
This is the **accepted version** of the journal article:

López García, José Ramón. «Isabel Fernández, práctica escénica y reflexión teórica como directora teatral en la Cuba republicana». *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 45, Num. 2 (2020).

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/301651>

under the terms of the  IN COPYRIGHT license

ISABEL FERNÁNDEZ, PRÁCTICA ESCÉNICA Y REFLEXIÓN TEÓRICA COMO DIRECTORA TEATRAL EN LA CUBA REPUBLICANA

JOSÉ-RAMÓN LÓPEZ GARCÍA

GEXEL-CEDID-Universitat Autònoma de Barcelona

En agosto de 1948, el octavo número de la revista habanera *Prometeo* dedicaba su sección “Figuras de nuestra escena” a la exiliada republicana Isabel Fernández (1910-1999). No se trata de un dato menor si se tiene en cuenta que *Prometeo* fue la publicación más importante para entender los procesos de modernización de la escena teatral llevados a cabo en Cuba durante la República. La presencia de Isabel Fernández en sus páginas nos advierte de la singularidad de esta mujer en el mundo teatral de la isla, una labor que aún no ha recibido el reconocimiento que merece.

La escena cubana previa a la Revolución de 1959 vivió un periodo de elevada complejidad política en el que la modernización de su teatro, ante la falta de un apoyo gubernamental efectivo, estuvo marcada por la discontinuidad y las iniciativas privadas. A pesar de cierta desatención crítica, el teatro durante la República constituye una etapa de enorme riqueza sin la que resulta incomprensible buena parte de las dinámicas que organizaron la escena cubana tras el triunfo de la Revolución¹. En este conjunto de prácticas políticas y culturales se inscribe la labor llevada a cabo por aquellos representantes del exilio republicano de 1939 radicados, temporal o permanentemente, en Cuba. Un amplio mapa de relaciones que, en el caso del teatro, supuso una contribución importante a la modernización de la escena de la isla, con aspectos que abarcan desde la creación individual a la participación en la docencia, la crítica, la escenografía, montajes teatrales de muy variado signo... (Domingo Cuadriello 187-201, López García, *Exilio teatral*).

La contribución de las mujeres al teatro cubano durante la República ha sido un aspecto escasamente atendido hasta hace pocos años. En el caso de Isabel Fernández y la dramaturga cubana Cuqui Ponce de León, Patricia O’Connor ha puesto de relieve el lugar que ocupan en la genealogía del feminismo teatral de la isla *El qué dirán* (1944) y *Lo que no se dice...* (1946), las dos piezas teatrales que estas autoras escribieron conjuntamente (“Isabel”, “Subversión”). Las articulaciones ambivalentes entre la subversión y la

sumisión de las protagonistas femeninas de estas obras no cuestionan el valor de su papel, modesto pero preciso, en la necesaria fase de transición que la escena cubana debía cubrir antes de alcanzar propuestas de género más efectivas como las que se sucedieron tras la Revolución de 1959 (López García, “Subversivas”).

En esta ocasión, quisiera dar un primer paso en la labor que Isabel Fernández desarrolló como directora de escena entre los años 1944 y 1948, dando a conocer los principales contenidos de algunos textos teóricos en los que la autora reflexionó sobre esta profesión y sobre las limitaciones a las que estaba sometida la actividad teatral de ese periodo. Se trata de establecer un punto de partida para un futuro análisis que determine, primero, de qué modo este ideario se tradujo en la praxis de sus distintas puestas en escena y, segundo, cuál fue la recepción de la crítica de su tiempo. Se busca demostrar así que Fernández se inscribe con rotundidad en una órbita transnacional de mujeres pioneras que, en unas condiciones manifiestas de desigualdad con respecto a sus colegas masculinos, accedieron al campo de la dirección escénica (Fliotsos y Vierow). En el contexto específico de una escena cubana en plena lucha por alcanzar la modernidad, Isabel Fernández y Cuqui Ponce de León, tal y como ha señalado Ileana Azor, se alinean en la reducida nómina de mujeres que en los años cuarenta empiezan a ejercer la dirección en la isla, como la estadounidense Lorna (Tyrell) de Sosa, la húngara Clara Ronay o la española Adela Escartín, por no añadir otras directoras afines al teatro comercial. Son nombres fundacionales de una genealogía a la que se sumarán luego directoras como Raquel Revuelta, Berta Martínez, Flora Lauten, Miriam Lezcano, Fátima Patterson o Nelda Castillo.

