35
1.3.3. Premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas. ....	38
Capítulo 2. De la metodología a la elaboración del libro “Dramaturgia cubana contemporánea: espejo de una Isla que cuenta su historia.” .....	40
2.1. Diseño metodológico de la investigación. ....	40
2.2. Métodos y Técnicas de recogida de información: .....	44
2.2.1. Diseño de una investigación periodística .....	53
2.3. Libro de entrevistas: “Dramaturgia cubana contemporánea: espejo de una Isla que cuenta su historia”. .....	54
Conclusiones.....	66
Recomendaciones.....	67
Bibliografía .....	68
Anexos .....	

## **Introducción**

El teatro puede desempeñar un inmenso papel en la transformación de casi todo cuanto existe, pues está formado por el conjunto de creaciones de los pueblos, nacidos en un país o en la **literatura**. El mismo suministra la interrelación entre el arte, la expresión, la tradición, la **dramaturgia**, la literatura y la actuación. El teatro tiene un valor y una fecundidad que lo hacen ser el crisol de las artes.

Justamente el propio desarrollo social, fue generando que el teatro reflejara segmentos de la sociedad cada vez más diferenciados, y es que, a partir del triunfo revolucionario en 1959, se abre una nueva vida para el teatro cubano, como para la cultura cubana en general: el alborozo se convierte en posibilidades y compromisos para los teatristas: trabajar para la patria y para el teatro, (Fernández, 2010).

Ante las diversas conceptualizaciones que aparecen resulta prudente preguntarse, ¿qué es teatro?, una diversidad de respuestas emergen: un arte milenario, una forma de representación, un lugar de encuentro entre los actores y el público. Sin embargo, ¿qué diferencia el teatro de otras artes también antiguas u otras formas de representación?

En principio, se dice que el teatro desciende del rito. Es el teatro el conjunto de artes escénicas (obras teatrales, ópera, opereta, ballet): también edificio donde se realizan dichas representaciones. Según el tipo de espectáculo, cabe distinguir entre, teatro de ópera, dramático, de cámara, cabaret, etc. El funcionamiento del teatro está bajo la jurisdicción de un director, de un programador o de una comisión; en las cuestiones artísticas, el director está asistido por el director artístico, el escenógrafo el asesor literario o dramaturgo, etc. (Pao, 2013).

Pueden ser hechos históricos: enfrentamientos bélicos, conflictos entre grupos o individuos, las acciones de un guerrero; o, muy especialmente, la representación de actividades relacionadas con la sobre vivencia: la siembra, la caza, la recolección, la necesidad de la lluvia, el fuego o el temor a los elementos (la sequía, el viento, las tormentas) y lo desconocido.

En fin, todo lo que pudiera alterar este sentido de sobrevivencia y renovación de la vida natural. Eso explica que, a pesar de las diferencias entre culturas, e incluso en épocas distintas, algunos rasgos sean comunes e inseparables de la naturaleza del rito. Al menos tres: el carácter histérico, catártico y propiciatorio de la acción ritual.

El 26 de agosto de 1945, en su discurso a los autores y artistas, el Papa Pio XII ofrecía un axioma incuestionable, acerca de la relación del espectador con el montaje. Bella, profunda y muy valedera reflexión sobre la enorme responsabilidad de la puesta en escena:

“El público, fascinado, olvidándose de que está allí para ver y oír, vive la escena de la que viene a ser en alguna manera un actor más que un testigo. Vive, siente, se agita, con todas las potencias de sus facultades, con toda la vivacidad de sus impresiones. Y esta agitación de todo su ser, la movéis y la sostendréis vosotros, autores, actores y actrices del teatro. Las más de las veces la impresión dura; a veces jamás se borra. El espectador sale del teatro llevando consigo y dentro de sí convicciones profundas o prejuicios tenaces; elevadas aspiraciones o anhelos abyectos”.(Monge, 2018).

De hecho, aún cuando el teatro tal como se conoce, como expresión contemporánea, se diferencia sustancialmente de los antiguos rituales (en general ya no se trata de la reproducción de las acciones propias de la siembra o de la invocación de la lluvia o de los cultos de fertilidad), aún persevera--incluso en las formas tan distanciadas-- rasgos vinculados a su origen.

El teatro no se queda en la letra escrita, sino que armoniza lo coloquial, lo humano y lo reflexivo con lo visual, logrando un equilibrio efectivo entre lo literario y lo artístico, cuya finalidad es compartir la puesta en escena con el espectador que, si la puesta es correcta, agradece la experiencia.(Fernández, 2010).

La representación debe ser de tal manera que el elemento de cotidianidad esté iluminado por la luz interior de la poesía, y la claridad en la psicología de los personajes. Factores que permiten el apoyo que necesitan los actores para actuar

(en) la dramaturgia de todos los tiempos para perpetuar la gran obra, huyendo de lo pintoresco y del folclorismo al orientar la universalidad de sus historias, aún cuando su geografía humana y lingüística sea depuradamente local.

Entonces la dramaturgia debe estar concebida para ofrecer historias teatrales inolvidables, cargadas de intensas experiencias vividas, gracias al empleo de habilidades como la narración interior implícita y no la exageración verbal. Las historias, y los personajes, deben estar plenos de relieves, matices y contrastes, ofreciendo diálogos y acciones con destreza, que logren vigencia, de acuerdo a las técnicas teatrales de la escritura y del montaje escénico para que los sentidos y el intelecto, tanto del artista creador como del público, disfruten por igual. (Jiménez, 2016).

Al revisar la historia, la dramaturgia ha sido entendida tradicionalmente como el estudio de las leyes del drama. Aunque tiene sus orígenes en el teatro griego, que impulsó notablemente su desarrollo, se ha adaptado a las diferentes etapas del desarrollo de la humanidad y ha adquirido nuevas dimensiones a partir del surgimiento del cine, la radio, la televisión y el internet.

Aunque de modo tradicional las técnicas dramáticas son asociadas estrictamente a los dramatizados, musicales y espectáculos de variedades, sus leyes y principios son aplicables también a otro tipo de programas. De esta manera, su conocimiento profundo posibilita lograr la efectividad comunicativa del producto audiovisual. (Jiménez, 2016).

Hoy que ha transcurrido ya, desde 1959, medio siglo de cultura revolucionaria, se hace imprescindible conocer más acerca del teatro cubano y su dramaturgia, por lo que es necesario establecer y enmarcar las principales etapas, sus manifestaciones, autores y obras significativas que permitan un acercamiento más eficaz al desarrollo de la actividad teatral cubana.

La carencia de un producto comunicativo que refleje la obra de dramaturgos cubanos contemporáneos, su vínculo con el desarrollo del teatro en la sociedad actual y las diversas representaciones de cubanía, impulsan la necesidad de

investigar estos escenarios. Por la importancia y atención que requiere esta temática, la presente investigación estará encaminada a resolver el siguiente **problema científico**: ¿qué cuestiones estéticas – comunicativas – literarias; se evidencian en la teatralidad cubana contemporánea e influyen en los rasgos de cubanía y la sociedad actual?

Para dar solución al problema antes expuesto se define como **objetivo general de la investigación**:

Elaborar un libro de entrevistas a dramaturgos cubanos contemporáneos ganadores de los Premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas, cuya obra refleja los rasgos de cubanía en la sociedad actual.

Los **objetivos específicos** que se han trazado para dar cumplimiento al objetivo general:

#### **Investigativos:**

- Establecer la relación existente entre la dramaturgia y la literatura a partir de la perspectiva estética de autores cubanos contemporáneos.
- Determinar la presencia de los rasgos de cubanía en obras de dramaturgos cubanos contemporáneos, de diferentes generaciones ganadores de los premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas.
- Valorar la contribución matancera en el panorama de la dramaturgia cubana actual.

#### **Comunicativos:**

- Difundir la vida y obra de dramaturgos cubanos contemporáneos ganadores de los premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas y su relación con el imaginario social y nacional.

El método rector de la investigación es el dialéctico materialista como método general del conocimiento y base metodológica, lo que posibilita desarrollar un estudio sobre el aporte de la teatralidad cubana, sus raíces y desarrollo, a la cubanía y la sociedad actual, teniendo en cuenta su unidad dialéctica para influir

positivamente en la labor de dramaturgos cubanos cuya obra refleja los rasgos de cubanía.

Conjuntamente se emplean métodos del orden teórico como: análisis y síntesis, inducción y deducción, lógico– histórico y tránsito de lo abstracto a lo concreto, que unidos al análisis documental y la entrevista, como métodos empíricos permitieron la elaboración de los fundamentos teóricos metodológicos de la investigación, y la integración de técnicas y herramientas, así como el arribo a conclusiones y recomendaciones.

**Objeto de estudio:** dramaturgos cubanos.

**Campo de acción:** la labor de dramaturgos cubanos contemporáneos ganadores de los premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas.

El presente trabajo de diploma se inserta al Proyecto Nacional: La comunicación en y desde los diferentes espacios de actuación en Matanzas, asociado al programa de investigación del Departamento de Periodismo de la Universidad de Matanzas, sede Camilo Cienfuegos.

Es un Trabajo de Diploma que tributa a la disciplina: Periodismo Impreso, con el propósito de elaborar un producto comunicativo que explota las potencialidades y ventajas de la entrevista como género periodístico.

La publicación del producto comunicativo resultante (libro) está concebida por la casa Editorial Ediciones Matanzas; pues crear el producto comunicativo como resultado del ejercicio de tesis supone una conjunción entre el conocimiento aprendido y la factibilidad de la realización.

El tratamiento del tema a través de una serie de entrevistas se elige debido a las amplias posibilidades que ofrece este género periodístico, pues permite la conjunción de diversos lenguajes y la riqueza narrativa en un mismo producto, rasgo que muestra la novedad y versatilidad del tema.

El incentivo para realizar la investigación parte de la carencia, pertinencia y la creciente necesidad de contar, en la ciudad de Matanzas, con productos



comunicativos y literarios que permitan la difusión de la labor emprendida por dramaturgos cubanos contemporáneos.

La **estructura metodológica** del trabajo se muestra en el anexo 1 y está compuesta por 2 capítulos:

**Capítulo 1:** Dramaturgia Contemporánea. Fundamentos teóricos.

En este capítulo se exponen las generalidades de la dramaturgia cubana, los rasgos de cubanía en obras de dramaturgos cubanos contemporáneos, su relación y aporte a la comunicación, entre otros aspectos teóricos que respaldan la investigación, teniendo como eje central y unificador los concursos auspiciados por instituciones de la ciudad de Matanzas.

**Capítulo 2:** De la metodología a la elaboración del libro “Dramaturgia cubana contemporánea: espejo de una Isla que cuenta su historia.”

En este capítulo se abordan los fundamentos metodológicos que guiaron la investigación. Además de un extracto de los resultados de la misma; en este caso, un resumen de las entrevistas que se encuentran en el libro.

Al final de cada capítulo se ofrecen conclusiones parciales. El trabajo cuenta además con conclusiones generales, recomendaciones, bibliografía y anexos.

## **Capítulo 1. Dramaturgia Contemporánea. Fundamentos teóricos.**

### **1.1. Antecedentes del teatro cubano**

El teatro es un género literario creado para ser representado. Es el arte de componer obras dramáticas. Las artes escénicas tratan todo lo relativo a la escritura, la interpretación, la producción, los vestuarios y los escenarios. El drama tiene origen griego y significa "hacer", y se asocia a la idea de acción. Se entiende por drama la historia que narra los acontecimientos de unos personajes. (Fernández, 2010).

Tiene su origen en las danzas realizadas por el hombre primitivo alrededor del fuego. Estas escenas tuvieron repercusión en China, Japón e India. En la coronación de los faraones se hacían representaciones teatrales simbólicas. En Grecia nació el edificio público destinado a la representación.

El teatro se ha utilizado como complemento de celebraciones religiosas, como medio para divulgar ideas políticas, para difundir propaganda, como entretenimiento y como arte. También se conoce como teatro el edificio donde se representan las obras dramáticas.

Una representación consta de dos elementos esenciales: actores y público. La representación puede ser mímica o utilizar el lenguaje. Los personajes no tienen que ser siempre seres humanos. Los títeres o el guiñol han sido muy apreciados a lo largo de la historia. Se puede realzar una representación mediante el vestuario, el maquillaje, los decorados, los accesorios, la iluminación, la música y los efectos especiales. Estos elementos se usan para ayudar a crear una ilusión de lugares, tiempos, personajes diferentes, o para enfatizar una cualidad especial de la representación y diferenciarla de la experiencia cotidiana. (Fernández, 2010).

El teatro nació en Atenas, Grecia, entre los siglos V y VI Antes de Cristo. Los atenienses celebraban los ritos en honor a Dionisio, dios del vino y de la vegetación. Estas primitivas ceremonias rituales acaban evolucionando hacia el teatro, constituyendo uno de los principales logros culturales de los griegos. Cada

una de las ciudades y colonias contó con un teatro, el primero construido fue dedicado a Dionisio.<sup>1</sup>

Se dividía en tres partes la orquesta, el lugar para los espectadores y la escena. Los primeros teatros griegos constaban de dos formas: un espacio circular donde se alzaba la estatua de Dionisio y el hemiciclo para los espectadores. Se accedía a través de dos callejones. Las gradas tenían forma de semicírculo. Los romanos adoptaron la forma y la disposición de los teatros griegos, pero construyeron gradas en los lugares donde no existían colinas.

Las formas teatrales del drama griego eran la tragedia, el drama satírico, la comedia y el mimo. Las dos primeras estaban consideradas las más civilizadas, mientras que las dos últimas se asociaban con lo primitivo. Los actores iban vestidos con la ropa al uso, pero portaban máscaras que permitían la visibilidad y ayudaban al espectador a reconocer la característica del personaje.

En cuanto al teatro romano el mismo no se desarrolló hasta el siglo III Antes de Cristo. Al principio se asociaba con festivales religiosos, pero la naturaleza espiritual se perdió pronto. Al incrementarse el número de festivales, se convirtió así en un entretenimiento. No es de extrañar que la forma más popular fuera la comedia.

El periodo de creación dramática romano empezó en el siglo II Antes de Cristo, y estuvo dominado por las comedias de *Plauto* y *Terencio*, que eran adaptaciones de la comedia nueva griega. Las obras se basaban en una intriga de carácter local. Este primer período se denomina clásico, porque comprende el teatro de las civilizaciones clásicas, Grecia y Roma, y las obras están escritas en griego o latín. Alrededor del final del siglo II Después de Cristo, el teatro literario entra en declive y es sustituido por otros espectáculos y entretenimientos más populares. La Iglesia Cristiana atacó el teatro romano y contribuyó al declive del mismo, así como a

---

<sup>1</sup>Enciclopedia de Características (2017). "Siglo de Oro". Disponible en: <https://www.caracteristicas.co/siglo-de-oro/>. Fecha de consulta: 20 de abril de 2019.

considerar a las personas que participaban en él como inmorales. Con la caída del Imperio romano en el 476 Después de Cristo, el teatro clásico decayó en Occidente y no resurgió hasta 500 años más tarde. Sólo los artistas populares, conocidos como juglares y trovadores, sobrevivieron y proporcionaron un nexo de continuidad.

Por su parte el denominado teatro español, al igual que el europeo, surge vinculado al culto religioso. La misa, es en sí misma un drama, una representación de la muerte y resurrección de Cristo. Serán los clérigos los que creen los primeros diálogos teatrales: los tropos, con los que escenificaban algunos episodios relevantes de la Biblia. Estas representaciones, se fueron haciendo más largas y espectaculares dando lugar a un tipo de teatro religioso que fue el teatro medieval por excelencia. (Pao, 2013).

Poco a poco se fueron añadiendo elementos profanos y cómicos a este tipo de representaciones que, por razones de decoro, terminaron por abandonar las iglesias y comenzaron a realizarse en lugares públicos.

En el siglo XIV, el teatro se emancipó del drama litúrgico para representarse fuera de las iglesias y evolucionó en ciclos que podían contar con hasta 40 dramas. Algunos estudiosos creen que los ciclos surgieron de forma independiente. Eran producidos por toda una comunidad cada cuatro o cinco años. Las representaciones podían durar de dos días a un mes. Como los intérpretes eran aficionados y analfabetos, las obras se escribían en forma de copla de fácil memorización.

Durante este periodo, surgieron obras folclóricas, farsas y dramas pastorales y persistían varios tipos de entretenimientos populares. Todo esto influyó en el desarrollo de los autos durante el siglo XV. Los autos diferían de los ciclos religiosos en el hecho de que no se trataba de episodios bíblicos, sino alegóricos, y estaban representados por profesionales como los trovadores y juglares. (Pao, 2013).

La Reforma protestante supuso el fin del teatro religioso en el siglo XVI, y el teatro profano ocupó su lugar. Aunque los autos y los ciclos parezcan estar muy lejos de los dramas de Shakespeare y Molière, los temas de la baja edad media, el giro hacia temas más laicos y preocupaciones más temporales y la reaparición de lo cómico y lo grotesco contribuyeron a la nueva forma de hacer teatro. La participación de actores profesionales en las obras fue sustituyendo a los entusiastas aficionados.

El teatro del renacimiento tomó una forma nueva con visos de clasicismo. Esta fórmula es conocida como neoclasicismo. Las primeras muestras de teatro renacentista en Italia datan del siglo XV, las primeras obras son en latín, pero acaban escribiéndose en lengua vernácula y estaban basadas en modelos clásicos.

