

MONOGRÁFICO

AFRO
CUBANAS
LA REVISTA



**HILDA
OATES
WILLIANS**

por Daisy Rubiera Castillo



Hilda Oates: El sol negro del escenario

Daisy Rubiera Castillo

En el año 2007, como parte de mi proyecto personal de visualización de mujeres afrodescendientes, entrevisté a la actriz Hilda Oates con el objetivo de hacer un ensayo sobre su vida. Otros trabajos relacionados con el Grupo Afrocubanas y, varias pérdidas familiares, ocuparon mi tiempo. Ahora, retomo la idea pues, ya fallecida Hilda, siento que tengo un compromiso con su memoria.

Hilda Oates Williams fue una emblemática actriz del teatro cubano desde la segunda mitad del siglo XX hasta la segunda década del siglo XXI en la que muere¹. Durante ese período desarrolló un intenso trabajo en los diferentes grupos teatrales² de los que formó parte, bajo la dirección de los más destacados teatristas cubanos³, con excepción de su período en el teatro Bertholt Brecht. Su etapa más fecunda fue en Teatro Estudio, en el que desempeñó diferentes papeles protagónicos, entre ellos, los que se puede considerar su ciclo "lorquiano"⁴ con interpretaciones de personajes enraizados en la cultura y en las tradiciones españolas.

Para Hilda Oates no resultó nada fácil llegar a aquel momento. Históricamente, desde las primeras representaciones teatrales en nuestro país, las mujeres negras tuvieron que enfrentar las desventajas de clase, raza, género, y religión, para desarrollarse en el medio teatral.

En la etapa de la colonización española las representaciones de las mujeres negras se circunscribieron a las realizadas en las celebraciones religiosas en los cabildos de nación y la fiesta afrocubana del Día de Reyes, no así en las de carácter católico.

En las primeras décadas del siglo XIX el tema negro tuvo una reducida y confusa aparición en el mundo del teatro, limitándose en la escena, más bien, como un recurso

¹ Hilda Oates falleció en La Habana, el 14 de septiembre de 2014.

² Conjunto Dramático Nacional, Taller Dramático, Teatro Ensayo Ocuje, Teatro Popular Latinoamericano, Bertholt Brecht, Teatro Estudio, Irrumpe y Teatro Fausto.

³ Hilda Oates actuó bajo la dirección de Vicente y Raquel Revuelta, Berta Martínez, Roberto Blanco, Nelson Dorr, José Antonio Rodríguez y Armando Suárez del Villar.

⁴ Interpretando, entre otros, a la Madre en *Bodas de Sangre* y a Poncia en *La casa de Bernarda Alba*, ambas obras de Federico García Lorca.

pintoresco y tolerante utilizada por los dramaturgos para evadir los problemas relacionados con la esclavitud. Con el surgimiento del teatro bufo en 1868, según plantea el ensayista Alberto Abreu, “en su condición de expresión simbólica desplazada del paradigma letrado”⁵, el personaje negro toma protagonismo, pero a través de actores y actrices blancos pintados para la interpretación. Recordemos a la mulata y al negrito junto al gallego. Para algunos autores este teatro es el paradigma de un teatro nacional. Según Inés María Martiatu: «Realmente no se puede aducir como factores de identidad a personajes arquetípicos, estereotipos que pueden no ajustarse completamente a la realidad de esos personajes»⁶.

Coincidiendo con esa etapa, surge una modalidad del teatro musical, la zarzuela, en la cual la mujer negra aparecerá en papeles secundarios como la bruja y la vieja junto a la mulata que protagonizaba a la mujer fatal; personaje trágico, representativo del proceso de blanqueamiento presente en la sociedad de aquellos tiempos.⁷

En la década de los 1940 surgió el Teatro Popular⁸ momento en que la mujer negra asumió papeles protagónicos. «Ese teatro y las obras de su director y dramaturgo contribuyeron a la incorporación de numerosas actrices negras y mulatas⁹ a las tablas»¹⁰. A pesar del logro alcanzado, la última década de la primera mitad del siglo XX la vida teatral en nuestro país fue pobre.

Con el triunfo de la Revolución en 1959, algunas actrices negras encontraron cierto espacio en el teatro. El interés por la cultura popular en los años 60, entendido a partir de sus diferentes componentes históricos, antropológicos, religiosos, musicales,

⁵ Alberto Abreu Arcia: *Por una Cuba Negra*: Hypermedia Ediciones. Middletown, Estados Unidos de América, 2017, pp. 310-333.