Trayectoria de Isabel Fernández en la escena cubana

Desde su llegada a La Habana en octubre de 1936 junto a Luis Amado Blanco, su esposo y escritor asimismo exiliado, Fernández desplegó una intensa actividad cultural como afiliada del Lyceum Lawn Tennis Club (del que fue su presidenta en dos ocasiones), profesora de vestuario en la Academia de Artes Dramáticas de La Habana y miembro del Patronato del Teatro (1942-1967), entidad en cuya junta directiva ocupó distintos cargos. Retomaba así la escritora proyectos dejados atrás en España pues, tal y como explicaba en el reportaje referido de *Prometeo*, durante sus años como estudiante de Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid, había entrado en contacto con el proyecto de

La Barraca y llegó a realizar con la compañía “uno de los últimos recorridos” (Anónimo 9). Son unos años de su biografía esenciales también para su formación teatral: “Conocimiento e interpretación de los clásicos en el teatro universitario. Comedias de Lope de Vega. Copias de trajes en el Museo del Prado: el origen de una afición que la convierte hoy en una especializada del Vestuario teatral” (Anónimo 9). Relata también en esta ocasión el origen de su vocación teatral, su participación cuando niña en una representación escolar de un cuento de Perrault: “Desde entonces –dice– siempre preferí ser bruja y no hada, ya que el primer aplauso de mi vida me lo proporcionó una caída accidental en el escenario, enredada en el palo de la escoba y un largo faldamento negro” (Anónimo 9). Por tanto, la primera “ardiente vocación” de Fernández fue “ser actriz”, vocación para la que encontró el obstáculo de su “voz, demasiado frágil a la que toda emoción quiebra y disminuye” (Anónimo 9).

En este sentido, conviene recordar que el dramaturgo, director de escena y profesor universitario Luis A. Baralt incluyó a Fernández en el reparto del auto sacramental de Calderón de la Barca *El Gran Teatro del Mundo*. El auto se estrenó el 10 de abril de 1943 en una única función a beneficio de la Escuela Electro-Mecánica para Obreros Cubanos Especializados que sostenía la Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio de Belén, en uno de cuyos campos de juego se llevó a cabo la representación. La entusiasta acogida que la crítica dispensó a esta propuesta de teatro al aire libre al estilo de Max Reinhardt corroboró el lugar central de Baralt en la renovación de la escena cubana. Entre los parabienes a la mayor parte de su elenco, en el caso de Fernández se destacó su acierto “con el encogimiento y el tono menor de la Discreción” (Ichaso), en lo que parece ser un aprovechamiento de sus carencias vocales para la caracterización del sentido de su personaje alegórico. Unos meses después, Fernández actuaría de nuevo en la función de gala *Tres estampas de ayer. Basadas en la vida de La condesa de Merlín*, “comedia musical en un prólogo y dos actos divididos en trece cuadros” original de Lydia Rivera que, dirigida por Luis de Soto y en sus adaptaciones musicales y dirección de orquesta por Gonzalo Roig, se estrenó el 22 de junio de 1943 en el Teatro Auditorium “A beneficio del Departamento de Maternidad de la casa de Beneficencia de La Habana”. Fernández interpretó el papel de La Marquesa de Torre Alta, hasta donde se tiene noticia, su despedida de las tablas como actriz. No obstante, este conocimiento directo de la interpretación actoral sin duda influyó en la habilidad que manifestaría luego en la dirección de actores. En este sentido, se apunta igualmente desde *Prometeo*: “Como

directora teatral, razón por la cual viene a estas páginas, ha logrado verdaderos aciertos. [...] A estas tareas de dirección lleva, con un espíritu de disciplina, una comprensión y visión de las limitaciones y dificultades del actor, al que ayuda con la indicación oportuna y la frase precisa” (Anónimo 9).

En el seno del Patronato del Teatro, Isabel Fernández y Cuqui Ponce de León estrenaron las ya mencionadas *El qué dirán* y *Lo que no se dice...*, y desarrollaron una destacada labor como traductoras y adaptadoras, directoras y escenógrafas. La actividad de este centro dependía básicamente de las cuotas abonadas por sus socios de la alta burguesía habanera. Hasta el año 1954, se limitó a una única representación mensual llevada a cabo gracias a la encomiable implicación de colaboradores de condición básicamente amateur que, no obstante, sentaron las bases de la profesionalización del mundo teatral cubano. Tras su estreno como autoras dramáticas con *El qué dirán* (22 de febrero de 1944), un montaje dirigido por Luis A. Baralt, las dos dramaturgas codirigieron dos obras de escritores norteamericanos: *Divórciate y verás* (27 de junio de 1944), una comedia de Rachel Crothers, y *Tío Enrique* (21 de febrero de 1945), un policiaco victoriano de Thomas Job. A estos dos estrenos sucedieron *De la noche a la mañana* (25 de junio 1945), la pirandelliana comedia de José López Rubio y Eduardo Ugarte, y la dirección de su propia “comedia de costumbres” *Lo que no se dice...* (30 de mayo de 1946)². El resto de codirecciones de Fernández y Ponce de León se completan con *La señorita de Trevélez* (30 de octubre de 1946), “farsa cómica” de Carlos Arniches que contó dos nuevas representaciones (con la Sociedad Pro Arte de Oriente de Santiago de Cuba, el 23 noviembre 1946, y con el Grupo Teatral Farseros, el 5 de septiembre de 1947), y *El loco del año* (27 de febrero de 1947), “farsa dramática” del español afincado en Cuba Rafael Suárez Solís, que recibió el Premio Talía a la mejor dirección teatral, momento en el que cada una de ellas daría el salto en solitario a la dirección. En el caso de Fernández, dirigiría dos montajes de Jacinto Benavente: *La infanzona* (30 de octubre de 1947), drama rural de senectud, y *Lo cursi* (26 de febrero de 1948), una de las primeras comedias del dramaturgo madrileño, además de *El sueño de Ana María* (5 de mayo de 1948), “apropósito mímico-musical en dos actos y diez cuadros” escrito por Luis Amado-Blanco³. Lamentablemente, una grave enfermedad de su padre alejó a Isabel Fernández de la escena desde ese mismo año; tras la muerte de este en 1953, si bien retomó su implicación en actividades culturales y literarias, no volvió a ejercer labores dramáticas como responsable.