Este teatro no fue una evolución de las formas religiosas. Se trataba de un proceso académico. Eran obras pensadas para ser leídas, aunque fuera por varios lectores y en público, y con fines didácticos. (Pao, 2013).

El siglo XVII fue el Siglo de Oro del teatro en España. Este acota uno de los periodos más fértiles de la dramaturgia universal. Se crean las primeras salas teatrales llamadas corrales de comedias, que eran gestionadas por las hermandades, verdaderos precedentes del empresario teatral moderno. Van a proliferar los autores, las obras y las compañías. Dos autores de la época ilustran el sentido y la evolución del arte teatral: Miguel de Cervantes y Félix Lope de Vega y Carpio, pero también se deben citar a Pedro Calderón de la Barca y Tirso de Molina.<sup>2</sup>

El teatro, en general, deja de ser un acontecimiento restringido para convertirse en un producto competitivo, sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. Un

---

<sup>2</sup>Fernández, M. A. (2010) Historia Viva. Historia del teatro.

Disponible en: [http://www.islabahia.com/arenaycal/2010/173\\_julio\\_agosto/miguel\\_a\\_fernandez173.asp](http://www.islabahia.com/arenaycal/2010/173_julio_agosto/miguel_a_fernandez173.asp). Fecha de consulta: 22 de abril de 2019.

interesante debate teórico acompaña el nacimiento y desarrollo de esta forma nueva de entender el teatro.

Durante los siglos XVII (teatro barroco) y sobre todo el XVIII (teatro neoclásico), se priorizaba un tipo de teatro a medida para los actores. Los dramaturgos escribían obras ajustándose al estilo o las preferencias de los intérpretes. Tanto era así, que incluso se rescribieron grandes clásicos para satisfacer los gustos o caprichos de los más famosos actores.

En este período se produjo además un enorme enriquecimiento respecto a la escenografía empleada en los teatros. Debido a la recuperación parcial del drama clásico francés, cuya norma era “acción, tiempo y lugar”, la simultaneidad de los decorados se hizo totalmente innecesaria. Esto propició el empleo de un solo decorado en cada acto, y en poco tiempo se optó por cambiarlos entre acto y acto.

Años más tarde, la paulatina notoriedad de la ópera, que precisaba disponer de varios montajes, colaboró al desarrollo y evolución de mecanismos que otorgaran una apariencia de realismo a acciones como: la simulación de vuelo o la desaparición de escena de los actores.

Durante buena parte del siglo XIX los conceptos escenográficos y arquitectónicos del teatro no sufrieron prácticamente cambio alguno. A finales del siglo las reclamaciones de poder tener libertad creativa promovidas por los grandes autores románticos derivaron a realizar un replanteamiento del arte dramático en todos aspectos; ejemplo de ello fue la construcción en 1876 del colosal teatro Festspielhaus de Bayreuth, en Baviera (Alemania).

Se erigió bajo las recomendaciones del famoso compositor y dramaturgo Richard Wagner. Este teatro supuso la primera escisión arquitectónica y conceptual con modelos de teatros italianos.

La irrupción del teatro moderno se determinó por su total y absoluta libertad en los planteamientos a través de los diálogos. Se produjo una curiosa transformación del arte teatral debido también, en parte, a los nuevos avances tecnológicos.

### **1.1.1. Orígenes del teatro en Cuba.**

La crítica está de acuerdo en situar los orígenes del teatro en Cuba en un tipo de espectáculo lúdico, de carácter parateatral, los denominados *areítos*, término derivado, al parecer, del araucoarirín, 'ensayar' o 'recitar'<sup>3</sup>, en los que se mezclaba la danza, el canto, la música y la pantomima, bajo la dirección de una especie de maestro, el tequina, cuyos ejecutantes empleaban maquillaje además de plumas y flores, pero carecían de máscaras; tenían un fuerte valor simbólico y en él se relataban gestas de los señores y caciques locales e historias cotidianas de la vida aborígen, relacionadas tal vez con la fertilidad.

Las representaciones tenían lugar en las plazas de los pueblos o en las propias casas. Al respecto, Gonzalo Fernández de Oviedo dice en su "Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra" (V, 50) que: "Tenían estas gentes gentil manera de memorar las cosas pasadas é antiguas; y esto eran sus cantares é bailes, que ellos llamaban areytos"<sup>4</sup>. Bartolomé de las Casas en su "Historia de las Indias" (III, 21) hace referencia a los cantos y danzas habituales entre los indígenas, como los que tenían lugar en la isla de Cuba, y a su habilidad para mantener el compás aun cuando eran muchos los participantes.

Sin embargo, todas estas manifestaciones "lúdicas" carecían de algo fundamental para alcanzar el nivel dramático, carecían de conflicto, aunque sí tenían representación, como argumenta Rine Leal<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup>Leal, R. Breve historia del teatro cubano. Edit. Félix Varela. La Habana. 2004.

<sup>4</sup>Fernández de Córdoba, G. Historia general y natural de las Indias, ed. J. Pérez de Tudela Bueso, 5 vols., Atlas, Madrid, 1959.

<sup>5</sup>Leal, R. Breve historia del teatro cubano. Edit. Félix Varela. La Habana. 2004.

En 1512, recién comenzada la conquista, fueron prohibidos, aunque algunos años más tarde, una vez completada la ocupación de Cuba, se pensó permitir las danzas y los cantos corales, para estimular el trabajo de los esclavos. Aunque los cronistas son fuente obligada de información sobre esta manifestación de la cultura indígena, por lo general no la comprendieron y la consideraron pura superstición.

De este modo los areítos, la máxima expresión de la cultura aborígen cubana, manifestación artística tan diferente del teatro europeo, desaparecieron por completo en fecha muy temprana, igual que la población indígena que les servía de soporte. A falta de un componente nativo, en Cuba el nacimiento del teatro se vincula, igual que en España y en Europa, a la festividad religiosa del Corpus Christi, destinada a celebrar la Eucaristía como forma de proclamar y aumentar la fe en Cristo, que se celebra el jueves siguiente al octavo domingo después del Domingo de Pascua (es decir, 60 días después de este Domingo).

A partir del siglo XVI, pero sobre todo en el XVII, tras la Contrarreforma, fue cada vez más frecuente la representación de autos o farsas documentales de temática alegórica en honor de la Eucaristía. En la isla, los orígenes de esta fiesta se remontan al siglo XVII, pues en 1646 se determinó su celebración que comenzó a realizarse al año siguiente. No obstante, ya en 1520 tenemos una referencia (la primera en Cuba y también en América) a un tal Pedro de Santiago que hizo una danza para la fiesta del Corpus en Santiago de Cuba<sup>6</sup>.

Gracias a autores menores empezó a tomar forma el teatro en la isla, siguiendo en ello el mismo proceso que ya se había dado en España, lo cual confirma el carácter colonial de este primer teatro cubano<sup>7</sup>. Junto a los precedentes indios y españoles es obligado citar la aportación negra a los orígenes del teatro en Cuba.

---

<sup>6</sup>Leal, R. Breve historia del teatro cubano. Edit. Félix Varela. La Habana. 2004.

<sup>7</sup>Leal, R. Breve historia del teatro cubano. Edit. Félix Varela. La Habana. 2004.



En efecto, con la introducción en la isla de los esclavos negros, que traían su folclore y su particular religión, se hizo habitual que, en el día de Reyes, el 6 de enero, éstos representaran danzas y escenas dramáticas simples en las que, además de negros libres, participaban esclavos, mestizos y blancos.

Sin embargo, estas primitivas manifestaciones de la cultura afrocubana ejercieron una influencia muy limitada en la formación del verdadero teatro cubano —quizás, pudieron determinar la creación de la imagen bufonesca del negro—, entre otras cosas porque, como los areítos, la cultura de los negros en la isla se marginó muy pronto y se asoció con la brujería y la santería. Por eso se puede afirmar que los auténticos cimientos del teatro cubano se levantaron con las aportaciones de los colonizadores blancos. (Carrió, 2009).

Se ha discutido mucho sobre cuál fue la primera obra de la historia del teatro cubano, aunque todo parece apuntar a que ese honor queda reservado para la comedia titulada “El príncipe jardinero y fingido Cloridano”, editada entre 1730 y 1733 en Sevilla, cuya autoría fue motivo de encendida discusión, sobre todo, en el siglo XIX<sup>8</sup>.

Desde que los hombres y mujeres nacidos en Cuba, comenzaron a sentir como suya esta Isla, hubo que hablar de pertenencia, de identidad, de nacionalidad. Y es que esa conexión espiritual de uno con su lugar de nacimiento se reflejaba en nuestra forma de hacer y de pensar. Al arte y a la literatura hechos en esta Isla, debía de acuñárseles seguidamente, el calificativo de cubano, y a esa condición no podía escaparse el teatro.

---

<sup>8</sup>Leal, R. Breve historia del teatro cubano. Edit. Félix Varela. La Habana. 2004, da varios títulos como candidatos a ser la primera obra teatral cubana, entre ellas, la que durante mucho tiempo se tuvo como primer título, Los buenos en el cielo y los malos en el suelo, representada el 24 de junio de 1598 en homenaje al gobernador Juan Maldonado. De mediados del XVII, parece que es la obra titulada Competir con las estrellas, de autor anónimo y representado en la iglesia de San Agustín y en un convento de monjas de la capital. También se menciona el entremés El poeta, de un tal José Sotomayor, escrito en La Habana a principios del XVIII, y de José Surí, autor de un entremés y una comedia, en torno a la mitad de ese mismo siglo. Pero la no conservación de ninguna de estas obras nos impide considerarlas como la primera obra teatral propiamente cubana. Sobre Pita, cf. J. J. Remos, Proceso histórico de las letras cubanas, Ed. Guadarrama, Madrid, 1958, pp. 46 ss.

Entre los primeros teatros construidos en tiempos de la Colonia se encuentra el “Coliseo”, que abre sus puertas el 20 de enero de 1775. Este teatro reabre en 1803, pero esta vez bajo el nombre de “El Principal”. En 1800 surge el teatro “El Circo”, que se encontraba situado en el Campo de Marte sobre la calle de Monte y prolongación de Reina. Al año siguiente aparece otro teatro provisional en la Alameda de Paula, pero tan pronto se restauró el Coliseo cerró sus puertas.

Significativos son estos primeros teatros que surgieron como necesidad para lograr el desarrollo del teatro cubano en la colonia. No obstante, el caso más sobresaliente de todos es el Teatro Tacón, hoy Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso. Este inmueble abrió sus puertas el domingo 28 de febrero de 1838 con un baile de máscaras que alcanzó siete mil participantes y el día 15 de abril de ese mismo año abrió su temporada dramática. “En su marco chocaron la sensibilidad teatral cubana y la española”. (Carrió, 2009).

El 22 de enero de 1869 pasaría a la historia como los tristes acontecimientos del Villanueva. Aquella noche, el cuerpo de voluntarios arremetió contra los espectadores en el teatro cuando entre los asistentes surgió el grito de ¡Viva Cuba Libre! Al día siguiente el teatro cubano mostró definitivamente que su lugar se encontraba al lado de las causas justas cuando en un pequeño periódico aparece publicada la obra de José Martí: “Abdala”.

A partir de aquellos sucesos, el gobierno español tomaría otro tipo de represalias, la actividad teatral quedaba prácticamente omitida de cualquier escenario de nuestro país. Si alguna representación subía a las tablas era porque atendía a los intereses españoles. En contraposición a esta situación, en la manigua se afianzaba con fuerzas el llamado teatro mambí.

Imprescindible resulta mencionar el desarrollo que en el siglo XIX alcanza el denominado teatro bufo, que tiene sus raíces en las celebraciones por el Día de Reyes. Estas fiestas populares ocurrían en lugares públicos, hasta ser prohibidas en 1884. (Carrió, 2009).

En estas celebraciones los actores principales eran los negros libres y esclavos, quienes imitaban a sus amos en ademanes y vestuarios. Estas escenificaciones fueron prólogo del llamado teatro de relaciones.

Este teatro de relaciones, del que se harían eco esas dramatizaciones que se realizaban en la manigua, tomó auge en determinadas zonas orientales, principalmente en la ciudad de Santiago de Cuba, siendo los carnavales el lugar donde pululaban. Entre los cultivadores de ese género se hallan nombres como el de José Agustín Milán y Bartolomé Crespo Borbón.

Ya a partir de 1898, al culminar las guerras de independencia y posteriormente al instaurarse la República mediatizada, el pueblo cubano se siente frustrado. Este estado depresivo se refleja en la literatura. Obras como las de Jesús Castellanos, Ramón Meza o Carlos Loveira transmiten ese estado en que cae la Isla. Aquella situación se refleja también en la ensayística y en el teatro. Nuestros dramaturgos no escapan a la frustración, y el género, sin duda, cae en un abismo. Mil novecientos... constitución, himno, y bandera. Teatro y Nación arriban a la República en estado deplorable. La crisis ha sido larga y penosa, la guerra ha destruido la economía del país. (Carrió, s.f.).

Es en el periodo republicano que el teatro cubano va a sufrir su peor crisis. Los seis años de ocupación norteamericana y los cincuenta y cuatro de República mediatizada, tuvieron como consecuencia para el teatro una regresión de la actividad escénica, un notable retraimiento de la calidad dramática alcanzada, y una disminución de teatros e intérpretes. No es hasta el año 1936 que se evidencia alguna recuperación, cuando algunos profesores, estudiantes e intelectuales se reúnen para crear un grupo teatral conocido como La Cueva, iniciando sus actividades con el estreno en Cuba de “Esta noche se improvisa” de Luigi Pirandello.

En las primeras décadas del siglo XX, las representaciones del Teatro Alhambra son las únicas posibles, aunque no se puede desmeritar el quehacer de José

Antonio Ramos, quien intenta hacer un teatro más reflexivo con obras como la *Tembladera* y la *Recurva*.

El Teatro Alhambra se encontraría entre las compañías que desarrollarían el vernáculo. Fundado el 13 de septiembre de 1890, el Alhambra se especializaría en el sainete en todas sus variantes: el costumbrista, el político, la revista de actualidad y el de solar.

El Alhambra se convertiría con el decursar de los años en un teatro sólo visitado por hombres, lo que resultó a partir de alguna mala palabra dicha en escena, por el erotismo y el doble sentido de los diálogos así como por la sensualidad de las coristas.

Considerado por algunos como la figura de mayor expresión del teatro cubano en la República, José Antonio Ramos sería el autor de obras tanto narrativas como teatrales, que reflejaban los problemas sociales y políticos de Cuba, dándole a la figura de la mujer una importancia no antes palpable en anteriores obras de anteriores autores.

En el año 1940 se inaugura dentro del panorama teatral habanero la Academia de Artes Dramáticas, cuya intención fue la de por vez primera en Cuba, convocar al estudio del teatro, le sigue en el 1941 Teatro Universitario, dirigida por el austriaco Ludwig Schajowiez, alumno de Reinhardt y el Patronato del Teatro. Ya para la década del 50, el teatro cubano se moderniza con nuevas técnicas dramatúrgicas. Es en este tiempo en que aparece el nombre de Virgilio Piñera en las tablas. Autor de obras como “*Electra Garrigó*” y “*Aire Frío*” y figura necesaria de estudio si se pretende investigar a profundidad el teatro cubano. Virgilio no sólo fue conocido en el ámbito cultural por sus dotes de dramaturgo. Este autor se desarrolló dentro de la poesía, publicando sus poemas en la revista *Espuela de Plata*, antecesora de *Orígenes*. (Leal, 2004).

En 1941 es conocido su libro *Las furias*, así como aparece su obra teatral más importante “*Electra Garrigó*”, una de las grandes piezas del teatro cubano. A su

quehacer se suman otras más y su poema “La Isla en peso”, tan gustado por muchos y criticado por otros.

A partir del triunfo de la Revolución surge en junio la ley de creación del Teatro Nacional y se empieza a formar a grupos teatrales como: Guernica, Teatro Experimental de La Habana, Covarrubias y Ocuje entre otros más. Con la campaña de alfabetización se abren las puertas al desarrollo cultural del país. En 1961 se fundaría la Escuela Nacional de Arte y el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional creado por Fermín Borges (1931-1987) y continuado por el argentino Osvaldo Dragún (1929-1999). Dentro de este seminario se prepararían a dramaturgos venidos desde diversos puntos del país con el afán de hacer teatro. Nombres como el de Gerardo Fullea León, Abelardo Estorino, José R. Brene, Tomás González, Eugenio Hernández, Héctor Quintero, Nicolás Dorr, José Milián, entre otros.

Sin embargo, no existe una renovación como se suponía ocurriera, de la escritura, la presentación y la interrelación con el público; por el contrario, se mantienen en la escritura dramática y las obras resultantes, la misma forma, estilo y técnica que se utilizaban desde antes, apartándose en parte, del interés existencial, pero enfocándose en la exposición de los hechos, contados como anécdota.

También tras el triunfo de la Revolución se crea el Grupo de Teatro Escambray con Sergio Corrieri al frente, en el temprano año de 1968. El objetivo era hacer un teatro revolucionario, a la altura del momento histórico y del nuevo sujeto social. Entonces la escena se desmitificó y se redimensionó porque el teatro cubano debería llegar hasta los lugares más apartados por muy montañosos e intrincados que fueran. Ese teatro, como el hombre de ese tiempo, se le calificaría de Nuevo.