⁶ Inés María Martiatu y Eugenio Hernández Espinosa: *María Antonia: Una Pasión compartida*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004, p. 23.

⁷ Algunos ejemplos son: Cecilia Valdés, María la O, María Belén Chacón, Rosa La China y Amalia Batista.

⁸ Su fundador, el militante comunista Paco Alfonso (1906-1987), luchó en contra de la discriminación racial, por el reconocimiento de la cultura africana en la cubana y del rol de las personas negras en la sociedad y en la cultura cubanas.

⁹ Entre otras, Elvira Cervera, Gladys Zurbano, Antonia Valdés, Celina Reynoso, Violeta y Tete Vergara.

¹⁰ Inés María Martiatu: «La mujer negra en el teatro cubano: Un enfoque de género», La Habana, pág 10. Copia inédita entregada por la autora.

provocó un cambio en la dramaturgia cubana. Momento en el que se observa un desarrollo ascendente en la dramaturgia nacional.

¿Quién era Hilda Oates?

Iniciamos el breve recorrido por la historia de vida de aquella excelente mujer con sus propias palabras:

Los recuerdos que tengo de mi pasado, de mi niñez, de mi adolescencia, de mi primera juventud son tan fuertes, tan tristes, me marcaron de tal manera, que no puedo hablar de mi presente sin hablar de esas huellas. Aquel pasado que a veces parecía más fuerte que una, no por la pobreza, sino por el peso de las heridas que llevábamos en silencio, me sirvió para luchar y poder salir de aquellas situaciones de tremenda tristeza. Por eso me cuesta tanto hacer esto. Pero quiero hacerlo, para poder compartir, sobre todo, con las nuevas generaciones la experiencia que me dejó el estudio, la tenacidad, la persistencia y la disciplina como base para alcanzar lo que quise.

Su nacimiento fue en La Habana en 1925, segunda hija de un matrimonio de jamaicanos de procedencia humilde, como la mayoría de las familias afrodescendientes de antillanos que llegaron a Cuba, en condición de braceros o mano de obra barata, en la década del 20 del pasado siglo.

Su padre cortó caña en sus primeros tiempos en el archipiélago cubano, con un salario de miseria. Después de agenciarse un pasaporte español, consiguió ubicación como trabajador de patio en la compañía petrolera estadounidense Shell; condición que apenas mejoró su situación económica. Su madre fue ama de casa en los primeros tiempos, luego trabajadora de servicios domésticos; empleo en el que había una sobrerrepresentación femenina negra.

La infancia de Hilda, como niña pobre y negra, fue muy triste. Sus primeros años se desarrollaron en un pequeño barrio situado entre Regla y Guanabacoa. Era una especie de comunidad de jamaicanos. McCleary, Hunters, Douglas, Burgher, Dean,

Scout, fueron algunos de los apellidos de los residentes en aquel lugar que ella recuerda, además del pastor de la iglesia cristiana a la que asistía la familia. Por la impresión que le causó, Hilda guardó en su memoria el entierro de Miss Scott, cuyo féretro trasladado en una especie de vitrina en un coche tirado por caballos adornados.

En su hogar la lucha por el problema identitario fue una constante. Su madre insistía mucho en que se identificaran como jamaicanas. En tal sentido Hilda recuerda: «Nunca olvidaré a mi mamá gritándome “*in english, Hilda, in english*”. Ella quería que mis hermanas y yo habláramos en inglés, hasta nos llegó a amenazar con llevarnos para Jamaica porque nunca la obedecimos cuando nos decía “*Speak english to me*”. Pero no lo hacíamos porque nos sentíamos cubanas».¹¹

Dos imágenes marcaron su vida para siempre: el desalojo y la discriminación racial. La primera la percibía al observar la pobreza, cuando “al llegar de la escuela encontraba a mi mamá y a mis hermanas en la calle, con los pocos muebles que teníamos”. Imagen que le hizo comprender la diferencia de clase. Además, aquella permanente movilidad no le permitió tener sentido de pertenencia a ninguno de los solares y casas donde vivieron, pero sí compartir tristezas y alegrías, hambre y necesidades, sueños y esperanzas que se acumulaban año tras año.

La segunda, muy fuerte, la vivió en carne propia: «en la escuela, mis compañeritos blancos gritándonos a mis hermanas y a mí: “negrita jabalí sin cabeza y sin nariz, o, ‘negrita toti, toti, toti’”. Y la maestra, blanca también, diciéndonos “por qué se ofenden ¿acaso no son negras?”». Desde aquella temprana etapa Hilda comprendió lo que significaba ser negra en la sociedad que le tocó vivir.