Isabel Fernández y sus ideas sobre la dirección de escena

Desde la presencia en Cuba entre febrero y abril de 1936 de la compañía de Margarita Xirgu, la tradición teatral republicana, junto a otras corrientes vernáculas y extranjeras, supuso un revulsivo importante para los movimientos que procuraban la creación de un teatro nacional y moderno en la isla. Republicanos como José Rubia Barcia, Álvaro Custodio, Francisco Martínez Allende o la propia Fernández traían consigo un conjunto de propuestas dramatúrgicas renovadoras que rompían con la herencia colonial, con los estereotipos del teatro peninsular perpetuados en los escenarios y gustos del público de ambas orillas.

Parte esencial de este proceso de renovación tuvo que ver con el desarrollo del concepto moderno del director de escena en el teatro español. Un rol que, retomando las ideas básicas de Craig, Appia, Copeau o Reindhart, encarnan de modo más temprano y logrado figuras como Valle-Inclán, Adrià Gual o Cipriano de Rivas Cherif (Aguilera Sastre y Aznar Soler 17-68), fundamentos de una constante modulada a lo largo de todo el siglo XX que, en los años de formación de Isabel Fernández en España, coincide con el auge de las mujeres dramaturgas (Nieva-de-la-Paz) y su práctica como directoras de escena mediante personalidades como Pura Maortua de Ucelay, Pilar Valderrama, Carmen Monné, Margarita Xirgu y María Teresa León (Vilches-de Frutos). Isabel Fernández tenía muy presente este debate peninsular que de modo paradigmático sintetiza la necesidad de la reteatralización promulgada por Pérez de Ayala en 1915 (Rubio Jiménez 201-203). Así, las ideas de Fernández se aproximan a la voluntad anti-realista y anti-naturalista de estos discursos renovadores y algunos de sus trabajos dan pistas certeras acerca de una formación teórica nada desdeñable en aquel contexto.

En “Bibliografía mínima sobre teatro” (1952), que reproduce una conferencia que Fernández impartió en el Lyceum Lawn Tennis Club de La Habana acompañada de la autora María Julia Casanova y la actriz Violeta Casal, comenta varios títulos sobre historia del teatro y destaca sobre todo algunos ensayos –especialmente *Theater art* (1931) de Victor d’Amico, pero también *Stages and film decor* (1940) de R. Myerscough-Walker, *Dressing the Part: A History of Costume for the Theater* (1938) de Fairfax Proudfit Walkup, y la *Historia del traje* (1947) de Rafael Dalmau–, que revelan el pragmatismo y orientación docente con que estas nociones eran aplicadas luego en su rol

como directora. Ideario que parte de una distinción meridiana entre literatura dramática y representación teatral:

Para muchos el autor teatral lo es *todo* en el teatro, nada más lejos de la verdad [...], es, sí, parte fundamental, pero se necesitan además el director, el actor, el escenógrafo, el diseñador de vestuario, el sastre, el utilero, el músico, el luminotécnico, el tramoyista, el local y... el público. Cuando la conjunción de todos estos elementos y otros que sin duda se han escapado a la relación, logran una unidad perfecta, un ritmo único, una acción conjunta entonces, y solo entonces, estamos ante el teatro. (Fernández, “Bibliografía” 85-86)

El 10 de mayo de 1946, cuando contaba con tres direcciones en su haber, Isabel Fernández había impartido otra conferencia en el mismo escenario del Lyceum, esta vez acerca de lo que ocurre “tras los bastidores”, con el objetivo de traspasar la “ilusión” de la apariencia teatral para “cruzar la línea divisoria y seguir descubriendo encantos y bellezas de telón adentro” (Fernández, *Cop. mec.*)⁴. De nuevo acorde con el público asistente, se trata de un texto divulgativo, que ella califica como una “charla ligera” y sin “pretensiones”, que, no obstante, ilustra bastante bien su comprensión acerca del oficio de directora teatral. Fernández focaliza su interés inicial en el trabajo coordinado de tramoyistas y electricistas para destacar la dimensión colectiva del espectáculo teatral y distinguirlo de otro arte colectivo como el del cine, que ha tenido efectos muy negativos en la recepción teatral:

El ángulo de colocación, la perspectiva, tienen que ser perfectas dentro de la prevista falsedad teatral. El cine ha modificado de forma tal el ánimo de los espectadores, que la mayoría de ellos pretenden exigir del teatro el mismo realismo, idéntica naturalidad que la que a diario brinde la más simple, la peor de las películas. En ese estado de ánimo corriente hoy día reside el mayor enemigo del escenógrafo. Con cartón, paneles y pinturas no se puede suplantar la naturaleza, se la puede imitar, se la puede transformar, incluso fantasear con los motivos que ella misma nos brinda, pero de ningún modo conseguiremos que nuestro ojo confunda un árbol verdadero con otro construido a ciencia y conciencia de papier maché y cartón piedra. (Fernández, *Cop. mec.*)

Isabel Fernández alude acto seguido a la necesidad de desvincular el espectáculo teatral de esta chata concepción mimética: “Es absolutamente necesario desligar nuestro

recuerdo de lo auténtico y laborar sobre lo falso, admitir las absurdas nubes de cartón porque no podremos fabricarlas de niebla y sentir la frescura del bosque de papel porque no podemos plantar cedros milenarios en los fosos del teatro" (Fernández, *Cop. mec.*). El debate acerca de los límites de la representación realista le sirve para introducir la función básica que, a su juicio, debe desempeñar el espectador en este acto de recepción, pues "el realismo que la mayoría del público pretende exigir en la escena puede conseguirse en muy escasas ocasiones", por lo que "el público inteligente" restará importancia a cualquier percance que rompa con el pacto de verosimilitud, "aun en el caso específico de una obra de tipo realista" (Fernández, *Cop. mec.*). No obstante, la dramaturga quiere dejar claro que ello no supone minusvalorar la importancia de los "elementos materiales" cuando alguno de estos "juegue papel de protagonista", como sucede en *Calle del Ángel* de Patrick Hamilton (un "melodrama en tres actos" que en traducción de ella y Ponce de León había sido estrenado por Luis Amado Blanco el 29 de marzo de 1944), donde "la luz del gas juega un papel de importancia tal que [...] un fallo mecánico de la luz arruinaría cualquiera de las escenas vitales de la pieza" (Fernández, *Cop. mec.*).

En este sentido, Fernández pasa a explicar a su indocto auditorio la importancia del "ambiente": "si se trata de un exterior ese ambiente depende exclusivamente del luminotécnico, si se trata de un interior depende sobre todo del decorador que, por lo general, nunca es el escenógrafo" (Fernández, *Cop. mec.*). Si para el segundo caso Fernández alude a la necesidad de tener presente las distintas perspectivas del espectador fuera del escenario a la hora de decidir qué objetos conforman el mobiliario y la decoración ("los muebles han de elegirse teniendo en cuenta que el espectador los contemplará siempre desde planos oblicuos [...], es un error muy frecuente, en los decoradores poco experimentados, contemplar su obra desde dentro del escenario, el resultado de este procedimiento pueden ustedes asegurar que será deplorable"), para el primero de los ambientes se centra sobre todo en la capacidad y necesidad de los recursos luminotécnicos ("La luz es el factor indispensable en la escena") (Fernández, *Cop. mec.*). Estos elementos deben estar acordes con los efectos cromáticos que generen los colores empleados en el decorado y la indumentaria de los actores, que en caso de no estar cuidados pueden provocar en el espectador rechazo e irritación hacia el conjunto de la interpretación actoral y la representación. En este punto, se recurre a la autoridad del célebre actor, escenógrafo y director de escena Louis Jouvet, amigo personal de los Amado Blanco que había dejado una fuerte impronta en el mundo teatral cubano tras su

estancia de varios meses en La Habana en 1943. La predilección del francés por el teatro clásico dada su escasa necesidad de “decorado” y “utilería” le sirve a Fernández para mostrar las limitaciones de un teatro naturalista en el que esta utilería ahoga y anula los niveles profundos y básicos del lenguaje teatral, apostando por la simplificación como característica de la modernidad escénica:

Cuando al final de un libreto se encuentra una interminable lista de objetos que van del simple cenicero al complicado juego de té, pasando por los patines de hielo y las cañas de pescar truchas, es cosa de ponerse en guardia; probablemente se trata de una obra banal, que desarrollada en un fin de semana exige cinco cambios de indumentaria al día. Con todo el trajín de escenario y accesorios, el autor habrá olvidado la trama, el interés humano y no digamos nada de valores literarios o filosóficos. Claro está que si con solo [...] un trono en una sala vacía podemos sugerir todo el ambiente de *El Cid*, resulta muy comprensible que el actor bien seguro de sus propias facultades expresivas desee liberarse de todos los accesorios que, en el mejor de los casos, distraerán la atención del público.
(Fernández, *Cop. mec.*)