Sin llegar a afirmar que resultó una tendencia, es posible referir que se estaba frente al conjunto de un teatro realista de código costumbrista, tal es así que parte de estos autores retrataban el ambiente nacional, concibiendo estampas cubanas autóctonas, y otros por su parte, trabajan un realismo comprometido, presentando

temas que enlazan el personaje, la situación y la temática, llenos de simbolismo, localizados antes de 1959, con el afán de presentar la época corrupta que se vivió en el país antes del triunfo revolucionario. (Fernández, 2010)

Durante la década de los 70 la mayor parte del repertorio surgió a partir de la interacción con la comunidad campesina de la región montañosa del Escambray, acción que inauguraba lo que años más tarde Eugenio Barba diera a conocer como Trueque. La búsqueda de una relación estrecha entre la escena y el público, entre el teatro y la vida, desde una perspectiva crítica de la realidad nacional.

Alrededor de la experiencia Escambray se vertebró todo un movimiento teatral que dirigió su atención hacia áreas no acostumbradas del teatro. Ahora el interés se desplazaba a las comunidades campesinas, espacios abiertos; plazas, calles, centros de producción. La búsqueda de nuevos públicos y formas de comunicación, se convierten en el sentido que da vida a estos colectivos.

El Teatro Laboratorio de Santa Clara fundamenta su estética sobre la experiencia del Teatro Escambray, décadas del 70 y del 80 del pasado siglo. En los años 80's viajan a Cuba importantes compañías extranjeras y a la vez los grupos nacionales exploran el mundo y traen premios y reconocimientos. El propósito es modelar desde la función espectacular de las distintas dramaturgias, las potencialidades expresivas del instrumental del actor en la asunción de un teatro participativo, cuestionador y comunitario.

A partir de allí desde los 90's se conforman diversos grupos importantes como: Teatro Obstáculo, Teatro Irrumpe, Teatro El Público, Teatro Mío y el Buendía, y aparecieron el controvertido Argos Teatro, quizás la compañía más sólida en cuanto a repertorio y trayectoria, y Teatro Luna, y más cercano a estos tiempos, La Carreta, el proyecto del cineasta Juan Carlos Cremata, y otras tantas compañías de teatro. Sobresalen, actualmente, agrupaciones como: el Cabildo Teatral Santiago, Estudio Teatral de Santa Clara, Teatro Cuestas de Cienfuegos,

Guiñol Nacional de Cuba, Luz Negra de Las Tunas, Teatro Eclipse, Trujamán-Juglaresca Habana, Teatro Trianon, Teatro Escambray, Hubert de Blanck y Centro Promotor del Humor. Desde entonces, y hasta hoy, el teatro cubano se ha caracterizado por un espíritu profundamente reflexivo, de constante experimentación y búsqueda conceptual, mirada crítica de los problemas nacionales y espacio para el debate.

## **1.2. Generalidades de la dramaturgia**

Cuando se habla de dramaturgia se implica al dramaturgo como el “autor” y “escritor” de un texto dramático a partir del cual partirá un montaje escénico orquestado por el director y ejecutado por los actores o intérpretes. Entonces una concepción tradicional, o al menos aristotélica de la dramaturgia, puede verse asociada a la creación de la trama contenida en el texto, es decir como la relación de sucesos que da vida a la acción de manera pre-existente a la puesta en escena y al acontecimiento escénico mismo.

Será importante problematizar que la acción de la dramaturgia como contenedora de estructuras dramáticas, a lo largo de la historia, presenta también transformaciones y se expande y se diversifica de la mano en que lo hace la estructura del drama, y que no obstante su evolución en función de la contención de emergentes estéticas o formas del relato, continúa preservándose como ese acto que trama las acciones en toda manifestación escénica.

La dramaturgia puede implicar en función de la “dotación de sentido” al menos tres dimensiones identificables; en primer lugar aquella en que se equipara con el texto como algo pre-existente, anterior al acontecimiento, sea este una puesta en escena o no, y que implica una forma de autoría bajo la figura del dramaturgo o el director; en segundo lugar, aquella en que se identifica como dramaturgia de montaje (vinculada a la puesta en escena) y a la que podemos designar también bajo el nombre de dispositivo artístico, cuya naturaleza se basa en engarzar, armonizar, ligar, separar, contraponer y plantear relaciones entre distintos

elementos; y en tercer lugar aquella que podría quedar contenida en una dramaturgia del espectador, es decir aquello que no se puede fijar y que no pertenece a nadie, pero que convierte un acontecimiento escénico o performativo en algo vivo, que cabe en la codificación del espectador, convirtiéndolo también en creador, copártcipe de este sistema de relaciones de sentido.

La contemplación de estas dimensiones de una dramaturgia nos lleva a la lectura de una perspectiva como un proceso en constante construcción, bajo los distintos momentos en la creación de un acontecimiento escénico, incluso cuando éste ha concluido su presentación y en el que además, se va diluyendo la figura de un autor, para abrir paso a ese espacio de creación que también supone al espectador como articulador de los acontecimientos, desde que es capaz de generar un mensaje, una ordenación, una reflexión y con todo un aporte en la significación del acontecimiento que mira.<sup>9</sup>

### **1.2.1. Definiciones de dramaturgia. Dramaturgia como especialidad dentro del teatro.**

Dramaturgia. Es el arte de componer y representar un drama sobre el escenario. Aunque se vincula al teatro, también está presente en el cine y en la televisión. El escritor de estas obras recibe el nombre de dramaturgo.

Existe entonces una dramaturgia narrativa que enlaza los acontecimientos y los personajes y orienta a los espectadores sobre el sentido de lo que están viendo. Esto puede también unir formas y figuras que no cuentan historias pero que van devanando variaciones de imágenes. Y existe una dramaturgia orgánica o dinámica que apela a un nivel diferente de percepción del espectador, es decir su sentido cenestésico y su sistema nervioso.

---

<sup>9</sup>Salgado-Solís, N. E. (2015). Narrativas emergentes en la escena contemporánea: un estudio sobre las formas de reconfiguración de la experiencia social a propósito de las experiencias de participación escénica. Tesis de maestría, Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO.



Las obras de la dramaturgia pueden estar escritas para representarse en los escenarios, pero también ser adaptaciones de otras obras. Las mismas se dividen en actos que, pueden fragmentarse en cuadros, los que, a su vez, por último, se encuentran divididos en escenas. La extensión de cada una de las partes de una obra puede variar de acuerdo a la voluntad del dramaturgo. Hay obras que están constituidas por un único acto.

La dramaturgia es una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo / el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso). Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se puede fijar en un texto: la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica.

El término dramaturgia hace referencia al arte del teatro. Quien protagoniza esta forma de creación es el dramaturgo, es decir, la persona que hace dramas. En este sentido, hay que recordar que la palabra drama en griego quiere decir "yo hago". Así, el dramaturgo es el que recrea teatralmente una historia inventada, que puede ser una tragedia, una comedia, un drama, así como toda una diversidad de géneros y subgéneros teatrales (vodevil, zarzuela, ópera, monólogo, mimo, etc.). En cualquier caso, la dramaturgia es el arte de representar una historia en un escenario.<sup>10</sup>

La dramaturgia es enfocada por la autora Fernanda del Monte y Villegas, como una estructura fundante que puede llegar mucho más allá de lo que un texto teatral (en su dimensión literaria) puede hacerlo; se refiere con ello a la dramaturgia en donde no existe un texto como tal, en donde existe antes que eso,

---

<sup>10</sup> Disponible en: Definición ABC <https://www.definicionabc.com/comunicacion/dramaturgia.php>. Fecha de consulta: 28-noviembre-2018.

una estructura creada para dotar de sentido a una puesta, el desarrollo de una idea o el desarrollo de un concepto. Por otra parte, matizando que ese “texto fundante” puede generarse tanto antes como después de la pieza, a manera de pretexto, provocación, comienzo o como el registro de un acontecimiento teatral.

El concepto de dramaturgia se refiere en esencia a la acción de componer la estructura del drama y se asocia con todas las artes escénicas en tanto columna vertebral de la que puede partir, por un lado, la labor del dramaturgo de la mano de su producción literaria y por otra, la labor de escenificación o montaje que conlleva la representación. Salgado (2015).

- **Dramaturgia, como parte de la comunicación.**

La palabra dramaturgia se origina en las palabras drama (hacer) y ergon (obra). En español, dramaturgo significa lo mismo que en original griego: autor (hacedor) de obras (de teatro). En inglés, la palabra utilizada es *playwright*, que tiene la misma composición semántica. En alemán, la palabra para el escritor de obras de teatro es *dramatiker*; al menos desde *Gotthold Ephraim Lessing*. *Dramaturg*, otra palabra alemana, se emplea con el sentido de director artístico, acepción que comenzó a utilizarse cuando la profesión de director aún no estaba plenamente establecida (hecho que ocurrió hacia fines del siglo XIX).

Entre 1767 y 1769, el alemán *Gotthold Ephraim Lessing* redactó sus reflexiones sobre teoría dramática, que se conocen como: “Dramaturgia de Hamburgo” (*Hamburgische Dramaturgie*). Inició así la prehistoria de una profesión que en este tiempo se ha convertido en el *must* de toda institución teatral que se precie de ser seria.

El continuador más directo de la tradición renovadora del teatro de la posguerra, Eugenio Barba, se refiere al concepto de dramaturgia en el sentido actual:

"La palabra texto, antes que referirse a lo escrito o lo hablado, o a un manuscrito o texto impreso, significa entretejido. En este sentido, no hay actuación que no tenga

texto. Lo que concierne al texto (el tejido) de la actuación (performance) puede ser definido como dramaturgia, es decir, drama-ergon, el trabajo de las acciones en la actuación".

Según Eugenio Barba se le denomina dramaturgia a una sucesión de acontecimientos basados en una técnica que apunta a proporcionar a cada acción una peripecia, un cambio de dirección y tensión.

La dramaturgia no está ligada únicamente a la literatura dramática, ni se refiere sólo a las palabras o a la trama narrativa. Existe también una dramaturgia orgánica o dinámica, que orchestra los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso, sensorial y sensual. De este modo se podría hablar de dramaturgia también para aquellas formas de espectáculo (ya sean llamadas danza, mimo teatro) que no están atadas a la representación ni a la interpretación de historias. (Jiménez, 2016).

### **1.2.2. Los procesos históricos de la dramaturgia contemporánea.**

Desde Aristóteles, teóricos de la literatura dramática se animaron a diferenciar la forma dramática, la épica, la lírica..., preocupándose por la unión de sus materias. Para las antiguas doctrinas, según Peter Szondi<sup>11</sup>, "la forma del drama, dada de antemano, gana realidad en la obra dramática cuando se une a una materia elegida en su función" Es decir, se distingue la forma y el contenido, pero se desconoce la historicidad y la dialéctica entre los dos ejes. En la concepción tradicional, la forma dramática está desprovista de vínculos históricos y, por lo tanto, el contenido se debe adecuar a su forma.

Szondi delimitó el drama a una determinada forma de literatura teatral que tiene sus orígenes en la tragedia griega, pero que solamente se constituye en el Renacimiento, cuando el hombre pone su figura misma en el centro de su sistema

---

<sup>11</sup>Teoria do drama: a forma do drama, de antemão dada, gana realidade na obra dramática quando se une a uma matéria escolhida em sua função.

de existencia, interesándole únicamente la reproducción de la relación entre los hombres.

Su material no es otro sino el diálogo, puesto que su universo se desarrolla en la esfera del “entre”, en la pura relación inter-humana que no debe remitir a nada que le sea exterior (dioses, el pasado, el inconsciente mismo del personaje, etcétera).

Definió el drama como absoluto porque “el drama no conoce nada exterior a sí mismo”. Así, una obra histórica no puede ser dramática, porque el drama es primario (diferenciándose de las tragedias clásicas y las obras históricas de Shakespeare), no pudiendo ser la exposición o citación de algo que está afuera de su propia esfera ni tampoco revelar su relación con el autor o con los espectadores.

Cuando, en la teoría szondiana, la relación sujeto-objeto del contenido se precipita en la forma, surge la dramaturgia épica. En su concepción, los dramaturgos del cambio de siglo prepararon el terreno para el devenir del teatro épico, que se haría cargo de la superación de la forma dramática.<sup>12</sup>

Habla de una dramaturgia que no abandona el estado de crisis, da seguimiento a la “crisis del drama” de 1880 apuntada por Szondi, desplegándose en nuevas formas que incluyen: la crisis de la acción, que deviene en dramaturgia de fragmento y del montaje; la crisis del personaje, que libera a la *dramatis personae* del carácter y de la identidad fija; la crisis del diálogo, transformando las imposibilidades de relación personal y permitiendo un trabajo sobre el lenguaje y la palabra; la crisis de la relación escenario-platea, cuestionando el texto-centrismo y la función del texto mismo en el ámbito teatral contemporáneo

El concepto de dramaturgia contemporánea es amplio pues hoy día, dadas las condiciones de producción del teatro actual, dramaturgia se le denomina a la

---

<sup>12</sup>Costa, A. F. 2018. El juego y la escritura: ¿promueve la dramaturgia contemporánea una nueva teatralidad? Revista de artes escénicas y performatividad Investigación Teatral. Universidad Veracruzana. Vol. 9, Núm. 14. ISSN impreso: 1665-8728

creación, al montaje, a la historia, al texto escrito, diferenciando entre dramaturgia escénica, dramaturgia del actor y dramaturgia escrita.

Como dramaturgia contemporánea se entiende la propuesta estética escritural que se crea a partir de las rupturas del drama, (como texto-centralidad, pero también como estética y estructura), que autores como Chéjov e Ibsen comienzan a explorar la textualidad desde otra perspectiva, rompen con las reglas del drama puro, en general se trata de textos que se convierten más en obras abiertas donde el diálogo pierde centralidad y proponen nuevas estructuras para un teatro, generalmente no realista.

Entre los autores o dramaturgos más destacados de la contemporaneidad internacional están: Heiner Müller, Samuel Beckett, Harold Pinter, Martin Crimp, Sara Kane, René Pollesh, Falk Richter, entre otros. Como referentes de la dramaturgia escrita en las últimas décadas, que en términos de poética y estructuras dramáticas se pueden destacar, se encuentran Arthur Miller y Bernard Marie Koltés.

Muchos han sido los investigadores que han tratado el tema de la dramaturgia y sus diferentes vertientes, desarrollando líneas de investigación enfocadas en estudios basados en el análisis de los textos, en la estética de los montajes y los mecanismos de acción de los mismos, tal es el caso del investigador alemán Peter Szondi, el que desarrolla la teoría del drama moderno, en 1956 y de Hans Thies Lehmann, sobre el teatro posdramático.

Otro referente es la línea teórica estructuralista desarrollada por Severo Sarduy, la cual plantea un pensamiento estético en torno a la idea de barroco en la literatura latinoamericana para después hacer un análisis del neo-barroco o el barroco en

los años setenta, y que después Omar Calabresse retoma para hacer un análisis del arte contemporáneo como neo barroco.<sup>13</sup>

Otra línea Investigativa acerca del tema es la planteada y desarrollada por Jorge Dubatti, investigador argentino, a partir del análisis de la textualidad y dramaturgia contemporánea vista como convivio, y la clasificación que hace sobre los textos si son escritores a priori, a posteriori, si son textos autónomos o son solo materiales de trabajo, permite hacer una clasificación y entender parámetros sobre el teatro contemporáneo, por solo citar algunos ejemplos.

### **1.2.3. Relación entre dramaturgia y literatura a partir de la perspectiva estética de autores cubanos contemporáneos.**

Antes de proceder a exponer la relación existente entre dramaturgia, que ha sido teorizada en los acápites anteriores, es necesario definir literatura y estética como aspectos dentro de esta relación.

#### **La Literatura**

Literatura es el arte que utiliza como instrumento la palabra. Por extensión, se refiere también al conjunto de producciones literarias de una nación, de una época o de un género y al conjunto de obras que versan sobre un arte o una ciencia. En el siglo XVII, lo que hoy se denomina literatura se designaba como poesía o elocuencia. Durante el Siglo de Oro español, por poesía se entendía cualquier invención literaria, perteneciente a cualquier género y no necesariamente en verso.

A comienzos del siglo XVIII se comenzó a emplear la palabra literatura para referirse a un conjunto de actividades que utilizaban la escritura como medio de

---

<sup>13</sup>Dramaturgia contemporánea catalana. Disponible en: [https://www.llull.cat/espanyol/recursos/arts\\_esceniques\\_drama.cfm](https://www.llull.cat/espanyol/recursos/arts_esceniques_drama.cfm). Fecha de consulta: 20 de abril de 2019.

expresión, a finales del mismo siglo el significado del término literatura se especializa,

En la búsqueda de la definición precisa de los conceptos literatura y literario, surgió la disciplina de la Teoría de la Literatura, que empieza por delimitar su objeto de estudio: la literatura. El lenguaje literario sería estilizado y con una trascendencia particular, destinada a la perdurabilidad; muy diferente a las expresiones de la lengua de uso común; destinada a su consumo inmediato.

Si se considera la literatura de acuerdo con su extensión y su contenido, podría ser universal, si abarca la obra de todos los tiempos y lugares; si se limita a las obras literarias de una nación en particular, es Literatura nacional. Las producciones, generalmente escritas, de un autor individual, que, por tener conciencia de autor, de creador de un texto literario, suele firmar su obra, forman parte de la literatura culta, mientras que las producciones anónimas fruto de la colectividad y de transmisión oral, en ocasiones recogidas posteriormente por escrito, conforman el corpus de la literatura popular o tradicional.

Según el objeto, la literatura será preceptiva si busca normas y principios generales; histórico-crítica si el enfoque de su estudio es genealógico; comparada, si se atiende simultáneamente al examen de obras de diferentes autores, épocas, temáticas o contextos históricos, geográficos y culturales; comprometida si adopta posiciones militantes frente a la sociedad o el estado; pura si sólo se propone como un objeto estético. (Jiménez, 2016).