Realizó sus estudios de la enseñanza primaria en el poblado de Guanabacoa. Cursó la Escuela Superior e inició su preparación para el examen de ingreso al Instituto de Segunda Enseñanza, nivel educacional que no pudo alcanzar, dado que la economía familiar no podía enfrentar los gastos que ello implicaba. Matriculó, entonces, un curso

¹¹ Durante la primera república, las jamaicanas eran preferidas como empleadas domésticas, especialmente cocineras, niñeras, por sus maneras inglesas de comportarse y por el conocimiento del idioma inglés, de ahí la insistencia de la madre de Hilda para que sus hijas, nacidas en Cuba, aprendieran esa lengua.

en la Escuela de Economía Doméstica, en la que con dos frecuencias semanales enseñaban diferentes labores manuales.

Un hecho debido a la pobreza, marcó la infancia de Hilda y sus hermanas desde el punto de vista religioso. Según me narró, la falta de recursos para comprar zapatos hizo que no las mandaran más al culto protestante al que asistían. Aquella carencia de sus hijas, obligó a la madre a acogerse al llamado de la iglesia católica para que niñas y niños hiciesen la primera comunión, entregando vestidos y zapatos para quienes no lo tuviesen, «zapatos de loneta, con una suelita fina y una tirita con un botoncito a un lado para abrocharlos. Para los vestidos tela de lienzo del más burdo». Lienzo que después de la comunión, su madre convirtió en vestidos más adecuados para el uso cotidiano.

Hilda no fue practicante de ninguna religión, pero en su casa siempre hubo una imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre, lo que hizo pensar, a quienes fueron a evaluarla para su ingreso al Partido Comunista, que tenía creencias religiosas y, por tanto, no fue aceptada.

De adolescente, la necesidad de aprender algo que le permitiera cierta estabilidad económica la hizo matricular en un curso para comadronas, profesión tradicionalmente desempeñada por mujeres negras. Más adelante, tuvo que abandonar dicha formación por dos razones fundamentales: no poder continuar pagando las mensualidades de cinco pesos y su sensibilidad ante el número de muertes maternas y de recién nacidos, algo muy común en aquella etapa debido al deficiente sistema de salud en el país.

A los catorce años logró emplearse como doméstica en casa de una profesora; trabajo en el que devengó en un día el salario de un mes –tres pesos–, al comprobarse que la joven no sabía cocinar. Hilda cuenta el incidente con tristeza: «Me dio mucha pena, pero acompañada de la alegría de haber ganado ¡tres pesos! por solo mal cocinar un potaje». Pasada aquella experiencia no pudo desanimarse; era muy importante para ella poder trabajar.

Como en la mayoría de los hogares en aquellos tiempos, la sexualidad fue un tema tabú en su casa. «Cuando menstrué por primera vez le dije a mi mamá: “mamá, corre, que me reventé”. Lo único que me dijo fue: “a partir de ahora no puedes dejarte tocar por ningún hombre” y me entregó dos bolsas, una con paños blancos y otra vacía».¹²

En otra ocasión, cuando estaba en la Escuela de Economía Doméstica, una de sus compañeras le preguntó: «¿Tú eres señorita? –se refería a si ella menstruaba–, a lo que respondió «No, no me gusta estudiar para eso»». Para Hilda, las señoritas eran las maestras, como generalmente se les llamaba a las profesoras.

Hilda se une en relaciones amorosas en tres ocasiones: primero muy joven, en concubinato, durante siete años; luego casada legalmente. Matrimonios ni frustrantes ni sublimes; relaciones con altas y bajas en el tiempo que transcurrieron, pero con distancias que no lograron salvarse y por tanto no funcionaron. De aquellas uniones no tuvo descendencia. Al respecto nos planteó: «A esos hombres los quise, pero no los amé; en el fondo de mi corazón algo me decía que mi destino era otro, lejano, pero otro».

Su verdadera historia de amor comenzó cuando conoció a Galván¹³, la que vivió a toda capacidad y plenitud. Aquella relación no fue estable pero no comprometía su libertad y la dejaba sentirse dueña de sí misma, Hilda fue muy marcada por el disfrute físico y sentimental que le proporcionó aquel vínculo, porque aquel hombre supo traspasar los umbrales de su vida íntima y sentimental y en la misma medida que le amó, le fue fiel hasta después de su muerte.