La plena conciencia de la dramaturga acerca de la necesidad de ejercer estas funciones se revela en toda su magnitud cuando procede a la defensa profesional del director de escena y realiza una síntesis histórica del lugar que ha venido ocupando hasta la fecha:

Ser director teatral es una compleja profesión. Y conste que calificamos en profesión y no en oficio a ciencia y conciencia. [...] En nuestro medio aún no se aprecia suficientemente la labor directriz en el teatro, en primera porque hace muy poco tiempo que se está organizando el espectáculo teatral con cierto método y en segunda porque la profesión de director en sí, es relativamente nueva dentro del teatro de origen español. Hace una veintena de años, las mejores compañías no tenían director, es más, no existía el cargo de director a secas; a veces, el propio autor dirigía los ensayos, otras, y era lo más frecuente, el primer actor o actriz cargaba con la responsabilidad de manejar todo el conjunto de la obra a más de participar en las principales escenas. Hoy tal concepto del hacer teatral nos parece anticuado y poco menos que inadmisible. (Fernández, *Cop. mec.*)

Los elementos que despliega este ejercicio profesional son enumerados a continuación, entrando en detalle acerca de cuanto compete a las relaciones con los intérpretes, sobre todo en el caso de que sean actores en formación: “Diseñar meticulosamente todo el movimiento sobre un plano, o en una maqueta, estudiar todos y cada uno de los caracteres, marcar el ritmo de la acción, la clave de la voz, la expresividad del gesto son puntos básicos e indispensables en una labor directriz” (Fernández, *Cop. mec.*). Fernández prioriza asimismo la quinésica de la representación como elemento fundamental, consciente de la transformación que sufren en el escenario “esos movimientos que tan normales nos parecen en una visita o en la calle y que tan naturales y espontáneos le salen a todo el mundo en la vida corriente”, por lo que “colocar esas manos y dar seguridad a ese cuerpo que oscila son minúscula parte en las tareas de un director” (Fernández, *Cop. mec.*). De igual manera, atiende a la especial condición temporal o mesurable del “ritmo de una obra”, imposible como resulta el establecer “ese punto fiel de la balanza que marca el fraseo exacto, la interrupción certera, de la pausa hábil para aumentar un efecto dramático” (Fernández, *Cop. mec.*). Ninguna de estas opiniones implica que Fernández rebaje la función de los actores a “puras marionetas”, pues su concepción de la dirección rechaza la supeditación actoral a los deseos del director de escena, quien debe actuar desde la mediación y nunca desde la imposición:

El director prepara un esquema, traza muchos bosquejos y diseña a su placer los caracteres sobre el libreto, en las márgenes de él o en cuartillas accesorias, pero cuando se enfrenta con los actores y ellos empiezan a hablar, a mover aquellos tipos, hay que tachar muchas líneas, rectificar muchos bosquejos y manejar el material humano con exquisito cuidado para sacar *eso*, una representación de marionetas, con la voz impostada en un tono de imitación monótona y animadas por un movimiento totalmente falso. [...] En ese dar y entregar, en ese intercambio de emociones, en esa comunión perfecta de espíritu que debe existir entre director e intérprete reside el éxito de una acabada creación. (Fernández, *Cop. mec.*).

Por último, Fernández no olvida mencionar las necesidades de unas condiciones materiales dignas para el ejercicio de la profesión, y procede a una descripción de las profundas limitaciones en que se mueve la escena teatral del momento. Necesidades básicas como “un local de ensayos tranquilo y aislado” resultan algo poco menos que imposible en un medio en el que

todo, absolutamente todo, lo que estamos consiguiendo los que nos interesamos por el teatro en Cuba hasta la fecha, es a base de una lucha diaria con los obstáculos más absurdos e inconcebibles. Ensayar dentro del escenario, que es sin duda alguna el ideal de todo director, se consigue una o dos veces a todo más, durante las seis semanas preparatorias. Obtener un ensayo general con trajes, luces, muebles y decorados está tan lejos de las posibilidades actuales que simplemente hemos renunciado a ello. (Fernández, *Cop. mec.*).