### **La estética**

Estética, en el aspecto filosófico, es la disciplina que trata de lo bello (entendido en el sentido amplio que abarca lo artístico, las diferentes categorías estéticas - sublime, gracioso, lindo, ridículo, trágico, etc.-, lo bello natural, moral y cultural) y los diferentes modos de aprehensión y creación de las realidades bellas. Si se entiende por estético aquello que despierta en el hombre una sensación peculiar

de agrado, potenciación expresiva y distensión adherente hacia el entorno, puede definirse la Estética como la ciencia de lo estéticamente relevante, a fin de evitar el riesgo de entender lo bello de modo en exceso restringido.

### **La estética desde las tablas**

La estética teatral es la rama de filosofía que estudia específicamente las manifestaciones teatrales desde el punto de vista de lo sensorial, lo sensible, lo que percibimos a partir de lo que vemos, de lo que escuchamos (la música, la palabra), pero en el caso del teatro, también de lo que se lee, se puede analizar las características de ciertas obras teatrales, su transformación en el tiempo, las propuestas de los creadores y cómo en su conjunto pueden quizás formar parte de una misma tendencia, es decir de una estética específica.

En las últimas décadas, la estética teatral ha retomado su espacio como rama de la filosofía que genera análisis, crítica y pensamiento en torno a las poéticas, propuestas y nuevas construcciones teatrales, otorgando desde la teoría estética un contexto desde el cual se puedan posicionar las propuestas, o se puedan pensar para categorizar, quizás, o para definir los mecanismos a partir de los cuales están generando propuestas innovadoras o clásicas, para saber si la propuesta va contra lo moderno, lo clásico, lo dramático, o posdramático, si se trata de una estética barroca, neo barroca, y donde encontramos una rica discusión de marcos teóricos a partir de los cuales podemos discutir, en principio como espectadores y críticos las obras teatrales a las que asistimos, las que leemos o las que creamos. En ese sentido la estética teatral nos da un piso a partir del cual generar discusión en torno al teatro de hoy y de ayer.

El teatro contemporáneo invita a una fuga de lo tradicional y reclama, de los autores dramáticos, universos que propongan nuevos desafíos a la escena, nuevas experiencias para los espectadores y una mirada crítica sobre los problemas del mundo actual. De aquí el actual interés por las prácticas performáticas que se resisten a la ilustración de un texto teatral como algo que se



impone, como algo que determina la globalidad del espectáculo y acuden a otro tipo de textos como punto de partida y privilegian como origen material que les permiten profundizar en las problemáticas actuales y crear obras que ponen en crisis la recepción pasiva del espectador. “Si se logra la no-pasividad del espectador se vuelve posible un teatro fuera de la economía mercantil, un teatro que no está bajo la dominación del espectáculo.” (Jiménez, 2016).

Reclamar al escritor teatral una reflexión de las nuevas puestas en escena es necesario, pero también es necesario reclamar al director de escena una reflexión de las lógicas internas de los textos contemporáneos con la tradición. Esa búsqueda que privilegia la poética de los recursos escénicos, pero donde lastimosamente la palabra pierde su intención dramática al ser enunciada por recursos tecnológicos diferentes a la voz del actor.

Entender la situación de tránsito literatura-teatro no sólo es útil para el dramaturgo en su esfuerzo de virtualidad, es útil para el actor o director de escena en su esfuerzo de materialidad y por lo tanto debe preocuparse por los elementos dramáticos que actúan en el interior del texto y que lo estructuran como pieza teatral; para que su escritura, ya no para la escena sino en la escena, le permita al espectador realizar una lectura de las tramas profundas articuladoras de todo el relato[...]desde los elementos significantes de la escena, es decir, desde [...]los procedimientos de “superficie”, en calve de la producción y recepción de sentido. “La disposición dramática de las obras teatrales contemporáneas brinda una experiencia viva desde la palabra al espectador y entender su lógica interna, su intensidad dramática, es primordial cuando se desarrolla una puesta en escena desde un texto teatral. (Jiménez, 2016).

Para reflexionar, desde la escritura creativa, la dicotomía literatura-teatro o texto-puesta en escena como algo que se complementa; debe entenderse como un devenir escénico que reclama la reflexión, desde el trabajo creativo de la obra como texto literario, de su futura instancia escénica. El devenir escénico, pensado

desde la escritura, crea textos que reclaman ser puestos en escena; reconoce los elementos del lenguaje espectacular del teatro como virtualidad escénica y, por lo tanto, los dramaturgos entienden que la dramaturgia es aquello que une lo teatral con el texto y el texto con lo teatral, esto nos permite pensar en una nueva dicotomía que se complementa, dramaturgo-director. Es innegable que el reflexionar el oficio de la dirección de escena te hará mejor dramaturgo, como “el estudio de la dramaturgia, o al menos la reflexión sobre ella, en principio te hará mejor dramaturgo de la escena.”

En esencia, la palabra es al dramaturgo; lo que el actor, al director. Por lo tanto, pensar el texto teatral como literatura, es otorgarle a la palabra -como su mayor recurso- la responsabilidad de proponer una nueva teatralidad a la escena contemporánea. Esto no es nada nuevo, esta doble existencia siempre ha existido, el texto teatral reclama la escena y al mismo tiempo reclama su lectura. La historia del teatro se reconoce tanto en las obras de los grandes autores, como en las diferentes formas de representación a las que se suscriben.

Es así, que hoy la escritura creativa para teatro es resultado de tres líneas de acción: la actividad práctica propia del oficio de la creación literaria, en la que se indagan todos los recursos literarios, donde se experimenta y se juega con ellos para brindar al teatro nuevas alternativas de representación; el diálogo con la tradición, es decir, la reflexión teórica de la creación dramática y su vínculo con los grandes autores y, finalmente, las nuevas formas y prácticas del teatro contemporáneo que explora el lenguaje de la escena y privilegia los recursos escénicos, entre ellos las nuevas tecnologías, para brindar experiencias vivas, nuevas sensaciones al espectador, que lenguajes hermanos como la televisión o el cine no les pueden otorgar y, los cuales, han heredado y hechos suyos los usos de una dramaturgia tradicional e imponen al teatro la responsabilidad de nuevas escrituras y nuevas reflexiones de su lenguaje.

### **1.3. Rasgos de cubanía en la dramaturgia cubana contemporánea.**

#### **1.3.1. Acerca de la cubanía, la cubanidad y el imaginario.**

¿Qué se entiende por cubanía? En este tema, «Los factores humanos de la cubanidad», hay dos elementos focales y uno de referencia, la cubanidad, lo humano y su relación. Tal parece, pues, en buena lógica, que primero habría que definir la cubanidad y lo humano, para después poder trazar la relación de correspondencia entre ambos términos. ¿Qué es la “cubanidad”? Cubanidad es la “calidad de lo cubano”, o sea su manera de ser, su carácter, su índole, su condición distintiva, su individuación dentro de lo universal, esto es en lo abstracto del lenguaje. Cuba es a la vez una tierra y un pueblo; y lo cubano es lo propio de este país y de su gente. La cubanidad para el individuo no está en la sangre, ni en el papel ni en la habitación. La cubanidad es, principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba. Dicho en términos corrientes, la cubanidad es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes.

No basta para la cubanidad tener en Cuba la cuna, la nación, la vida y el porte; aún falta tener la conciencia. La cubanidad plena no consiste meramente en ser cubano por cualesquiera de las contingencias ambientales que han rodeado la personalidad individual y le han forjado sus condiciones; son precisas también la conciencia de ser cubano y la voluntad de quererlo ser. Para los cubanos habría de convenir la distinción de la “cubanidad”, condición genérica del cubano, y la “cubanía”, cubanidad plena, sentida, consciente y deseada; cubanidad responsable, cubanidad con las tres virtudes, dichas teologales, de fe, esperanza y amor.

Desde el lugar donde se nacieron los elementos fundacionales, no del concepto, sino de los seres de carne y espíritu que destilaron por sus poros los sudores distintos a los ibéricos, africanos, asiáticos o aborígenes, aunque de estos ingredientes se nutrió también la cubanía.

Fue la yesca que prendió la lucha por nuestra independencia, una historia de sangre, regateos, hazañas, montañas y victorias que los bayameses auténticos y progresistas desde el siglo XIX plasmaron en el ADN del cubano. Bayameses porque fueron, en el siglo XIX, los dueños de este gentilicio, los que acrisolaron la identidad primigenia de los que nacerían en centurias venideras, los que enseñaron a pensar como nación, desde los sustratos políticos, económicos y sociales del gobierno regido por sus propios miembros.

Cubanía será también, entonces, esa otra piel que palpita en cada abrazo, es, asimismo, una forma de ver el mundo. Reír de los propios dislates, llorar en los momentos más hermosos y hacer chistes distinguen al cubano, en cuya génesis la cultura se mezcla con el patriotismo y con la agudeza para evaluar lo que acontece en derredor y opinar, cual experto de academia.

## **Imaginario**

El concepto de “imaginario” constituye una categoría clave en la interpretación de la comunicación en la sociedad moderna como producción de creencias e imágenes colectivas. Lo deseable, lo imaginable y lo pensable de la sociedad actual encuentra definición en la comunicación pública. Por lo cual, ésta se convierte en el espacio de construcción de identidades colectivas a la manera de “verse, imaginarse y pensarse como”. Esta perspectiva permite entender las cuestiones de cultura como desde la reflexión de la identidad a la reflexión sobre la diversidad. (De Certeau, 1997).

### **Imaginario Social**

Las Significaciones imaginarias sociales funcionan, en el sentido moderno y en relación con la sociedad instituyendo y creando, manteniendo y justificando (legitimación, integración y consenso) y cuestionando y criticando un orden social.

Las significaciones imaginarias sociales instituyen y crean un orden social a la vez que son instituidas y creadas por este mismo orden. La problemática de la

institución y la creación social se encuentra inscrita en la tensión entre la determinación y la indeterminación sociocultural de estas significaciones. Entre la determinación social y la creación libre del espíritu se abre un campo que ha sido interpretado de múltiples maneras: determinación simple o compleja, causalidad y multicausalidad, influencia, correlación, afinidad electiva, entre otras propuestas. Las significaciones imaginarias sociales también mantienen y justifican un orden social. (D'Agostino, 2014).

Es lo que se conoce como los problemas de la legitimación, integración y consenso de una sociedad. Legitimación entendida como explicación, fuente de sentido y plausibilidad subjetiva; esto es, las significaciones sociales muestran, contrastan y ocultan, a la vez, una realidad social. Integración entendida como orientación y determinación de conductas; es decir, las significaciones sociales estimulan, permiten y prohíben la acción social porque la propia acción ya es simbólica o significativa en la medida en que es humana. Y consenso formulado como el acuerdo que permite y facilita el dominio del entorno social. De modo que las significaciones sociales permiten, a la vez, el dominio, adaptación y sometimiento de los individuos sociales a un orden anterior y exterior a ellos.

Finalmente, las significaciones imaginarias sociales cuestionan un orden social a través de la crítica, la reforma y el cambio de una sociedad determinada. Tal cuestionamiento proviene de “otro lugar” o de “ningún lugar” como espacio de la esperanza o utopía. (Fressard, 2006).

### Imaginario Nacional

La idea de nación y la idea continental surgieron simultáneamente, asociando los conceptos de fraternidad, poder, tiempo y espacio. Esta asociación necesitaba un imaginario para constituirse y nuevos medios de comunicación para expandirse.

Era lo único que permitiría a una masa de gente, que crecía rápidamente reconocerse unido al otro, en un inédito concepto de comunidad, donde la condición de casta se renovaba en la flamante noción de ciudadano. La

nación tenía que inventarse a sí misma. Todo esto planteaba la urgencia de crear un imaginario nacional y continental. Cuestión todavía en el siglo XXI muy lejos de estar definitivamente resuelta.

Para que la nación exista es necesario que se cuente. Si no se cuenta no construye una imagen que le permita hacerse. No hay posibilidades de esencialismo nacionalista sin un relato sobre los orígenes de la nación, sus cualidades únicas, sus héroes y sus hazañas; es decir, sin construir un imaginario.

Imaginario nacional no es lo mismo que la iconografía nacional. Aunque hace uso de ella, el imaginario nacional es mucho más vasto. Se desarrolla en el marco de un relato autorizado de la historia. Un relato que adquiere un estatus casi teológico y se blinda frente a cualquier interferencia. (Güendel, 2009).

Se unen en él lo simbólico, lo típico y lo convencional. Está compuesto de héroes fundadores, ideas, valores y alegorías patrias que tienen un efecto vinculante para la vida política y social, ya que son cohesionadoras del cuerpo social. Toda comunidad, nación, patria o tribu necesita sólidas imágenes mentales para creer en sí misma.

Los imaginarios no son permanentes, tampoco desaparecen, solo quedan cubiertos por nuevas capas de sedimentos o nuevas escrituras imaginarias, las que desde hoy deben ser leídas como verdaderos tesoros. (Rojas, 2009).

### **1.3.2. La cubanía en la dramaturgia cubana contemporánea.**

La Revolución cubana ha sido el factor determinante en el desarrollo y el carácter del teatro cubano contemporáneo<sup>14</sup>. Al constituirse el gobierno revolucionario en Cuba en 1959, uno de los componentes vitales de su programa era el patrocinio oficial del artista nacional. Concretizó su apoyo oficial otorgando a los artistas un

---

<sup>14</sup>Este estudio se basa únicamente en material asequible en los Estados Unidos, ya que las sabidas relaciones entre este país y Cuba todavía no permiten un análisis de información archivada en Cuba. Véase artículo, "Annotated Bibliographical Guide to the Study of Cuban Theatre after 1959," que aparecerá dentro de poco en *Modern Drama*, para una lista de artículos críticos y los 74 dramas que forman la base de este estudio.

título de profesional que llevaba consigo un sueldo. Luego, para administrar las actividades culturales del país, creo el Consejo Nacional de Cultura (CNC) con una mesa directiva dividida en cuatro partes: teatro y danza, artes plásticas, música, y literatura. Este Consejo, trabajando estrechamente con la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC), establecida en 1961, coordinaba toda actividad artística nacional, evaluaba los proyectos culturales propuestos, coleccionaba y diseminaba información sobre actividades culturales extranjeras, coordinaba contrataciones regionales y nacionales y supervisaba los gastos.

Bajo esta nueva estructura cultural se establecieron nuevas casas editoriales y centros de documentación y enseñanza, se iniciaron nuevos periódicos y revistas culturales y se instituyeron concursos y festivales artísticos con participación nacional e internacional. Así se creó un nuevo ambiente cultural para el artista cubano, en el cual podía dedicarse a su arte con relativa libertad económica, desarrollar su obra creativa y así darse a conocer tanto al mundo cubano como al extranjero<sup>15</sup>. Los dramas que se publicaron o que se presentaron durante la primera década de la Revolución pueden dividirse en dos grupos: realista-revolucionarios y no-realista-revolucionarios.

Entre 1959 y 1968 encontramos dieciséis piezas cubanas de esta índole, y ellas constituyen la mejor expresión dramática en Cuba hasta entonces. Se les reconoce internacionalmente su mérito, se traducen a otras lenguas, se escenifican en diversos países, se les conceden numerosos premios y elogios<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup>Carl A. Tunberg, "The New Cuban Theatre: A Report," *The Drama Review*, IV, núm. 2 (invierno, 1970), 46; y Frank Dauster, "Cuban Drama Today," *Modern Drama*, IX (mayo, 1966), 155, ya para el verano de 1969 hubo treinta grupos profesionales de teatro operando en La Habana mientras que en 1958 sólo había seis.

<sup>16</sup>Los ejemplos de este teatro son bien conocidos. Sólo quiero mencionar los laureles de uno de ellos como ejemplo ilustrativo: *La noche de los asesinos* (La Habana: Casa de las Américas, 1965), escrito por José Triana, ganó el Premio Casa de las Américas para teatro en 1965. En 1966 le concedieron el Gallo de La Habana para el mejor drama presentado en el IV Festival de Teatro Latinoamericano. También recibió un premio en el Festival Colombiano de Teatro y ha sido incluido en el repertorio del Teatro Pesti en Budapest. Cerró las representaciones dramáticas en el Teatro de las Naciones en París, y fue el primer drama latinoamericano presentado en el escenario profesional inglés cuando Terry Hand lo dirigió en el Teatro Aldwych en Londres. Fue el único drama nuevo presentado en el primer Festival de Teatro de Universidades Americanas en Washington, D.C. en 1969 y se ha visto representado además en teatros de Italia y Polonia tanto como en otros países latinoamericanos.

A pesar de su calidad artística, el teatro del absurdo cubano desaparece después de 1968. Un examen de los dramas que aparecen entre 1969 y 1973 revela que, aunque desaparecen ejemplos del teatro del absurdo, no desaparece por completo el teatro no realista. De las cinco piezas premiadas y publicadas dentro de estos años, dos de ellas son de tipo no realista.

Para la historia del teatro cubano, los años 60, que coinciden con el periodo posterior a la Revolución de 1959, representan el momento de mayor esplendor de la escritura dramática y la representación en el país. Virgilio Piñera resumió así lo que la Revolución supuso para el teatro de la Isla:

“De las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros; de las puestas en escena de una sola noche se fue a una profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor por esas ediciones; se hizo lo que jamás se había hecho: dar una cantidad de dinero al autor que estrenara una obra. Al mismo tiempo se crearon los grupos de teatro, formados por actores profesionales; nacieron las Brigadas Teatrales, la Escuela de Instructores de Arte y el Movimiento de Aficionados”<sup>17</sup>.