¹² Paños que, para las personas de bajo nivel adquisitivo, sustituían las toallitas sanitarias y que por creencia supersticiosa no se podían botar una vez usados, de ahí el sentido de la bolsa vacía.

¹³ Manuel Hilario Galván Torralba (Holguín, 14 de enero de 1931 - La Habana, 7 de julio de 2011) fue un destacado músico cubano, fundador en 1944 del grupo Batey, más adelante integrante de la vieja trova santiaguera, *Afro Cuban All Stars*. Director y guitarrista del afamado grupo vocal Los Zafiros; más tarde integrante del Buena Vista Social Club.



Hilda Oates llega al teatro cubano

Corrían los primeros años de la década de los sesenta. A pesar de que Hilda continuaba trabajando como empleada doméstica, seguía soñando con ser actriz. Decidió entonces presentarse a una convocatoria para un curso de actuación en la Escuela Municipal de Arte Dramático, dirigido por Mario Rodríguez Alemán. Así se comenzaría su camino en las artes escénicas. «Quién va a querer ir al teatro a ver actuar a una negra», así le dijo su empleadora. No obstante, Hilda abandonó el trabajo y fue a buscar la planilla de inscripción para el curso.

Después de recibir un curso de un mes, fue admitida y oficializada su matrícula en la escuela Florencio de la Colina Aranguren. Hilda se encontraba en vía de realizar su gran anhelo. Fue mucho el sacrificio que tuvo que realizar para poder mantenerse en aquella escuela que se encontraba en El Vedado mientras vivía en Guanabacoa. La joven quería y tenía que conseguir una vía para que la familia no se sacrificase tanto para poder costearle diariamente los cincos centavos del pasaje del ómnibus.

Fue la época en que salió otra convocatoria, esta vez para cubrir plazas en el Grupo de Teatro de Muñecos de La Habana que dirigía Luis Interian. A pesar de no tener experiencia alguna en esta esfera, Hilda se presentó al llamado. La prueba para optar por la plaza consistía en la improvisación de un cuento: «pensé en mi infancia, en lo feliz que hubiese sido con un muñeco como esos para jugar, entonces dejé vagar la imaginación y hablé de un niño que podía volar y lo hizo tan alto que se encontró con una nube».

Tres días después recibió el telegrama en el que le anunciaban ganadora de una de las plazas, con un salario mensual de ciento cuarenta y cinco pesos. Hilda se sintió ¡rica!, ¡muy rica! podía pagar el pasaje del ómnibus y resolver otras necesidades personales. Además asumió la ayuda económica de su familia en la lucha por la subsistencia y de esta manera también contribuir a la cohesión de la misma.

Trabajó para la niñez con dedicación y amor, siempre recordando su triste infancia sin muñecas. Cuando la entrevisté no quiso hablar de los Reyes Magos; sin embargo, me

comentó que nunca olvidó que como quería tener una maquinita de coser, para hacerle ropitas a la botella que le servía de muñeca, se la pidió a ellos. Pensó que tenía que hacer una carta bien hecha y escribió “masquinita” para que fuera más fina. La respuesta de los Reyes fue que se la dejarían cuando la carta no tuviera falta de ortografía. Al año siguiente hizo la misiva sin aquella falta pero tampoco se la dejaron; «los Reyes se habían caído en el río Martín Pérez». En fin, aquellas cosas que tenían que inventar padres y madres pobres para no quitarles a sus hijos e hijas la ilusión con una verdad que la pobreza no les permitía desmentir.

Un año antes de concluir el curso de teatro, se plantea el cierre de la institución. En ese entonces se iba a abrir la Escuela Nacional de Arte (ENA), para la cual había que cumplir varios requisitos, algunos de los cuales no eran cumplimentados por el alumnado de la Escuela Municipal. Una de esas condiciones era la edad. Hilda temió no poder concluir sus estudios. Ese requisito invalidaba la posibilidad de titularse. El director de la escuela propuso entonces realizar una evaluación que permitiera a los estudiantes aprobados pasar directamente al movimiento profesional. Dicha tarea consistía en interpretar, ante un tribunal, el personaje de una obra. Lola, la criada del *Robo del cochino*, de Abelardo Estorino, fue el escogido por Hilda: «No me fue difícil, pude interiorizar perfectamente mi personaje, había sido criada durante mucho tiempo», me dijo en una ocasión.