La renuncia se debe también a la falta de profesionalización del actor dramático, sometido a la necesidad de otros empleos que garanticen su independencia económica y, por ello, forzado a ejercer en condiciones precarias y voluntaristas su verdadera vocación, pues las “tablas” son, “hoy por hoy, tan solo un alimento espiritual maravilloso, pero escasamente dotado de vitaminas” (Fernández, *Cop. mec.*). Esta falta de profesionalización resulta en la inasistencia a unos ensayos cuyo desarrollo habitual se produce sin contar con el conjunto del reparto, “donde el primer actor dice y hace toda una escena de amor frente a una silla vacía, escasamente inspiradora” (Fernández, *Cop. mec.*). Son todas dificultades “de orden interno que luego por supuesto se transparentan casi siempre en el escenario”. Por eso, “la falta de un sólido respaldo económico” es el escollo definitivo que se debe superar para la consecución del principal objetivo: “ofrecer en La Habana un teatro de tan buena calidad como el mejor, con elementos exclusivamente nacionales” (Fernández, *Cop. mec.*).

Junto a la cuestión del realismo y en sintonía con el debate acerca de la necesidad de un teatro nacional que recorrerá todo el teatro cubano de estas décadas, la otra gran preocupación presente en estas reflexiones es el papel del público, la necesidad de su formación y el hallazgo de nuevos sectores sociales que lo integren. Fernández considera que si este público “conociera la cuarta dimensión teatral, el trabajo que se desarrolla, la labor que se realiza de telón de fondo para dentro [...] se convertiría en colaborador espontáneo” (Fernández, *Cop. mec.*). La directora no deja pasar la ocasión para criticar la falta de complicidad que observa en los asistentes a las funciones del Patronato del Teatro, circunstancia especialmente dolorosa teniendo en cuenta las condiciones en que se desarrolla todo el proceso previo a la representación, marcado por el altruismo y la entrega vocacional de cada uno de los implicados: “Piensen por un instante que esas seis semanas de trabajo intenso, de dedicación total que rinden los actores, ese despliegue de arte y técnica que ofrecen los escenógrafos, los luminotécnicos, los encargados del vestuario y

de la decoración son única y exclusivamente para una noche, una sola y única noche de estreno de comunicación y comunión con el público” (Fernández, *Cop. mec.*).

En este sentido, no me parece casual que, en 1949, alejada definitivamente de los escenarios, Isabel Fernández aproveche la evocación de su experiencia en La Barraca lorquiana para defender otro tipo de público bien distinto del que ha conocido durante su experiencia como directora (“Teatro”). Para ello, la dramaturga lleva a cabo una defensa de una comprensión “auténtica” del hecho teatral que filia a la tradición republicana de La Barraca. Fernández denuncia la falta de resolución de un problema ya viejo en el teatro español, “de sus equivocados derroteros y de la pendiente resbalosa de dar gusto al vulgo necio, y no al pueblo, siempre sano”, pero en lo que constituye una crítica directa a su propia experiencia en el exilio, se trata de una “triste orientación del teatro hispano de ‘repertorio’ y sus derivaciones” que se mantiene asimismo en la actual escena cubana, “en esta otra que debiera ser fructífera y renovadora orilla” (“Teatro” 117).

A Fernández, la remisión a La Barraca le sirve para ilustrar su visión global de la historia del teatro español, que no es sino un proceso de secularización que se ha escindido en una vía burguesa, mercantil y profesional, y otra de autenticidad artística y popular:

El teatro, nuestro verdadero teatro, comenzó en los templos, y a la vuelta y al rodar de los años, después de gastarse y hasta envilecerse, a fuerza de caídas y trompicones, al templo ha tenido que volver, para restañar heridas y hacer nuevo acopio de fuerzas. Claro está que no volvió a templo de oración, porque las frías leyes canónicas le cerraron las puertas a cal y canto, sino a templos de acción, de nuevo impulso, de renovada ilusión, es decir, a las Universidades. (“Teatro” 117)

El ejemplo de La Barraca, surgida de “las aulas madrileñas de la Universidad Central” y formada “por un grupo de estudiantes” y un “poeta de minorías”, rompe con el tópico del teatro culto como algo minoritario. Porque para Fernández la cuestión clave está en haber identificado público y pueblo, el segundo “capacitado para entender muchas, muchísimas cosas, por el ancho camino de la intuición y de la humanidad no contaminada con falsa lecturas y adulterados espectáculos” (“Teatro” 117). Es decir, se establece una oposición entre “un pueblo espectador” y un “público ciudadano, incapaz de adentrarse en las bellezas de lo eterno” (“Teatro” 118). Este ejemplo español de teatro universitario, valora la autora, se ha extendido entre la “juventud universitaria hispano-americana. En Quito, en Lima, en Santiago de Chile [...], en unas pocas manos está

depositado el caudal del teatro clásico, y ellas mismas reciben, distribuyen e interpretan lo más nuevo del teatro contemporáneo” (“Teatro” 118). A estos países se suma Cuba para problematizar los lugares comunes de que allí el teatro “está en decadencia, que el público cubano ha dejado de interesarse por el teatro, que el pueblo de Cuba está completamente de espaldas a la emoción teatral” (“Teatro” 118). Para Fernández, si las dos primeras afirmaciones acaso “contengan una buena dosis de verdad”, la tercera ha quedado muy cuestionada ante el hecho de que

cada vez que un espectáculo escénico, puro, se acercó a la masa del pueblo, éste no ha dejado de recibirla con el mismo sano entusiasmo con que lo reciben los pueblos hermanos de sangre y de cultura. Nuestra plaza de la catedral resulta chica cuando frente a su hermosa fachada se levanta un tabladillo de fantoches; el amplio recinto del Auditorium se colma cuando en ocasiones tan contadas como la representación de *Hamlet* por el Patronato de Teatro se dio libre entrada al pueblo. (“Teatro” 118)