Es decir, era la primera vez que se dignificaba el trabajo del autor teatral, al pagarse por la escenificación de un texto, al establecerse una conexión entre las obras de autores cubanos y la escena y además, por primera vez, existía un público mayoritario para el teatro.

Sin la labor fundacional de los años 40 y 50: la obra de autores como Piñera, Felipe, Ferrer o Paco Alfonso y el esfuerzo de colectivos desde La Cueva (1936) a Teatro Estudio (1958), pequeños reductos en que se entrenaba una voluntad de ser, la eclosión de los 60 no hubiera sido lo que fue: la culminación de un largo proceso de búsquedas y experimentación para el hallazgo de un teatro propio,

---

<sup>17</sup>Piñera, V. citado por Julio E. Miranda, Nueva literatura cubana, Madrid, 1971, p. 106.



concebido con técnicas modernas pero enraizado en la historia y los rasgos culturales del país. En este sentido, es lógico entender que al crearse las condiciones necesarias para el estímulo y desarrollo de un teatro nacional (publicaciones, concursos, puestas en escena, movimiento de aficionados, escuelas y seminarios para la formación de actores, dramaturgos y técnicos) largas fuerzas e impulsos latentes alcanzaran una cristalización que señala el punto más alto de la producción teatral en Cuba<sup>18</sup>.

### **1.3.3. Premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas.**

El Premio José Jacinto Milanés, se entrega el 14 de noviembre, fecha de la muerte del poeta y dramaturgo matancero, se otorga en los géneros cultivados por Milanés. En el caso de la dramaturgia existe una particularidad, un año se premia la dramaturgia para adultos y al siguiente se concursa y galardona la dramaturgia infantil. Empezó a tener un carácter nacional a partir de 1996, año en el cual el ganador resultó Ulises Rodríguez Febles, con “Don Juan tras La pared”.

Los ganadores han visto sus obras publicadas por Ediciones Vigía y Ediciones Matanzas. Entre los cuales se encuentran: Ulises Rodríguez Febles, Jesús del Castillo, Abel González Melo, Yunior García, Maikel Chávez, Laura Ruiz, por solo mencionar algunos.

Por otra parte, el Premio Fundación de la Ciudad de Matanzas se realiza desde el 2006, para conmemorar el surgimiento de la ciudad. La Casa de las Letras Digidora Alonso, Ediciones Matanzas y el Centro de Promoción Literaria José Jacinto Milanés, con el auspicio del Centro Provincial del Libro, la Dirección Provincial de Cultura y las autoridades gubernamentales de la provincia de

---

<sup>18</sup>Carrió, R. (2009). “Teatro y modernidad...”. Sobre el Teatro Estudio, A. Correa, “El teatro cubano de los 80: creación versus oficialidad, Latin American Theatre Review.<<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/922/897>>, pp. 67-77 [3-3-2009], p. 68 dice expresamente: “Teatro Estudio, el decano y más estable de los colectivos teatrales, fundado por los hermanos Revueltas en 1958, se convierte en el centro de formación y promoción de los creadores de la escena. Si bien su origen fue desde la perspectiva del taller o laboratorio, si protagonizaron la vanguardia teatral de los 50 e impulsaron el desarrollo de otros colectivos, su repertorio sufrió la involución de la academia y se concentró en un teatro de autor fundamentado en títulos clásicos y algunos contemporáneos”.

Matanzas, convocan este premio que se entrega durante el mes de octubre. Se puede participar en todos los géneros literarios de manera diferente cada año. Los libros ganadores son publicados por Ediciones Matanzas. En el apartado de dramaturgia sobresalen textos de Roberto Viña, Yerandy Fleites, Atilio Caballero, entre otros,(San Martín, 2016).

### **Conclusiones parciales:**

En este capítulo se exponen las generalidades de la teatralidad cubana, teniendo en consideración definiciones, antecedentes, evolución y principales referentes. Además, el autor de la investigación determinó la relación existente entre la dramaturgia y la literatura; para ello se sistematizaron algunas de las principales definiciones de teatro, dramaturgia, literatura, cubanía y estética, expuestas por diferentes autores, para posteriormente definir dicha relación existente entre estos términos.

Se resumen los rasgos de cubanía en la dramaturgia cubana contemporánea, se brinda una visión dramatúrgica como parte de la comunicación y se puntualizan características de los concursos literarios en cuestión, auspiciados por instituciones de la ciudad de Matanzas.

## **Capítulo 2. De la metodología a la elaboración del libro “Dramaturgia cubana contemporánea: espejo de una Isla que cuenta su historia.”**

Como modalidad básica de investigación en la comunicación se encuentran las investigaciones para la producción. “Las investigaciones para la producción es una variante de investigación social que se dirige a obtener, con el mayor rigor posible, la información destinada a nutrir la elaboración de «productos» comunicativos.” (Alonso y Saladrigas, 2000)

### **2.1. Diseño metodológico de la investigación.**

#### **Situación problemática:**

La carencia de un producto comunicativo que refleje la obra de dramaturgos cubanos contemporáneos, su vínculo con el desarrollo del teatro en la sociedad actual y las diversas representaciones de cubanía, impulsan la necesidad de investigar estos escenarios.

#### **Problema Científico:**

¿Qué cuestiones estéticas – comunicativas – literarias; se evidencian en la teatralidad cubana contemporánea e influyen en los rasgos de cubanía y la sociedad actual?

**Objetivo General:** elaborar un libro de entrevistas a dramaturgos cubanos contemporáneos ganadores de los premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas, cuya obra refleja los rasgos de cubanía en la sociedad actual.

Los **objetivos específicos** que se han trazado para dar cumplimiento al objetivo general:

#### **Investigativos:**

1. Establecer la relación existente entre la dramaturgia y la literatura a partir de la perspectiva estética de autores cubanos contemporáneos.

2. Determinar la presencia de los rasgos de cubanía en obras de dramaturgos cubanos contemporáneos, de diferentes generaciones ganadores de los premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas.
3. Valorar la contribución matancera en el panorama de la dramaturgia cubana actual.

**Comunicativos:**

1. Difundir la vida y obra de dramaturgos cubanos contemporáneos ganadores de los premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas y su relación con el imaginario social y nacional.

**Objeto de estudio:** Dramaturgos cubanos.

**Campo de acción:** la labor de dramaturgos cubanos contemporáneos ganadores de los premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas.

Las **categorías analíticas** son lo que las variables en las investigaciones cuantitativas. Rango o clase que permite la clasificación de sucesos, objetos o personas. Son construcciones abiertas y flexibles que guían, no condicionan la investigación. No necesariamente deben ser planteadas antes de comenzar la investigación. (Saladrigas, 2000).

En la presente investigación la **unidad de análisis** es: los dramaturgos cubanos contemporáneos ganadores de los premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas, teniendo como **categoría analítica**: la dramaturgia cubana contemporánea.

**Premisa:**

El teatro como parte indisoluble de la historia y el presente de Cuba, ha sido y es el reflejo de la cotidianidad cubana. Los dramaturgos partícipes de esta sociedad, han intentado brindar visiones y representaciones de una realidad convulsa y variante.

### **Tipo de Investigación:**

La investigación responde al paradigma cualitativo, que según (Sampieri, 2010) “proporciona riqueza interpretativa, contextualización del entorno, detalles y experiencias únicas, aporta un punto de vista fresco, natural y holístico de los fenómenos, así como flexibilidad”.

(Taylor y Bogdan, 1986), citados por (Rodríguez, et al., 2008) consideran a “la investigación cualitativa como aquella que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable”.

(Stake, 1995) en (Rodríguez, et al., 2008) plantea “El objeto de la investigación cualitativa es la comprensión, centrada en la indagación de los hechos; mientras que la investigación cuantitativa fundamentará su búsqueda en las causas, persiguiendo el control y la explicación”.

Además, combina las tipologías teórica, histórica, documental, empírica, causal, aplicada y comunicológica, que incluye un estudio de comunicación previo a la elaboración de productos. De ellas, la investigación se regirá por:

Fundamentada: Permite argumentar esquemas, modelos, modos de hacer, estudiar, interpretar y explicar el proceso o fenómeno que nos ocupa y con ello proponer o construir teorías.

Teórica: Son aquellas que fundamentan el cumplimiento de leyes o regularidades que caracterizan el comportamiento de una ciencia determinada. Sistematizan el conocimiento acumulado a partir de modelos teóricos y categorías particulares. Emplean el análisis y la síntesis en un movimiento abstracto del pensamiento.

Ambas tipologías contemplan la consulta a fuentes bibliográficas para sistematizar información, caracterizar comportamientos teórico- conceptuales o referir aspectos históricos.

Empírica: Contempla el contacto con los sujetos sociales (intercambio verbal directo o indirecto, observación) para conocer sus experiencias, vivencias, opiniones y valoraciones relacionadas con el objeto de estudio. Puede ser:

Exploratoria: Se dirigen a obtener información preliminar sobre un fenómeno poco conocido con vistas a definir mejor el problema de investigación y fundamentar hipótesis ulteriores.

Según la perspectiva metodológica el diseño de la investigación radica en un estudio global, el que analiza la realidad como una totalidad única, de forma global, cuyo máximo interés consiste en la explicación e interpretación más plena de los hechos, el grado de subjetividad que existe en sus protagonistas. Sigue un esquema de pensamiento inductivista. (Sampieri, 2010).

La muestra a emplear es cualitativa-homogénea ya que se enfoca en el tema a investigar, a enfatizar situaciones, procesos o episodios, en un grupo social. Dirigida por teoría o muestra por criterios seleccionándose los sujetos o el grupo social, porque tienen uno o varios atributos que ayudada a ir desarrollando una teoría. A través de un caso típico compuesto por individuos, sistemas u organizaciones que poseen claramente las situaciones que se analizan o estudian.

### **Fuentes de información:**

La profesora de la Universidad de La Habana Libia Reyes Ramírez clasifica a las fuentes de información en dos tipos: Documentales y No documentales.

Documentales: Son aquellas “soportadas en un documento o registro, que por lo general contienen información textual, aunque aparecen imágenes, sonidos, videos, y pueden estar en soporte impreso, audiovisual o digital”. (Reyes, 2006).

Recurrir a estas fuentes “proporciona una cantidad de información valiosa de lo que ha sucedido o lo que se ha realizado en el pasado, y conforma una memoria colectiva y un acervo cultural de indiscutible valor histórico y social”. (Ídem).

No documentales: Se conocen tres tipos de fuentes de información no documentales: las personales, las institucionales y los materiales. El estudio solo empleó a las personas con carácter de informadoras, expositoras de conocimiento y experiencia.

“Mientras mayor es el grado de información acumulada y de conocimiento de un individuo, más valioso será el caudal informativo que se podrá extraer de él. Tiene el inconveniente que esa información necesita ser complementada con otras fuentes debido a que el grado de subjetividad o de imprecisión puede afectar el resultado de la información”. (Reyes, 2006).

## **2.2. Métodos y Técnicas de recogida de información:**

La investigación se realiza aplicando la dialéctica materialista como método general del conocimiento y base metodológica, lo que posibilita desarrollar un estudio sobre el aporte de la teatralidad cubana, sus raíces y desarrollo, a la cubanía y la sociedad actual, teniendo en cuenta su unidad dialéctica para influir positivamente en la labor de dramaturgos cubanos ganadores de los premios Milanés y Fundador de la Ciudad de Matanzas y cuya obra refleja los rasgos de cubanía. Conjuntamente se emplean métodos del orden teórico como: análisis y síntesis, inducción y deducción, lógico– histórico y tránsito de lo abstracto a lo concreto, que unidos al análisis documental y la entrevista, como métodos empíricos permitieron la elaboración de los fundamentos teóricos metodológicos de la investigación, y la integración de métodos, técnicas y herramientas, la comprobación de la efectividad mediante sus resultados, así como el arribo a conclusiones y recomendaciones.

**Análisis – síntesis:** el análisis es la identificación y separación de los elementos fundamentales. Se descomponen, se desintegran las ideas. La síntesis de un texto conduce a su interpretación holística. Esto es, a tener una idea cabal del texto como un todo. Este método tiene la ventaja de disciplinar al investigador para poder escoger los diferentes elementos o partes de un fenómeno y está

relacionado con la capacidad sensorial. La síntesis es un esfuerzo psicológico mayor que requiere resumir, concentrar y por lo tanto abstraer de esas partes los elementos comunes que le permita expresar en una sola categoría o expresión lingüística. Es la capacidad de síntesis la que pone a prueba todo el razonamiento lógico que el investigador debe desarrollar para educar sus propios pensamientos.

Se utiliza desde la concepción de la introducción, resaltando en el capítulo como parte de la teorización, y algunos elementos teóricos que se tienen en cuenta el capítulo dos, donde se exponen los conceptos de los métodos empleados.

**Inducción – deducción:** la inducción: es el proceso que va de lo particular, específico hacia lo más general o universal, también significa, de lo más simple a lo más complejo. Como procedimiento es también recomendable porque el ser humano más rápidamente percibe los hechos captados sensorialmente y como tal puede señalar como se inicia un determinado fenómeno.

La deducción: es el fenómeno universo por el cual se parte de lo general o universal para llegar a lo más específico, pero de una manera lógica que tiene en cuenta la secuencia y el orden para ir desglosando sus diferentes elementos.

**Histórico – Lógico:** el método histórico estudia la trayectoria real de los fenómenos y acontecimientos en el recorrido de su historia. El método lógico investiga las leyes generales de funcionamiento y desarrollo de los fenómenos. Lo lógico no repite lo histórico en todos sus detalles, sino que reproduce en el plano teórico lo más importante del fenómeno, lo que constituye su esencia: “lo lógico es lo histórico mismo, pero liberado de las contingencias de la forma histórica”.

El método lógico y el histórico no están divorciados entre sí, sino que, por el contrario, se complementan y están íntimamente vinculados. El método lógico para poder descubrir las leyes fundamentales de un fenómeno, debe basarse en los datos que le proporciona el método histórico, de manera que no constituya un simple razonamiento especulativo. De igual modo, el método histórico debe



descubrir las leyes, la lógica objetiva del desarrollo histórico del fenómeno y no limitarse a la simple descripción de los hechos.

**Tránsito de lo abstracto a lo concreto:** el tránsito de lo abstracto a lo concreto expresa el cambio que sufre el conocimiento científico en su proceso de desarrollo. El primer nivel del conocimiento es lo concreto sensorial. La imagen sensorial concreta de la realidad, es el punto de partida del proceso del conocimiento en la que se relacionan lo general y lo singular, lo necesario y lo causal, lo estable y lo mutable; los aspectos esenciales y secundarios del objeto. Por esta razón, en el proceso de la investigación científica es necesario el salto a otro nivel del conocimiento para poder obtener un reflejo más profundo de la realidad, la abstracción.

La abstracción permite reflejar las cualidades y regularidades generales, estables y necesarias de los fenómenos. La abstracción refleja una cualidad o relación de los fenómenos considerada de forma aislada, pura, sin que se establezca la multiplicidad de relaciones con el todo concreto: “la abstracción inicial expresa la esencia del fenómeno, pero no siempre lo hace por completo. Refleja la esencia, la ley de los fenómenos de forma abstracta, en su aspecto puro.” (García, 2000).

Así pues, la abstracción ofrece una imagen esquematizada del fenómeno, pero que justamente por ello expresa una relación esencial de este, ya que hace omisión de un gran número de factores causales que lo condicionan en la realidad, lo que permite que se revelen las leyes que rigen el fenómeno.

En resumen, se puede señalar que lo concreto es a la vez el punto de inicio y de llegada del proceso cognoscitivo. Lo concreto pensado es el resultado obtenido por el conocimiento y las abstracciones son el medio para lograr dicho resultado. También es necesario plantear que el tránsito de lo abstracto a lo concreto no se efectúa solamente en el estudio de cualquier fenómeno en el ámbito de una ciencia específica, sino que tiene carácter universal en el desarrollo del conocimiento humano en todos los campos del saber. (García, 2000).

**Análisis de la documentación:** permite analizar el comportamiento de la organización en períodos de tiempos mediante la revisión directa de documentos, impresos o en soporte digital.

De manera general los métodos de orden teórico tales como **análisis-síntesis, inducción-deducción, histórico-lógico y tránsito de lo abstracto a lo concreto**, expuestos anteriormente, de conjunto con el método empírico **análisis documental** son empleados a lo largo de toda la investigación, desde la concepción de la introducción, y resaltando principalmente en el primer capítulo como parte de la teorización, donde se tienen en cuenta elementos generales a los más particulares y viceversa, la evolución histórica, todo ello a partir de la identificación, separación e interpretación de los elementos fundamentales; permitiendo sentar las bases teórico-metodológicas de la investigación que permitan dar respuesta a los objetivos trazados por parte del autor.

Por otra parte, es necesario acotar que se tiene en cuenta los antecedentes que dan lugar a esta investigación, partiendo en principio por los rasgos generales y enfatizando en aquellos puntos de interés, que, de forma particular, componen el trabajo de diploma; aspectos esenciales y secundarios del objeto de estudio que permitan obtener un reflejo más profundo de la realidad.

Todo ello, permitió definir los dramaturgos que representan la cubanía en sus obras y su labor realizada hasta la contemporaneidad. En la organización de la investigación fue elemental discernir los principales dramaturgos cubanos contemporáneos, tomando como punto de partida, aquellos que han sido ganadores del Premio José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas.