La *Maria Antonia* de Hilda Oates

En 1963 la actriz pasa a integrar el Conjunto Dramático Nacional, asumiendo pequeños papeles. Entre quienes dirigían ese grupo teatral se encontraba Gilda Hernández quien, un tiempo después, fundó el *Taller Dramático*. Hilda pasó a trabajar en él. Esta etapa estuvo marcada por los cambios sociales que promovía el gobierno revolucionario y por el arduo trabajo comunitario. De esta manera, se realizaron presentaciones en tabaquerías, fábricas, mercados, centros estudiantiles y bibliotecas. Aquel público, que no era muy asiduo al teatro, agradecía mucho aquellos espectáculos.

Fue en durante aquel tiempo que el dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa¹⁴ le dio a leer el guión de su obra *Maria Antonia*. Hilda recuerda lo impresionada que quedó con el mismo: «Su lectura me produjo llanto, porque algunas cosas estaban muy cerca de mí y terminé llorando. Devolví el guión a Eugenio, pero muy dentro de mí quedó aquella, la protagonista de la obra, era yo misma que lloraba como si lo tuviera guardado muy escondido».

Roberto Blanco¹⁵, quien regresaba de África, fue ubicado en aquel momento como uno de los directores del Conjunto Dramático Nacional. Hernández Espinosa decidió entregarle a Blanco la obra para su montaje, no solo por sus experiencias en el continente africano, sino por su dominio del espectáculo, la música, el color, los movimientos coreográficos, etc.

Hilda fue sometida a muy duras pruebas para que le otorgaran aquel papel protagónico. Sabía que era la gran oportunidad de su vida y no la desaprovechó. Fueron momentos duros y difíciles. En varias ocasiones se le entregó parte del texto del guión para estudiarlo y luego escenificarlo. Ella comprendió que su interpretación se debía centrar en su empatía con el personaje y en las emociones de la experiencia vivida. Se jugaba su inclusión en el elenco. Una de aquellas escenificaciones fue el encuentro de la protagonista, en el campo, con uno de los personajes centrales:

¹⁴ Eugenio Hernández Espinosa (La Habana, 15 de noviembre de 1936 - La Habana, 14 de octubre de 2022), fue uno de los más importantes dramaturgos cubanos contemporáneos. Director artístico y Director General del Teatro Caribeño.

¹⁵ Roberto Blanco logró con *María Antonia* una de las puestas más extraordinarias del teatro cubano.



Hilda Oates en Maria Antonia. Foto de autoría desconocida. Tomada de Internet.

Muchos de mis recuerdos me sirvieron para interiorizar aquel personaje, porque hay dolores en el corazón que no se dejan de sufrir cada vez que piensas en ellos. Por eso encontré el por qué y las razones del comportamiento de Maria Antonia, porque hubo mucho de común entre las dos, sobre todo la pobreza y la discriminación racial. A mí me vino a la mente cuando tuve que ir a la escuela con un alambre amarrado a la punta del zapato porque la suela se había desprendido, y mientras leía el libreto, era como si parte de aquella vida y la mía se unieran. Identificaba otros personajes de la obra con personas que conocí de niña. Eso era lo que sentía mientras estudiaba aquel texto.

Mi memoria afectiva ayudó mucho porque era difícil hacer aquel personaje, pero ¡tenía que vencer la prueba! Aquel día, cuando Roberto me dijo: ¡Sube y actúa como si fuera de verdad!, como si la obra ya estuviera montada. Lo hice, pero en aquel momento la que hablaba no era María Antonia, era Hilda Oates. Aida Power, mi madrina, vino a mi mente. Entonces, el texto fluyó sin dificultades.

El día 29 de septiembre de 1967 se estrenó *María Antonia*. Los aplausos de un inmenso número de espectadores le indicaron a Hilda Oates que lo había logrado, ya era actriz. Se hacía realidad entonces su sueño. ¡Bailarina o actriz!, dos imágenes que alimentaron su imaginación desde que, de pequeña, veía a las bailarinas de un circo asomada por uno de los huequitos de la carpa o, cuando oía las novelas por la radio de una vecina, a través de la pared de su casa natal.

Era una desconocida, con aquel personaje apostaba al futuro, era la gloria o el más rotundo fracaso y alcanzó la gloria porque hubo mucho de Hilda en María Antonia. Estuvieron muy compartidas, muy unidas, con la diferencia que Hilda era una mujer de paz y María Antonia, era un volcán. «Fue muy difícil, por eso ¡lo disfruté más!», expresó cuando le pregunté.