Este fenómeno de recepción pura de los clásicos hermana de nuevo a los habitantes de los “pueblos del interior” de Cuba con sus “congéneres castellanos o andaluces” y, dando un paso más, con esa “nueva generación”, encarnada en los distintos “teatros de grupo” (Teatro Universitario, Patronato del Teatro, El Grupo ADAD, Prometeo) que, a pesar de todos los impedimentos, se sacrifican gustosos para lograr representar este teatro (“Teatro” 118). Esta mitificación del pueblo como receptor ideal de unos valores trascendentes y ecuménicos viene acompañado del idealismo que Fernández aplica sobre su comprensión del espectáculo y texto teatral “puros” opuestos a los “contaminados”.

No obstante, estas conclusiones del año 1949 abren la cuestión del alcance que había tenido su trabajo teatral anterior, tanto en la creación como en la dirección. Un trabajo cuyos contenidos, por usar su terminología, se decantaban más hacia lo “contaminado” (como el drama rural, el policiaco, la comedia norteamericana) que hacia lo “puro” (ninguna recreación de clásicos, por ejemplo), y cuyos receptores habían sido más ese “‘público’ ciudadano, incapaz de adentrarse en las bellezas de lo eterno”, que ese “pueblo espectador” ahora reivindicado. Esta impresión general, como es lógico, debe leerse en relación con otros factores que influyeron en la elección del repertorio dirigido por Fernández. Por ejemplo, la selección de un drama rural de Benavente ha de entenderse también en el marco de las metamorfosis que había sufrido este género desde finales del siglo XIX (Pedraza), capaz de desplazar hacia el terreno de la poetización simbólica

elementos de la propuesta naturalista que cuajan en formas de realismo estilizado en dramaturgos como García Lorca y Casona, muy representados asimismo por los “teatros de grupo” cubanos durante la República. En este sentido, representar *La Infanzona* podía ser también entendido como una estrategia para encaminar al “‘público’ ciudadano” hacia una sensibilidad más cercana a la del “pueblo espectador”. En cualquier caso, parecen establecerse en este punto claros paralelismos con las cesiones ideológicas y estéticas observables en el ambiguo discurso feminista de *El qué dirán* y *Lo que no se dice...* (López García, “Subversivas”).

Aunque queda pendiente la exposición de otros logros de Isabel Fernández como directora de escena en los escenarios cubanos, avanza que son indiscutibles tanto su evolución hacia un ejercicio cada vez más “profesional” del oficio como la buena acogida que su pericia en la dirección de escena tuvo por parte del público del Patronato y la crítica teatral. En este sentido, esta labor como directora de escena se nos revela como un proceso de aprendizaje en el que, una vez alcanzado el dominio de los distintos elementos que articulan el texto espectacular, se le siguieron planteando a la autora dos retos básicos: las limitaciones puestas a la profesionalización y la apertura de las puertas del teatro para dar “libre entrada al pueblo”. Dos cuestiones que siguieron de plena actualidad antes y después de la Revolución de 1959. Y dos cuestiones en las que acaso se encuentre parte de la explicación de la renuncia de Isabel Fernández a esa escena de la que, durante unos pocos años, había constituido una de sus prometedoras figuras.

OBRAS CITADAS

- Aguilera Sastre, Juan y Manuel Aznar Soler. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: ADE, 1999.
- Anónimo. “Figuras de nuestra escena. Isabel Fernández de Amado Blanco”. *Prometeo*, La Habana, 8 (agosto 1948): 9 y 26.
- Azor, Ileana. “Cuba”. *International Women Stage Directors*. Ed. Anne Fliotsos y Wendy Vierow. Urbana: University of Illinois Press, 2013. 83-94.
- Boudet, Rosa Ileana. *Teatro cubano: relectura cómplice*. Miami: Ediciones de la Flecha, 2010.
- . *El teatro perdido de los 50. Conversaciones con Francisco Morín*. Miami: Ediciones de la Flecha, 2014.