Otro método utilizado es el empírico mediante **entrevistas** a los especialistas. Es una conversación que sostienen dos personas, celebrada por iniciativa del entrevistador con la finalidad específica de obtener alguna información importante para la investigación que realiza.

La entrevista es un reporte verbal de una persona con el fin de obtener información primaria acerca de su conducta o acerca de experiencias a las cuales aquella ha estado expuesta. Está compuesta básicamente por preguntas, que son estímulos verbales que producen o generan imágenes en el interrogado, quien produce una respuesta o un conjunto de respuestas.

Es una de las técnicas más usadas por ser económica y práctica. En ella se adquiere un gran volumen de información, e interviene un entrevistador que es el encargado de llevarla a cabo y decide usarla con un fin determinado. Es indispensable la presencia de al menos dos personas, el entrevistador y el entrevistado.

Para el desarrollo de la entrevista, el investigador se fija un objetivo que debe cumplir en el transcurso de la misma, mediante preguntas ordenadas de forma lógica coherente. Tiene la ventaja de ser flexible, es decir, adaptable al entrevistado de forma tal que le sea posible expresarse libremente y con facilidad.

En ella, las personas dialogan con arreglo a ciertos esquemas o pautas de un problema o cuestión determinado, tiene un propósito profesional. Presupone la posibilidad de interacción verbal dentro de un proceso de acción recíproca. Como técnica de recolección va desde la interrogación estandarizada hasta la conversación libre, en ambos casos se recurre a una guía que puede ser un formulario o esquema de cuestiones que orientan la conversación.

Existen diferentes tipos de entrevistas, (Palacios, 2000) las cuales se relacionan a continuación:

- En la entrevista estructurada, las preguntas están prefijadas y definidas con antelación e incluso, se le dan al entrevistado con anterioridad en forma de varias opciones y las respuestas son esperadas. Esta situación provoca una limitada libertad para formular preguntas independientes generadas por la interacción personal.

- Con la entrevista semiestructurada, se planifican previamente las preguntas, pero con cierta libertad, para posteriormente abordar temas que puedan surgir en el desarrollo de la misma. Esta entrevista es más flexible y abierta, aunque los objetivos de la investigación rigen las preguntas del investigador, con base en el problema, los objetivos y las variables.
- La entrevista libre supone que no se estructuran ni planifiquen previamente las preguntas. Es la más ágil y proporciona más información en general, pero requiere cierto dominio por parte del entrevistador.
- La entrevista individual o a profundidad, es mantenida entre un entrevistador y un entrevistado para obtener que este último transmita oralmente su definición personal de la situación. Esta entrevista específicamente va dirigida a situaciones o individuo concretos, caracterizados y señalados previamente por haber tomado parte de la situación o poseer una experiencia definida.
- La entrevista focalizada, es mantenida de forma grupal, ofrece oportunidades de conocimiento y de análisis superiores. La experiencia en grupo promueve un ambiente en el cual se intercambian puntos de vista, los individuos encuentran una mayor facilidad de reflexión sobre el tema tratado.
- Por su parte, la entrevista de tensión pretende conocer el comportamiento del entrevistado en una situación en la cual es difícil mantener el control de sí mismo. Las situaciones se crean artificialmente, y se alternan situaciones amistosas y hostiles. Se discuten y critican las aportaciones del entrevistado, tratando de confundirle.

En síntesis, la entrevista es una forma de interacción social, donde el investigador se sitúa frente al investigado y le formula preguntas. Como instrumento de la investigación social, tiene una gran importancia pues permite obtener determinadas conclusiones sobre el tema investigado.

En el marco de la presente investigación se concentrará la atención en la **entrevista semiestructurada**, donde se planifican previamente las preguntas, pero con cierta libertad, para posteriormente abordar temas que puedan surgir en

el desarrollo de la misma. Esta entrevista es más flexible y abierta, aunque los objetivos de la investigación rigen las preguntas del investigador, con base en el problema, los objetivos y las variables. Específicamente esta modalidad de entrevista fue utilizada con los siguientes dramaturgos: Roberto Viña, Yerandy Fleites, Maikel Chávez, Laura Ruiz y Yunior García.

Por otra parte, y en cierta medida se utilizará la **entrevista individual o a profundidad**, mantenida entre un entrevistador y un entrevistado para obtener que este último transmita oralmente su definición personal de la situación. Esta entrevista específicamente va dirigida a situaciones o individuo concretos, caracterizados y señalados previamente por haber tomado parte de la situación o poseer una experiencia definida. Los dramaturgos entrevistados bajo esta modalidad fueron: Ulises Rodríguez Febles, Gilberto Subiaurt y Jesús del Castillo.

La entrevista de manera general, como método empírico de la investigación, es empleada durante la resolución del capítulo dos, dando a lugar al producto comunicativo definido y resultante de esta tesis.

### **Población y muestra:**

Primeramente, se define la **población**: como un conjunto de los casos que concuerdan con una serie de especificaciones (Alonso y Saladrigas, 2000) y la **muestra**: es un subgrupo de la población.

El **muestreo es no probabilístico con carácter dinámico**, a partir de la selección deliberada y premeditada, al ser elegida de acuerdo a un criterio expuesto, pues no se selecciona al azar. El dinamismo existe porque la selección de informantes no se interrumpe, sino que sigue a lo largo de la investigación, valiéndose de estrategias diferentes según el tipo de información que se necesita en cada momento. (Rodríguez, 1995).

Además, fue escogido el **muestreo intencional**, en el cual se seleccionan casos típicos según el juicio del investigador o experto. Pueden ser expertos o sujetos.

(Saladrigas, 2000). Desde la elección del tema de tesis y gracias al aporte de profesores y conocedores del tema se pudo llegar a las manos de verdaderos especialistas en la temática, para así lograr la obtención de datos.

Tras un camino largo, fue necesario delimitar hasta dónde se pretende llegar para no caer en el atiborramiento de ideas. Al respecto (Rodríguez, 1995) señala que “la saturación teórica de la categoría es, precisamente el criterio para juzgar cuando debe detenerse el proceso de selección de los diferentes grupos e informantes que tienen que ver con una categoría de análisis”.

Para el desarrollo de esta investigación el autor ha considerado una población compuesta por el total de dramaturgos cubanos contemporáneos ganadores de los premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas, de la cual se selecciona intencionadamente una muestra de ocho dramaturgos (Ulises Rodríguez febles, Yerandy Fleites, Laura Ruiz, Roberto Viña, Maikel Chávez, Gilberto Subiaurt, Yunior García y Jesús del Castillo), atendiendo a los criterios y aspectos que se exponen a continuación:

La selección está basada en las diferencias generacionales, lugares de nacimiento, formación académica, relación con la dramaturgia para adultos y para niños, y resultados como autores dramáticos en la historia del teatro cubano, entre otros factores.

En el caso del Concurso José Jacinto Milanés es válido aclarar que es uno de los más importantes y consolidados en este tipo de convocatorias en el país. Entre todos los que lo han ganado, se decide seleccionar autores de diferentes generaciones pues, la generación de Laura Ruiz, Gilberto Subiaurt y Ulises Rodríguez Febles, es la misma; a diferencia de la de Jesús del Castillo, que obtiene su primer premio relevante en 1998; todos ellos, además de ser matanceros, se diferencian de Yerandy Fleites, Roberto Viñas, Maikel Chávez y Yunior García, en que pertenecen a otra generación, estos últimos nacieron en los

ochenta y empiezan a escribir en la últimos años de la primera década del siglo XXI.

En cuanto a la formación Laura Ruiz, Gilberto Subiaurt, Ulises Rodríguez Febles y Jesús del Castillo no son graduados del ISA (Instituto Superior de Arte), a diferencia de los demás, entre los que hay que destacar a Yerandy Fleites y Yunior García, que formaron parte de la llamada generación de los Novísimos. Por otra parte, Fleites, Rodríguez Febles y del Castillo, escriben además teatro para niños, mientras que Chávez, solo lo hace para esta especialidad.

Los más reconocidos por sus premios, publicaciones en antologías cubanas e internacionales y puestas en escenas, son Fleites y Rodríguez Febles, quienes ostentan el Premio Virgilio Piñera, laurel más significativo de la dramaturgia cubana. Es importante señalar, que algunos de estos autores han sido ganadores tanto de obras para adultos como para niños, tal es el caso de Fleites, Del Castillo y Rodríguez Febles.

La procedencia geográfica también varía en la selección, algunos son matanceros y otros provienen de La Habana, Villa Clara y Holguín.

Laura Ruiz tiene solo dos obras como escritora de teatro, que, sumado a su labor como poeta, ensayista, narradora, editora y traductora, la vincula de alguna manera con Rodríguez Febles, que es el único de los seleccionados que tiene premios significativos como novelista, libros de investigación y una notable labor como promotor.

Maikel Chávez, Jesús de Castillo, Gilberto Subiaurt, Yunior García y Ulises Rodríguez Febles han tenido experiencias como guionistas en la radio, la televisión y el cine, este último trabaja para la BBC<sup>19</sup> y forma parte de su gremio de escritores.

---

<sup>19</sup>British Broadcasting Corporation (BBC; en [español](#): Corporación Británica de Radiodifusión)

### **2.2.1. Diseño de una investigación periodística**

La investigación periodística consta de cuatro fases inviolables:

- Fase para la Planificación
- Fase para la Investigación
- Fase para la Sistematización
- Fase para la Exposición

Los protocolos de investigación que suelen seguirse en una investigación periodística son muy similares a los de una investigación de campo o experimental. Las diferencias se centran en las fuentes de información, así como en el registro, clasificación y análisis de datos. Algunos autores ubican, después de la observación, el planteamiento de un problema o la elaboración de una pregunta, esas pueden ser detonantes de una investigación documental o de campo.

#### **Fase de planificación**

- Selección y delimitación del tema
- Planteamiento de hipótesis y (si son necesarios) objetivos
- Elaboración de un esquema preliminar
- Selección de fuentes básicas

#### **Fase de Investigación**

- Obtención de datos
- Agotamiento de fuentes
- Descubrimiento de nuevas fuentes

Esta es la fase dónde se realiza el análisis, entrevista y contacto con las fuentes detectadas en la fase de planeación o durante la propia fase investigativa.



También es donde se aplican aquellos instrumentos que permiten la recopilación de información en grupos sociales, elementos ocultos, fuentes anónimas, encuestas, cuestionarios, experimentos y observación de fenómenos o tendencias.

### **Fase de Sistematización**

Esta fase tiene como propósito introducir en el diseño, en el croquis, en la planeación de conocimiento, los elementos “nuevos” derivados del proceso de investigación. Esto puede ocurrir simultáneamente con la recopilación de datos, e implica el vertido de datos en cuadros, estadísticas y redacciones primarias. Es una fase clasificatoria, donde se confrontan datos con otras informaciones previas, y se van agrupando en capítulos o secciones específicas.

### **Fase de exposición**

Esta fase tiene como propósito divulgar el resultado de la investigación a través de su publicación. Le corresponden tareas específicas como:

- Redacción y revisión preliminar.
- Redacción definitiva.
- Revisión Final.
- Sustentación o publicación.

### **2.3. Libro de entrevistas: “Dramaturgia cubana contemporánea: espejo de una Isla que cuenta su historia”.**

En este epígrafe se tratarán los elementos que intervienen dentro de la confección del producto comunicativo.

- **Público meta y niveles de recepción**

Desde que se concibe la realización de un producto comunicativo el periodista debe esclarecer cuál es el público al que va dirigido para tener conformadas las estrategias convenientes. A partir de ahí se debe trabajar sobre la base de las

características del público y concebir un producto volcado a sus intereses. En este caso dicho libro de entrevistas busca abarcar algo más que el espacio local, pues integra protagonistas de toda Cuba.

Por su contenido está destinado principalmente a los especialistas y amantes del teatro, dramaturgos cubanos y apasionados de las artes escénicas en general. Por el género utilizado puede servir también como fuente bibliográfica para estudiantes y profesores de las Ciencias Sociales y Humanísticas, específicamente en la Carrera de Periodismo.

Además, el libro quedará como herencia de la Casa de la Memoria Escénica de Matanzas donde podrá ser utilizado para futuras investigaciones del tema. Por las posibilidades que ofrece este formato de medio impreso permitirá una mayor aproximación y acceso de los lectores a esta fuente literaria.

- **Institución comunicativa: Ediciones Matanzas**

A decir por el poeta Derbis H. Domínguez Fragel, “(...) no se puede ver a Ediciones Matanzas como una editorial que publica libros solamente, sino como un movimiento de personas que trabajan con la literatura, que más allá del libro encima las palabras (...)”. Ediciones Matanzas, es una de las editoriales más emblemáticas del Sistema de Ediciones Territoriales y una de las instituciones culturales insignes de la cultura matancera,(San Martín,2016).

Se considera que esta editorial nace en el año 1978, pues es cuando por primera vez comienzan a aparecer publicaciones bajo este sello editorial. En sus inicios estuvo ubicada en la calle Abra No. 13101 e/ Nueva y Larga de Escoto, en la circunscripción No. 47 del Consejo Popular Playa de la Ciudad de Matanzas, casa donde viviera hasta su fallecimiento, en el año 2007, Digdora Alonso, una ilustre poetisa del siglo XX y quien dejara un legado en la cultura no solo matancera sino también cubana. En honor a esta ilustre intelectual cubana, se bautiza con su nombre el proyecto extensionista Casa de las Letras “Digdora Alonso”, llevado a

cabo por la editorial matancera, labor comunitaria de gran impacto y trascendencia.

Después de estar radicada en diferentes lugares de la ciudad, finalmente hoy día la editorial se encuentra ubicada en la calle Santa Teresa no. 7707 e/ Contreras y Manzano en la Ciudad de Matanzas.

Ediciones Matanzas es una institución atípica y difiere por su estructura de otras, al contar con una trilogía: Casa de las Letras “Digdora Alonso”, Revista Matanzas y Ediciones Matanzas (taller de imprenta), que la ha colocado en un lugar cimero como una de las mejores dentro del Sistema de Ediciones Territoriales.

Inicialmente esta editorial publicaba solamente a escritores matanceros, pero en la medida que fue obteniendo mayor prestigio, comenzó a publicar autores de talla nacional como Leonardo Padura y, desde hace algunos años publica obras de afamados autores internacionales, lo que demuestra que no es una editorial provinciana, pues en su catálogo existen escritores que han publicado con la editorial repetidamente debido al prestigio que ha alcanzado la misma dentro de las editoriales cubanas.

Además de la responsabilidad de publicar la obra de reconocidos creadores, la editorial también publica tres veces al año la Revista Matanzas, una de las más reconocidas en el ámbito cultural cubano y la más importante de la provincia. Sus páginas contienen lo que acontece en el panorama literario local y nacional, así como lo más reciente del teatro, la danza y la música. Además de la revista, la editorial tiene la responsabilidad de publicar cada año el Anuario de Investigaciones Cultural, del Departamento de Investigaciones de la Dirección Provincial de Cultura; dicho anuario acoge entre sus páginas las investigaciones culturales más representativas llevadas a cabo por profesionales de este departamento o de la provincial vinculados al sector de la cultura.

Hoy día la editorial exhibe un catálogo muy abarcador pues los géneros van desde la poesía, la narrativa (novela, cuento, crónica, testimonio), hasta el ensayo literario, de arte, la literatura científica o histórico-social, la literatura para niños y jóvenes y la dramaturgia. Los autores anualmente entregan sus inéditos y un comité de lectores evalúa su calidad literaria teniendo en cuenta el derecho de autor de acuerdo a las leyes vigentes.

Ediciones Matanzas no se ha detenido en el tiempo, sino que antes las dificultades ha evolucionado, emergiendo de entre disímiles carencias y aprovechando lo residual, lo arcaico y lo contemporáneo del género literario, siendo autóctona de la matanceridad y la cubanía. La casa editora matancera ha llegado a posicionarse por su excelencia como una distinguida dama dentro del Sistema de Ediciones Territoriales y cada año su obra es laureada por editores, promotores y escritores en la Feria del Libro. (San Martín, 2016).

- **Palabra Escrita: proceso de creación del producto comunicativo**

La realización de un producto comunicativo de tal envergadura como lo es un libro demanda análisis, investigación y preparación exhaustiva por parte del autor. Su confección parte de cero y con una forma indefinida, solo se cuenta con antecedentes para guiar el proceso; ellos representan una pauta, pero la confección del presente trabajo tiene diferentes y particulares mecanismos.

El autor para adentrarse en este proyecto al seleccionar el tema tuvo en cuenta el poco tratamiento que se le brinda a la labor de los dramaturgos cubanos contemporáneos, muchas veces eclipsada por actores y directores que acaparan la atención. El deseo de mostrar desde otra perspectiva dicha obra fue otro de los motores impulsores del libro.

Para confeccionar el libro se siguió un esquema de trabajo en el que las entrevistas representaron el centro de atención. Luego de seleccionado el tema

hubo un período para documentarse acerca del mismo, en este salieron a relucir puntos en los que posteriormente se indagaría durante las entrevistas.

- **Recopilación de información para la realización del producto periodístico**

La investigación, siguiendo las pautas teóricas de la metodología de la investigación, se valió de la búsqueda de libros, documentales y otros formatos que contenían los componentes necesarios para adquirir los conocimientos técnicos sobre el tema. Desde el mes de octubre se definió el tema y los objetivos de la investigación.