Dicha actuación la consagró como una de las más destacadas actrices de los escenarios cubanos, catalogada por el etnólogo cubano Rogelio Martínez Furé como «El sol negro el escenario»¹⁶.

Aquel sueño que parecía imposible se hizo realidad, Hilda, ya era una actriz consagrada, en una sociedad como la cubana en la que históricamente la mujer negra había sido excluida y en la que su imagen estereotipada estaba muy lejos del ideal de lo femenino construido desde el siglo XIX¹⁷ —blanca, de clase media y ciudadina—, apoyados en los estereotipos de pureza, piedad, sumisión y domesticidad.

Hubo críticas positivas y negativas, hasta un conversatorio en el que se trató de minimizar el éxito de la obra, identificándola como algo callejero, del populacho, la marginalidad, la violencia; no obstante, María Antonia fue y es un verdadero aporte al

¹⁶ Conversación con Rogelio Martínez Furé, La Habana, 29 de mayo del 2020.

¹⁷ Susana Montero: *La otra cara de la identidad nacional*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003, p. 84.

teatro cubano por la riqueza del contorno y las alusiones a lo que fuimos, a lo que somos; factores que la inscriben en una etapa fundamental del teatro cubano contemporáneo: la eclosión de los años 60. También es un hito entre todos los acontecimientos artísticos y culturales que se produjeron en ese periodo, el momento más importante del reconocimiento del aporte negro y de la cultura popular tradicional a la cultura cubana, después de la vanguardia de los años 20 y 30 del pasado siglo¹⁸.

Hilda Oates post María Antonia

El ciclo más fecundo de su experiencia profesional tuvo lugar durante su permanencia en el grupo Teatro Estudio¹⁹, con el cual recibió premios y condecoraciones. Sobre su actuación en *Bodas de sangre*²⁰, me comentó la actriz:

Para poder expresar el sentimiento que siente una ante el cadáver de un hijo, en mi representación del personaje de la madre, en el momento de decir el bocadillo: «cuando yo llegué a ver a mi hijo estaba tumbado en medio de la calle, me mojé las manos con su sangre y me las lamí con la lengua, porque era mía. Tú no sabes lo que es eso, yo sí» pensé en si Galván, el gran amor de mi vida, me hubiese visto en una situación como aquella, y la escena salió impregnada del necesario sentimiento.

Las puestas en escena de esa obra llegaron a las cien funciones incluyendo las presentadas fuera de Cuba. Hilda había marcado a, “la madre”, al igual que a “Poncia” —dos criadas de obras de Lorca— en el teatro cubano. Hubo ciertos rumores relacionados con su presencia como artista negra escenificando personajes de Lorca en teatros españoles, pero su calidad como actriz fue más fuerte que los prejuicios raciales en la mente de algunas y algunos directores.

La anterior no fue la única ocasión en que Hilda tuvo que enfrentarse de cara a cara con actitudes racistas. Cuando fue propuesta para interpretar el papel de La abuela en

¹⁸ Martiatu, Inés María: *Una pasión compartida: María Antonia*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004, p. 6.

¹⁹ Grupo teatral cubano, fundado el 1 de febrero de 1958, por Vicente y Raquel Revuelta.

²⁰ *Bodas de sangre* es una tragedia escrita por Federico García Lorca en 1931.

Parece blanca —versión de Abelardo Estorino de la novela *Cecilia Valdes* de Cirilo Villaverde—, hubo muchas contradicciones. Se esgrimió que era muy negra para representar ese personaje. Contrario a aquellos criterios, la actriz subió con mucho éxito a los escenarios internacionales, en los que fue premiada y muy bien acogida por la crítica.

Hasta la puesta en escena de *Bodas de Sangre* en España, la Comisión Evaluadora de Teatro Estudio —grupo en el que su entrada como actriz negra causó muchas expectativas— no le había otorgado a Hilda su calificación como primera actriz. Es a partir del éxito que alcanzó en el extranjero que se vieron forzados a reunirse, independientemente de no ser período evaluativo, para otorgarle esa condición.

Muchas personas pensaron que Roberto Blanco fue el director preferido de Hilda Oates, pero según me planteó para ella se trataba de «una especie de conciliación entre el director que te borda tu trabajo hasta el detalle y el que te ofrece entera libertad de acción, además de un gran amigo». Una nota firmada por Roberto Blanco, escrita en marzo de 1982, así lo demuestra: «Mi querida Hilda: Si alguna vez me preguntaran sobre la amistad, sobre la temperatura del cariño fiel, la tenacidad —casi empecinado—, no sabría qué decir sino tu nombre. Tu Roberto Blanco»²¹.