- Domingo Cuadriello, Jorge. *El exilio republicano español en Cuba*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Fernández, Isabel. [Conferencia sin título. Lyceum Lawn Club]. La Habana, 1946. Copia mecanografiada, 14 pp.
- . “Detalles de poca monta”. *Boletín del Patronato*, La Habana, 41-42 (mayo-junio 1947): 22.
- . “Teatro de grupo. Notas”. *Lyceum*, La Habana, 5. 19 (agosto 1949): 117-119.
- . “Bibliografía mínima sobre teatro”. *Lyceum*, La Habana, 8. 31 (agosto 1952): 84-92.
- Fliotsos, Anne y Wendy Vierow, ed. *International Women Stage Directors*. Urbana: University of Illinois Press, 2013.
- González Freire, Natividad. *Teatro cubano contemporáneo: 1928-1957*. La Habana: Sociedad Colombista Panamericana, 1958.
- Ichaso, Francisco. “Escenario y Pantalla. Patronato. Un auto de Calderón en el Colegio de Belén”. *Diario de La Marina*, La Habana (27 junio 1945): 10.
- Leal, Rine. *En primera persona (1954-1966)*. La Habana: Instituto del Libro, 1967.
- López García, José-Ramón. “¿Subversivas o sumisas? El teatro de Isabel Fernández y Cuqui Ponce de León en la Cuba republicana”. *Género y exilio teatral republicano: entre la Tradición y la Vanguardia*. Ed. Francisca Vilches-de-Frutos et al. Ámsterdam: Rodopi, 2014. 119-134.
- , ed. *El exilio teatral republicano de 1939 en América*. Sevilla: Renacimiento [2020, en prensa].
- Montes Huidobro, Matías. *El teatro cubano durante la República. Cuba detrás del telón*. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.
- Muguercia, Magaly. *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*. La Habana: Letras Cubanias, 1988.
- Nieva-de-la-Paz, Pilar. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Madrid: CSIC, 1993.
- O’Connor, Patricia W. “Subversión femenina en guante de seda: la colaboración teatral de Isabel Fernández de Amado-Blanco y Cuqui Poce de León”. *Estreno* 3. 2 (2005): 9-15.
- . “Isabel Fernández de Amado Blanco y Cuqui Ponce de León: pioneras y feministas en el teatro cubano”. *A Confluence of Words: Studies in Honor of Robert Lima*. Ed. Wayne H. Finke y Barry J. Luby. Newark: Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2011. 317-342.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *El drama rural. Metamorfosis de un género: la perspectiva española y el contexto internacional*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

Rubio Jiménez, Jesús, coord. *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

Vilches-de-Frutos, Francisca. “Directors of the Twentieth Century Spanish Stage”. *Spanish Theatre 1920-1995. Strategies in protest and imagination*. Ed. María Delgado. *Contemporary Theatre Review*, Manchester, VII.3 (1998): 1-23.

NOTAS

*Este trabajo forma parte del proyecto *La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939: final* [FFI2010-21031], financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ Véanse el estudio pionero de González Freire; la recopilación de las críticas teatrales de Leal; el ensayo fundamental de Muguerza y las panorámicas de Montes Huidobro y Boudet (*Teatro cubano, Teatro perdido*).

² Dirigida en solitario por Cuqui Ponce de León, *Lo que no se dice...* tendría un exitoso reestreno el 6 de febrero de 1958, inaugurando el Mes del Teatro Cubano promovido por la Asociación de Salas Teatrales. Para un análisis de las prácticas escénicas y la recepción de las dos obras de Fernández y Ponce León, véase López García (“Subversivas”).

³ Las fichas completas de cada una de estas funciones pueden consultarse en López García (*Escena*). Una parte de los materiales sobre la actividad de Isabel Fernández se consultaron en La Habana gracias a la generosidad de Germán Amado-Blanco Fernández (1937-2011). En el valioso Archivo Digital de Teatro Cubano promovido por la Universidad de Miami, se afirma que el montaje de *Nada menos que todo un hombre* (estrenado el 28 de marzo de 1947), la adaptación teatral de Julio Hoyos de la obra de Miguel de Unamuno, fue dirigido por Fernández y Ponce de León y no por Luis Amado Blanco (<http://ctda.library.miami.edu/production/5394>), dato que se toma de los estudios de O’Connor (“Isabel” 14; “Subversión” 339). Sin embargo, la consulta tanto del programa de mano de la función como de sus reseñas en la prensa, no dejan lugar a dudas acerca de la responsabilidad de Luis Amado Blanco como su director.

⁴ Al parecer, la conferencia no fue publicada; se cita siempre por el original mecanografiado. Existe un texto de similar tono y contenido, pero mucho más breve, “Detalles de poca monta” (1947), una queja suavemente irónica sobre la poca importancia que el público brinda por lo general al montaje. Para ello se recrea la escena de una “excursión por el escenario vacío” con un espectador que, previamente, ha considerado que, si se dispone de “libreto, autores y director”, el resto de elementos pendientes (“cuatro trastos, unas bambalinas y unas luces”) no pueden ser “motivo de preocupación para nadie”.