A partir de esta etapa comenzó una búsqueda de libros e investigaciones precedentes, tanto del tema a tratar como de las ventajas que reporta el periodismo impreso y su publicación en formato de libro. El género que primó para la confección de este producto es la entrevista. Con los conocimientos preliminares para realizar las entrevistas se confeccionaron las preguntas para la realización de las entrevistas semiestructuradas e individuales o a profundidad.

Desde el mes de enero se trabaja con los dramaturgos seleccionados a partir del criterio de ostentar al menos uno de los premios José Jacinto Milanés o Fundación de la Ciudad de Matanzas. Los encuentros permitieron determinar los rasgos de cubanía presentes en las obras de estos dramaturgos contemporáneos cubanos, así como la difusión de la labor de los mismos.

- **Un primer acercamiento al libro “Dramaturgia cubana contemporánea: espejo de una Isla que cuenta su historia.”**

#### **De los protagonistas:**

**Ulises Rodríguez Febles** (Matanzas, Cuba 1968). Dramaturgo, novelista investigador y guionista. Licenciado en Español y Literatura. Diplomado en Teatro para niños y de Títeres en el Instituto Superior de Arte (ISA). Dirige la Casa de la Memoria Escénica, el lugar donde se conserva, protege y difunde la memoria

escénica matancera (y nacional). Durante su trayectoria artística ha obtenido importantes reconocimientos, entre ellos: Premio Nacional de Dramaturgia José Jacinto Milanés (1996 y 2000); Premio Nacional Virgilio Piñera (2004) Premio Internacional Royal Court Theater (Londres 2004); Premio Nacional de Novela Guillermo Vidal (2018).

**Yerandy Fleites Pérez** (Villa Clara, Cuba 1982). Dramaturgo, profesor y asesor. Graduado de Licenciatura en Dramaturgia por la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte (ISA). Miembro de la Asociación Hermanos Saíz y de la UNEAC. Su obra se ha publicado en importantes antologías: “Novísimos dramaturgos cubanos” (2008) y “Dramaturgia de la Revolución. 30 obras en 50 años” (2012). Ganador del Premio Fundación de la Ciudad de Matanzas por su obra “Mi tío el exiliado” (2014).

**Laura Ruiz Montes**. (Matanzas, Cuba 1966). Dramaturga, poeta y editora. Licenciada en Historia por la Universidad de Matanzas (1999). Miembro de la UNEAC. Durante su trayectoria artística ha obtenido importantes reconocimientos, entre ellos: Premio de Poesía en el Concurso Néstor Ulloa (1985); Premio Hermanos Loynaz, en novela para niños, (2003); Premio Nacional de Dramaturgia José Jacinto Milanés por su obra “A ciegas” (2003); Premio de la Crítica Literaria (2012).

**Roberto Viña Martínez** (La Habana, Cuba 1982). Licenciado en Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte (ISA). Miembro de la Asociación Hermanos Saíz. Durante su trayectoria artística ha obtenido importantes reconocimientos, entre ellos: Premio de ensayo Enrique Sosa (2010); Premio de cuentos eróticos, Camagüey (2010); Premio Fundación de la Ciudad de Matanzas por su obra “Anatomía del purgatorio” (2010); Premio Nacional de Dramaturgia José Jacinto Milanés por su obra “No mirarás” (2017).

**Maikel Chávez García** (Villa Clara, Cuba 1983). Dramaturgo, actor y guionista de radio. Miembro de la UNEAC y de la Asociación Hermanos Saíz. Profesor de la

Escuela Nacional de Arte (ENA). Durante su trayectoria artística ha obtenido importantes reconocimientos, entre ellos: Premio Villanueva de la Crítica (2003 y 2007); Premio de la Asociación Hermanos Saíz (2004); Premio Caracol en Dirección de radio(2016); Premio Nacional de Dramaturgia José Jacinto Milanés por su obra “La ínsula prometida”(2017).

**Gilberto Subiaurt López** (Matanzas, Cuba 1958). Dramaturgo, narrador y actor. Licenciado en Educación Superior (Lengua Inglesa) en el Instituto Pedagógico Juan Marinello. Miembro de la UNEAC. Ha incursionado en la televisión y en la radio. Director y actor en el Teatro Icarón de Matanzas. Durante su trayectoria artística ha obtenido importantes reconocimientos, entre ellos: Premio Caracol en Guión Televisivo (2001); Premio Nacional de Dramaturgia José Jacinto Milanés por su obra “Luces” (2008).

**Yunior García Aguilera** (Holguín, Cuba 1982). Dramaturgo, actor y guionista de televisión. Graduado como actor en la Escuela Nacional de Arte (ENA, 2003) y como Dramaturgo en el Instituto Superior de Arte (ISA, 2009). Fundador de Trébol Teatro. Miembro de la Asociación Hermanos Saíz. Ganador del Premio Nacional de Dramaturgia José Jacinto Milanés por su obra “Pasaporte” (2015).

**Jesús del Castillo Rodríguez** (Matanzas, Cuba 1948). Dramaturgo, guionista, narrador y director de televisión. Graduado de Ingeniería Eléctrica en la Universidad Central de las Villas (1972). Durante su trayectoria artística ha obtenido importantes reconocimientos, entre ellos: Premio Nacional Eliseo Diego (1996); Premio Nacional de talleres Literarios (1997); Premio Nacional de Dramaturgia José Jacinto Milanés (1997); Premio Casa de las Américas (1998) y Premio Poetry Ocean State (EEUU 2013).

### **Acerca de las entrevistas.**

A continuación, se ofrece una breve síntesis de preguntas y respuestas realizadas a los ocho dramaturgos seleccionados para la investigación.

**¿Cuáles son los rasgos fundamentales que caracterizan su dramaturgia?  
¿Cómo cree se conecta con los de la dramaturgia cubana actual?**

Estas preguntas obligan a los entrevistados a mirar hacia el pasado y autoanalizar su obra, para así poder determinar esos rasgos, que hasta involuntariamente han puesto un sello propio a la misma. En los rasgos dramáticos de cada autor pueden observarse las influencias de otros escritores, la formación, así como las experiencias personales y las pasiones internas que muchas veces impulsan la creación.

La obra acompaña al ser, no pueden verse por separado. Los dramaturgos vuelcan sus vivencias, las adornan, hacen parecer ficción la realidad y viceversa. Solo con marcados rasgos y estilos los movimientos trascienden y pasan de la vanguardia a lo clásico, y de ahí a la eternidad.

El punto de contacto con las características de la dramaturgia cubana actual en cada caso es especial, cada visión de determinado fenómeno dará como resultado algo desigual. Lo anterior se evidencia en las respuestas, en las cuales esta desigual forma de pensamiento se hace palpable.

**¿Cuáles han sido o siguen siendo tus referentes teatrales o autorales, a la hora de concebir un texto: dramaturgos, espectáculos, visiones escriturales?**

En este caso la pregunta busca específicamente referentes, no se enmarca en el teatro, más bien intenta mostrar la variedad de autores a los cuáles los dramaturgos se acercan. La universalidad de algunos escritores sale a relucir en esta pregunta, mientras que cada entrevistado sorprende con el variado repertorio autoral que ha formado parte de su acervo cultural.

Sin duda alguna el bagaje literario forma parte del posterior desenvolvimiento creativo de cada artista de las letras. Incluso el más autóctono texto posee influencias de todos los rincones del mundo.



**¿Para qué espectadores escribes: para el que dialoga con las tendencias escénicas de la vanguardia y otros senderos creativos o para el público de a pie que viene al teatro después de vivir cotidianamente?**

Esta cuestión, tan debatible en la actualidad, hace a los encuestados reflexionar acerca de la segmentación existente entre la crítica y el público común, ese que desconoce los tecnicismos, pero emite juicios igual de importantes. Si bien la mayoría de las respuestas toman un mismo camino también existe variedad de pensamiento.

La crítica juega un papel vital dentro del mundo del arte, pero son los espectadores desde sus butacas anónimas quienes hacen vivir el teatro. Las obras nacen sin lastres, son los críticos quienes acoplan a ellas un conjunto de virtudes y defectos que, en ocasiones, entorpecen el desenvolvimiento de las mismas y conducen a las audiencias lejos de ellas.

**¿Crees que existe una relación coherente entre la dramaturgia que se escribe y su representación?**

Dentro de cada dramaturgo habitan otras profesiones, pero esto no puede convertirse en una barrera para el trabajo de directores, actores y demás figuras que complementan su labor. La comunicación entre todos los factores que posibilitan el desarrollo de un espectáculo es fundamental, solo así el mismo tendrá éxito. Los dramaturgos en cuestión reconocen esta necesidad, pero la cuestión está determinada específicamente en cada circunstancia.

El trabajo en equipo es fundamental dentro de las artes escénicas, ello conlleva un alto grado de comprensión y respeto hacia el prójimo, las diferencias personales o profesionales deben quedar solapadas por el bien mayor y el deseo de ver crecer cada puesta en escena.

**Escribes otros géneros, ¿te consideras un dramaturgo o de manera general un escritor?**

No se puede correr sin antes caminar, la escritura se cultiva, engrandece y perfecciona a medida que la persona vive. Escribir para teatro resulta para algunos algo natural, para otros llegó como una grata sorpresa y hay quienes aún haciéndolo les resulta temeroso.

La dramaturgia exige al escritor cuotas de otros géneros, de ahí que sea difícil encontrar a un dramaturgo puro, la literatura sobrepasa los géneros y el deseo de transmitir que envuelve a los escritores supera las barreras de cualquier género en específico.

### **¿Qué lo estimula a escribir para el teatro? ¿Cuáles son los desafíos del dramaturgo en la contemporaneidad?**

Ambas preguntas poseen para el investigador y la propia investigación alto grado de interés, pues son los estímulos demonios que impulsan la fertilidad de obras y es la realidad uno de ellos. Por ende, lo cubano es tema recurrente en la obra de esta selección de autores, de muchas maneras, pero Cuba siempre está ahí. La conexión con el público, el deseo de contar, la vida que regala la escena, son algunos motivos que regalan los autores en sus respuestas.

Cada época impone desafíos, esta no es la excepción. La agitada vida moderna, los convulsos escenarios sociales y el desenfrenado desarrollo tecnológico son algunos de los desafíos a batir por la dramaturgia y el teatro actuales. Las artes escénicas han acompañado al hombre en su devenir histórico y es tarea de la contemporaneidad continuar ese legado.

### **¿Piensas que hay una promoción y difusión de la dramaturgia cubana? ¿Cuáles son las vías por las que se hace o eres del criterio de que no existe una manera concreta de hacerlo?**

Este tema resulta escabroso para los entrevistados, que argumentan la necesidad de incrementar los espacios y las vías para difundir su arte. Si bien el teatro no corresponde a las grandes masas, forma parte de la cultura cubana y no puede obviarse al conformar las plataformas promocionales.

Formas hay muchas, solo debe desearse y hacerse. La probada efectividad de la promoción hace de esta una víctima de todas las artes, pero no debe monopolizarse la difusión, ni quedarse en espacios locales. La oportunidad en cuanto a tiempo y recursos que brindan hoy las redes sociales debe explotarse aún más, sabiendo que es desde esos escenarios que la actual masa de audiencias transita.

### **¿Constituye la prensa cubana, a tu entender, plataforma de difusión para vuestro trabajo?**

La necesidad de conocer las disimiles opiniones respecto a la prensa que poseen estos autores motivan esta interrogante. Existe en sus respuestas diversidad de criterios y recelos hacia otras artes para ellos más “suertudas”

Algunos se consideran afortunados, otros no tanto y cuentan como sus obras muchas veces vagan en la oscuridad que los medios de prensa ciernen sobre ellas.

La prensa cubana transmisora y generadora de opiniones y fenómenos se convierte en una valiosa arma que poseen los artistas, son los medios de comunicación una trinchera aliada desde la cual son lanzadas al mundo las creaciones nacionales.

### **¿Se siente un autor de su ciudad, de Cuba o del mundo?**

Sentimiento y huella se busca en esta interrogante que hace pensar, y casi siempre sonreír, a los encuestados quienes más allá de su lugar de nacimiento han formado un carácter y un criterio que ayuda a responder la misma. El desarrollo tecnológico masifica y universaliza su obra y su persona, lo que dificulta sentirse atado a algún lugar en específico, pero los avatares laborales y personales completan los factores que identifican a cada dramaturgo y que ubican más allá de lo geográfico, a cada uno en ese espacio al que llaman hogar.

**Eres ganador del premio José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas, ¿qué importancia le concedes a estos premios en tu carrera? ¿Y qué significación tienen los mismos – según tu opinión - en el panorama de la dramaturgia cubana contemporánea?**

Ambas preguntas constituyen un pilar fundamental de la entrevista, estos premios, su significación para el panorama cultural matancero y nacional, y su relevancia dentro del contexto dramático son la base de la presente investigación.

Los entrevistados, ganadores de al menos uno de ellos, han de expresar el simbolismo de los mismos dentro de su carrera profesional. Si bien el trabajo no es intencionado hacia los galardones, estos muchas veces hacen ver a los autores que sus obras transitan por buenos y laureados caminos y lejos de atentar contra la creación la impulsan.

Al preguntar expresamente “tu opinión” el entrevistador se asegura, o al menos lo intenta, una gran dosis de honestidad, lo que a su vez hace atractiva y elocuente la entrevista.

### **Conclusiones Parciales.**

Se exponen los elementos necesarios para el diseño metodológico de la investigación y la creación del libro de entrevistas a dramaturgos cubanos contemporáneos ganadores de los premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas, cuya obra refleja los rasgos de cubanía en la sociedad actual. Además, se diagnosticó y explicó el proceso de realización y distribución del producto comunicativo resultante de esta investigación.

Se realiza un resumen por preguntas, de las respuestas que los entrevistados dieron a las mismas. Para ello se tienen en cuenta los puntos de contacto y las diferencias que arrojaron las mismas, además se sintetizan dichas respuestas para lograr un mejor análisis de ellas.

## **Conclusiones**

- El estudio de los fundamentos teóricos y conceptuales acerca de la dramaturgia cubana contemporánea, transitando por la conceptualización de la terminología a seguir, la identificación de investigaciones desarrolladas en los diferentes períodos de evolución histórica, los elementos teóricos asociados al tema, además los rasgos de la cubanía presentes en obras contemporáneas y su relación con la literatura como parte de las concepciones estéticas de la escena y la comunicación actuales, permitió sentar las bases para la investigación.
- En la presente investigación se propuso la publicación un texto literario de entrevistas a dramaturgos cubanos contemporáneos “**Dramaturgia cubana contemporánea: espejo de un Isla que cuenta su historia**”, lo que permite difundir parte de la vida y obra de dramaturgos cubanos contemporáneos ganadores de los premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas y su relación con el imaginario social y nacional, lo que consintió en revelar el aporte cultural de dramaturgos a la sociedad cubana actual.
- La valoración de los resultados obtenidos a través de las entrevistas permitió determinar la presencia de algunos de los rasgos de cubanía de las obras de dramaturgos cubanos contemporáneos que ostentan los premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas, los que a su vez representan la valiosa contribución matancera al panorama de la dramaturgia cubana actual.

## **Recomendaciones**

1. Extender la investigación a otras ramas o especialidades de las artes escénicas cubanas.
2. Publicar el texto periodístico resultante para la difusión de la obra de dramaturgos cubanos contemporáneos.
3. Valerse de la investigación como referente promocional de los premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas.
4. Utilizar la presente investigación como bibliografía que tribute al enriquecimiento de los contenidos de asignaturas relacionadas al tema y que se imparten en las carreras universitarias de Licenciatura de Periodismo, Licenciatura en Comunicación Social y Licenciatura en Gestión Sociocultural para el Desarrollo, y como referencia para la superación postgraduada.

## **Bibliografía**

Borroto Carmona, Gerardo (2008). Metodología de la investigación. Selección de lecturas. La Habana. Editorial Félix Varela.

Cabrera, D. H. (s.f). Imaginario social, comunicación e identidad colectiva. Facultad de Comunicación. Universidad de Navarra.

Carl A. Tunberg, "The New Cuban Theatre: A Report," *The Drama Review*, IV, núm. 2 (invierno, 1970), 46; y Frank Dauster, "Cuban Drama Today," *Modern Drama*, IX (mayo, 1966), 155, ya para el verano de 1969 hubo treinta grupos profesionales de teatro operando en La Habana mientras que en 1958 sólo había seis.

Carrió, R (1998). Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1988.

Carrió, R. (2009). "Teatro y modernidad...". Sobre el Teatro Estudio, A. Correa, "El teatro cubano de los 80: creación versus oficialidad, Latin American TheatreReview, pp. 67-77. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/922/897>.

Carrió, R. (s.f.) Teatro y Modernidad: 30 años después. La Jiribilla. Disponible en: [http://epoca2.lajiribilla.cu/paraimprimir/nro21/537\\_21\\_imp.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/paraimprimir/nro21/537_21_imp.html). Fecha de consulta: 20 de abril de 2019.

Castoriadis, C. (1997). El Imaginario Social Instituyente. Zona Erógena. Nº 35. 1997. Disponible en: <http://www.educ.ar>. Fecha de consulta: 15 de febrero de 2019.

Costa Silva, A. F. (2018). El juego y la escritura: ¿promueve la dramaturgia contemporánea una nueva teatralidad? Revista de artes escénicas y performatividad "Investigación teatral". Vol. 9, Núm. 14. Octubre 2018-Marzo 2019 Segunda época. ISSN impreso: 1665-8728. ISSN electrónico: 2594-0953 Universidad Veracruzana.