Hilda trabajó con el mencionado director en Teatro Ensayo Ocuje e Irrumpe, los dos grupo que él fundó, antes y después de la conocida irónicamente como «Parametrización»²², proceso de censura, represión y estigmatización que excluyó a muchas personalidades y trabajadores de la cultura del país en la década de los 70 del pasado siglo. Respecto a la salud del teatro en aquellos momentos, Hilda me planteó:

Todos los grupos estaban arriba, los directores eran brillantes. Se estaba haciendo buen teatro. Teatro de avanzada. Gente que no pensaba irse de Cuba trabajando con entusiasmo y mucho amor a su profesión y de pronto ¡pum! Todo se deprimió. Muchos grupos desaparecieron. Le cortaron las alas a mucha

²¹ Tomada del periódico *Granma* del 13 de septiembre de 1967, p. 6.

²² Ver: Alberto Abreu Arcia: “Jugar con la memoria II (Primer Congreso de Educación y Cultura)”, en *Los juegos de la escritura o la (re) escritura de la Historia*. Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2007, pp. 137-142.

gente. Algunos se fueron del país. Muchos de los que se quedaron les fue muy difícil superar la angustia que les dejó todo aquello, pero tenían fe en el proyecto revolucionario y estaban dispuestos a luchar para salvarlo.

De aquella etapa la actriz recordaba emocionada la cantata montada por Roberto Blanco con la poesía *Sin amores II*²³, de José Martí, en la que se declamaban los versos en tonos agudos, altos, bajos, voces más y menos brillantes. Hubo un momento en que ese poema no se pudo declamar completo. A tal efecto me dijo: «Nunca entendí por qué a Roberto no se le explicaron las razones por las cuales debía eliminar de la cantata el verso que decía:

Pero es la ley de la vida la fatiga,
y se nos cansa pronto la memoria;
fatiga haber amado;
fatiga haber llorado;
nos cansa la Victoria».

Entre los personajes destacados que interpretó en Teatro Ensayo Ocuje e Irrumpe estuvo La lavandera #4 en *Yerma*²⁴, en el que trabajó utilizando muchos paños de tela que representaban el agua. En esa misma obra también interpretaba La mujer de la feria. En la puesta en escena de *Mariana Pineda*²⁵, también de Lorca, interpretó a La Clavela, creado por Roberto Blanco para resumir muchos y pequeños personajes que decían diferentes textos, lo que posibilitó abreviar la escena y hacerla más asequible. En esos grupos se pudo desenvolver también como asistente de dirección y parte de la Comisión de Evaluación.

²³ José Martí. Obras Completas. Edición crítica Poesía II “Sin amores” Centro de Estudios Martianos. La Habana, p. 207

²⁴ *Yerma* es una obra teatral escrita por Federico García Lorca en 1934.

²⁵ *Mariana Pineda* es una obra de teatro de Federico García Lorca que se basa en la vida de Mariana de Pineda Muñoz. La pieza se escribió entre 1923 y 1925, y salió a las tablas en 1927.

Una vez más el racismo

El desarrollo profesional siempre estuvo presente en la mente de Hilda, por tal razón, durante su estancia en Teatro Estudio se preparó, con la ayuda de Vicente Revuelta, para presentarse a la prueba de ingreso en el Instituto Superior de Arte (ISA) para alcanzar la carrera de Licenciatura en Artes Dramáticas.



Hilda Oates y Verónica Lynn en *Santa Camila de La Habana Vieja*, por Teatro Estudio.

Foto: Pedro Beruvides. Tomada de Internet.

La discriminación racial la volvería a castigar. Esta vez de manera muy sutil. La directora del Teatro Estudio, Raquel Revuelta, le negó esa posibilidad: «En el ISA no vas a aprender nada. Todo lo que tienes que aprender ya lo sabes. Eres una primera actriz» fueron las palabras de Revuelta, quien además argumentaría que Hilda tenía mucho trabajo para dedicarse a estudiar. En realidad, en aquellos momentos el nivel de trabajo en el grupo había bajado, me cuenta Hilda. La falta de calificación superior le impidió a Hilda, más tarde, poder desenvolverse como profesora de ese Instituto, como lo fue su directora.