Cruz, I. (2016). Diez dramaturgos contemporáneos que debes conocer. Disponible en: <https://carteleradeteatro.mx/2016/10-dramaturgos-contemporaneos-que-debes-conocer/>. Fecha de consulta: 20 de abril de 2019.

D'Agostino, Agustina M. E. (2014). Imaginarios sociales, algunas reflexiones para su indagación. Anuario de Investigaciones, vol. XXI, 2014, pp. 127-134. ISSN: 0329-5885. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=369139994011>. Fecha de consulta: 15 de febrero de 2019.

De Certeau, M. (1997); La invención de lo cotidiano, UIA, ITESO, México.

Definición ABC. Disponible en: <https://www.definicionabc.com/comunicacion/dramaturgia.php>. Fecha de consulta: 28 de noviembre de 2018.

Díaz Izquierdo, A. (2015). "Matanzas, ciudad dormida entre las grietas del tiempo". Reportaje hipermedia sobre la situación arquitectónica de la zona declarada Monumento Nacional en Matanzas. Tesis presentada en opción al título de Licenciado en Periodismo. Tutor: Gabriel Torres Rodríguez. Universidad de Matanzas.

Dramaturgia contemporánea catalana. Disponible en: [https://www.llull.cat/espanyol/recursos/arts\\_esceniques\\_drama.cfm](https://www.llull.cat/espanyol/recursos/arts_esceniques_drama.cfm). Fecha de consulta: 20 de abril de 2019.

Dramaturgia Cubana Contemporánea. Antología. Editorial Paso de Gato. Disponible en: <https://www.libreriayorick.com/textos/7420-dramaturgia-cubana-contemporanea-antologia.html>. Fecha de consulta: 20 de abril de 2019.

Enciclopedia de Características (2017). "Siglo de Oro". Disponible en: <https://www.caracteristicas.co/siglo-de-oro/>. Fecha de consulta: 20 de abril de 2019.



Fernández, M. A. (2010) Historia Viva. Historia del teatro. Disponible en:[http://www.islabahia.com/arenaycal/2010/173\\_julio\\_agosto/miguel\\_a\\_fernandez\\_173.asp](http://www.islabahia.com/arenaycal/2010/173_julio_agosto/miguel_a_fernandez_173.asp). Fecha de consulta: 22 de abril de 2019.

Fressard, O. (2006). El imaginario social o la potencia de inventar de los pueblos. Revista Transversales número 2, primavera 2006. Texto publicado en Transversales con la autorización de Olivier Fressard. Una primera versión de este artículo, en su original francés, fue publicada en la revista Sciences de l'homme&Sociétés, nº 50, septiembre 2005.

Gamero Aliaga, M. (s.f). La contemplación del mundo en la sociedad contemporánea en base a la construcción de imaginarios sociales. Universidad Arturo Prat, Iquique, Chile. Disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/tritonos-1-imaginarios.html>.

Fecha de consulta: 15 de febrero de 2019.

García, J.et al., (s.f). Metodología y técnicas para la investigación. Consultado: diciembre 2016.

Güendel, H. (2009). Dialéctica del imaginario nacional costarricense, orígenes y alcances sobre el sentido de nuestra identidad cultural contemporánea. Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, XLVII (122), 29-37 Setiembre-Diciembre 2009 / ISSN: 0034-8252.

Hernández Sampieri, R. (2010). Metodología de la investigación. México: Editorial Interamericana.

Hernández Sampieri, Roberto y Fernández Collado, Carlos (2007). "Metodología de la Investigación. Tomo I". Editorial Félix Varela, La Habana, Cuba.

Hernández Sampieri, Roberto y Fernández Collado, Carlos (2007). "Metodología de la Investigación. Tomo II". Editorial Félix Varela, La Habana, Cuba.

Jiménez Marata, A. (2016). Dramaturgia: piedra angular del producto televisivo. Disponible en: <http://www.tvcubana.icrt.cu/seccion-temas/2548-la-dramaturgia-piedra-angular-del-producto-televisivo>. Fecha de consulta: 20 de abril de 2019.

La buena salud de la dramaturgia cubana. Disponible en: <http://www.vanguardia.cu/cultura/8694-la-buena-salud-de-la-dramaturgia-cubana>. Fecha de consulta: 20 de abril de 2019.

Leal, R. Breve historia del teatro cubano. Edit. Félix Varela. La Habana. 2004.Pp. 8-20.

Monge Rafuls, P.R. (2018). Teatro cubano para los escenarios. Compendio de setenta y una obras de todos los tiempos. OllantayPress. Colección Teatro. ISBN: 978-0-9625127-7-3.

Murcia Peña, N. (2012). La escuela como imaginario social. Apuntes para una escuela dinámica. Artículo de investigación de Posdoctorado en Narrativa y Ciencia de la Universidad Santo Tomás - Universidad Católica de Córdoba. ISSN: 2011-8643. Vol. 6, No. 12, pp. 53-70.

Pao, A. (2013). Antecedentes y épocas del teatro. Disponible en: <http://literaturagrupo421teatro.blogspot.com/>. Fecha de consulta: 22 de abril de 2019.

Pizarro, A. (2003). Mitos y construcción del imaginario nacional cotidiano. Disponible en: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622003048700008](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622003048700008). Fecha de consulta: 15 de febrero de 2019.

Ramonet, Ignacio (2011). La explosión del periodismo. De los medios de masas a las masa de medios. La Habana .Editorial José Martí.

Reyes Ramírez, Libia. (2006).Manual de fuentes de información. La Habana: Editorial Pablo de la TorrienteBrau.

Rodríguez Gómez, G., et. al. (1995). Metodología de la investigación cualitativa. La Habana: (s. n). Disponible en PDF.

Rojas, M. (2009). Imaginario Nacional. Disponible en: <http://miguelrojasmix.com/imaginario-nacional/>. Fecha de Consulta: 15 de febrero de 2019.

Saladrigas, H., Olivera, D. y Somohano, A. (2009). Guía de Investigación para la producción comunicativa (inédito). Aprobado en Sesión Científica del Departamento de Periodismo, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana.

Salgado-Solís, N. E. (2015). Narrativas emergentes en la escena contemporánea: un estudio sobre las formas de reconfiguración de la experiencia social a propósito de las experiencias de participación escénica. Tesis de maestría, Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO.

Sampieri, R., Baptista, P. y Fernández, C. (2006). Metodología de la investigación. 4ta ed. La Habana: Editorial Pablo de la TorrienteBrau.

San Martín Hernández, A. (2016). Repercusión sociocultural de Ediciones Matanzas y sus aportes a la cultura matancera. Tesis presentada en opción al título de Licenciado en Estudios Socioculturales. Lic. Yinela Castillo Lozano. Universidad de Matanzas.

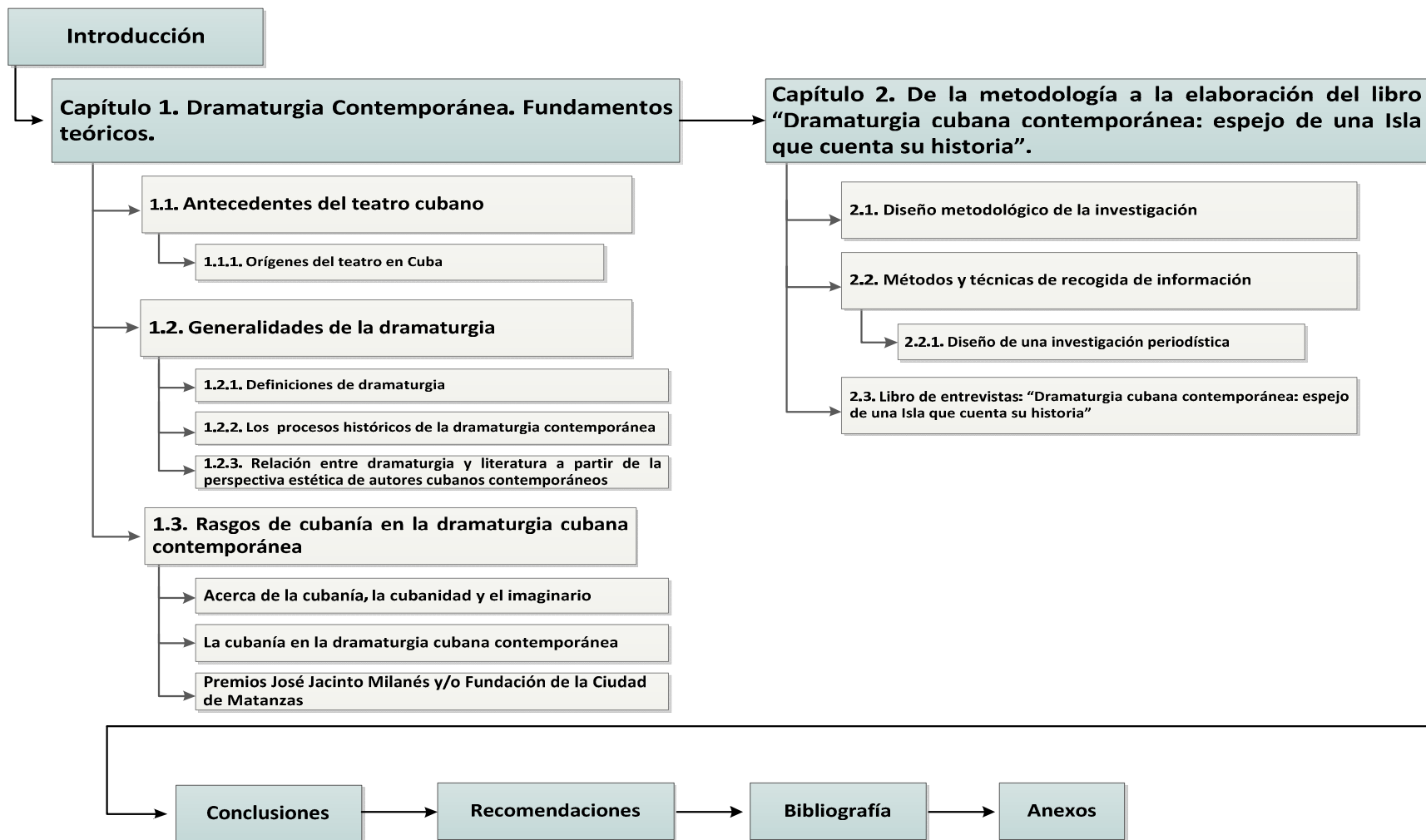
Sánchez, J.A. (s.f). Dramaturgia en el campo expandido.

Sarraín, A. (2009). Novísima dramaturgia cubana. La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana. La Habana, Cuba. 2009. Disponible en: [http://epoca2.lajiribilla.cu/2009/n442\\_10/442\\_21.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2009/n442_10/442_21.html). Fecha de consulta: 20 de abril de 2019.

Virgilio Piñera, citado por Julio E. Miranda, Nueva literatura cubana, Madrid, 1971, p. 106.

# Anexos

## Anexo 1. Estructura de la investigación.



Fuente: elaboración propia.

**Anexo 2.** Dramaturgos seleccionados para la investigación.

<b>No.</b>	<b>Dramaturgos cubanos contemporáneos ganadores de de los Premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas.</b>
1.	Ulises Rodríguez Febles
2.	Yerandy Fleites Pérez
3.	Laura Ruiz Montes
4.	Roberto Viña Martínez
5.	Maikel Chávez García
6.	Gilberto Subiaurt López
7.	Yunior García Aguilera
8.	Jesús del Castillo Rodríguez

**Fuente:** elaboración propia.

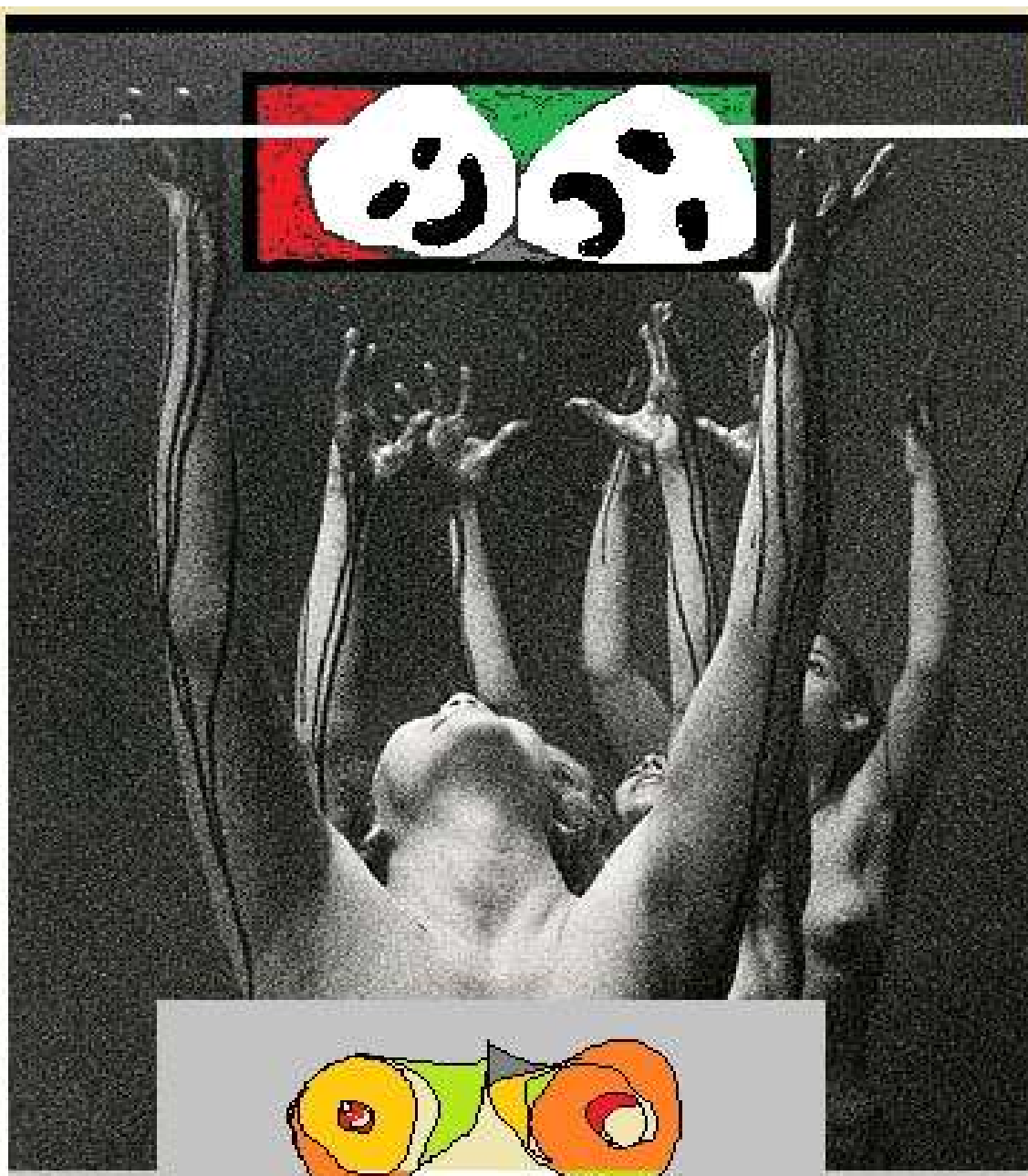
### **Anexo 3. Entrevista a dramaturgos ganadores de los Premios José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas.**

En la provincia de Matanzas, Cuba, se desarrolla una investigación con el objetivo de indagar en las especificidades de la dramaturgia de autores de varias generaciones que han obtenido el Premio Nacional de Dramaturgia José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas. La misma contribuirá a la realización de un texto que recogerá entrevistas de dramaturgos cubanos ganadores de dichos premios, cuya obra refleja, indudablemente, rasgos de cubanía presentes en la sociedad actual. Se pide su colaboración, pues su criterio y opiniones serán muy valiosos para esta investigación.

- ¿Cuáles son los rasgos fundamentales que caracterizan su dramaturgia?  
¿Cómo cree se conecta con los de la dramaturgia cubana actual?
- ¿Cuáles han sido o siguen siendo tus referentes teatrales o autorales, a la hora de concebir un texto: dramaturgos, espectáculos, visiones escriturales?
- ¿Para qué espectadores escribes: para el que dialoga con las tendencias escénicas de la vanguardia y otros senderos creativos o para el público de a pie que viene al teatro después de vivir cotidianamente?
- ¿Crees que existe una relación coherente entre la dramaturgia que se escribe y su representación?
- Escribes otros géneros, ¿te consideras un dramaturgo o de manera general un escritor?
- ¿Qué lo estimula a escribir para el teatro? ¿Cuáles son los desafíos del dramaturgo en la contemporaneidad?
- ¿Piensas que hay una promoción y difusión de la dramaturgia cubana?  
¿Cuáles son las vías por las que se hace o eres del criterio de que no existe una manera concreta de hacerlo?
- ¿Constituye la prensa cubana, a tu entender, plataforma de difusión para vuestro trabajo?

- Eres ganador del premio José Jacinto Milanés y/o Fundación de la Ciudad de Matanzas, ¿qué importancia le concedes a estos premios en tu carrera? ¿Y qué significación tienen los mismos – según tu opinión - en el panorama de la dramaturgia cubana contemporánea?
- ¿Eres un dramaturgo que no vive en la capital del país?, ¿es eso un obstáculo para el desarrollo de tu obra? ¿Se siente un autor de su ciudad, de Cuba o del mundo?

Anexo 4. Libro de entrevistas.



*Dramaturgia cubana contemporánea:  
espejo de una Isla que cuenta su  
historia*

Héctor Alejandro Rivero Díaz