El estudio también fue un aspecto permanente para la construcción de los personajes que les fueron asignados. Hilda nunca se conformó con conocimientos elementales. Por ejemplo, cuando le ofrecieron el papel de La santera, en *Santa Camila de La*

Habana Vieja, su director, Armando Suárez del Villar, contrató a la etnóloga Natalia Bolívar para que les diera una conferencia sobre santería al elenco artístico que formaría parte de la puesta en escena. Por lo teórico de la exposición, Hilda no encontró todas las herramientas necesarias para hacer una adecuada representación de una madrina de santo²⁶, por lo que recurrió a Lázaro Ros²⁷, quien le enseñó todo lo concerniente al quehacer de ese rol.

Hilda fue una actriz que no le gustaba trabajar por trabajar. Nunca aceptó que la encasillaran en un rol que significase desventajas sociales o que reafirmase estereotipos racistas y negativos como sirvientas, nanas, manejadoras y prostitutas. Para ella los personajes de Poncia, La madre y Lola fueron excelentes papeles de criadas que valían la pena escenificar. Su actuación en la televisión y el cine no fue muy amplia dado que rechazó varias propuestas, como la de participar en la película *Guantanamera*, pues el personaje no era de su interés.

La actriz buscó regularmente en la cotidianidad de la vida, y en la suya propia, los ejemplos que les sirvieron para armar los personajes, razón por la cual no le gustaban las poses y los compromisos que se contraen con la fama. «Nunca podemos decir que soy actriz o actor. La actriz o el actor tiene que incorporar a su yo la vida de cada día y la experiencia cotidiana, esa que no termina sino con la muerte, por eso yo me exijo vivir intensamente para poder interpretar la vida, por eso trato de abarcar todo lo que me rodea».

Además, en durante una entrevista Hilda me planteó:

«Cada vez que sales a escena es como si fuera la primera vez, tienes susto, miedo, inseguridad, pero en la medida que sientes el público, aunque no lo ves, pero su silencio te indica que entienden la obra y es ese silencio el que te hace comunicarte con ellos, ese silencio es el que te hace sentir segura de tu actuación».

Le gustaba la juventud. Conversar con los jóvenes, ofrecerles consejos sobre la vida, sobre el trabajo; por eso, en infinidad de ocasiones, se vio rodeada de muchos de

²⁶ Símbolo de la familia ritual, del saber y el poder heredado.

²⁷ Uno de los más excelentes intérpretes de la música ritual afrocubana, y por demás, consagrado a esa religión.

ellos buscando un aliento, una palabra, un gesto, una enseñanza, lo que compensó en ella carencias profundas. Era gran aficionada a la lectura, consideraba que le proporcionaba conocimientos que culturalmente les eran necesarios para su desarrollo actoral. Recordándola, el dramaturgo Gerardo Fullea León escribió lo siguiente:

Entre los creadores que han diseñado esa esencia de lo popular en la escena teatral, sin populismo o visión esquemática, hay una que por su intensidad y entrega afectiva ha calado en nosotros con su desempeño, entre los múltiples roles que asumió. Desde la mítica caracterización de Maria Antonia, la sobrecogedora Madre de *Bodas de Sangre* o la irrepetible Madrina de *Santa Camila*, donde la originalidad y la auténtica y reveladora raíz de lo trascendente humano nos harán, siempre, valorar el desempeño actoral de la gran mujer y actriz —ese ser humano, amiga franca y auténtica— que fue Hilda Oates²⁸.

La calidad de su trabajo, disciplina y dedicación le valieron para obtener innumerables premios y reconocimientos, entre los que se encuentran los de Actuación por la interpretación de La madre en la obra *Bodas de sangre* (1980); Poncia en *La casa de Bernarda Alba* (1982); María Antonia, en la obra homónima (1984) y La santera en *Santa Camila de la Habana Vieja* (1984). Hilda Oates recibió varias medallas y condecoraciones y que reconocida con el Premio Nacional de Teatro en el año 2004.



²⁸ En comunicación personal con Daisy Rubiera Castillo, La Habana, 2021.



Hilda Oates en *Electra Garrigó*. Foto de autoría desconocida. Tomada de Internet.



Bibliografía

Abreu Arcia, Alberto: Por una Cuba Negra: (2017) Hypermedia, Estados Unidos. Ediciones. Middletown, pp. 310-332.

_____ : (2007), “Jugar con la memoria II (Primer Congreso de Educación y Cultura)”, en *Los juegos de la escritura o la (re)escritura de la Historia*, La Habana Fondo Editorial Casa de las Américas. pp. 137-142.

Martí, José: (2007) *Obras Completas*, La Habana, Edición Crítica Poesía II “Sin Amores”. Centro de Estudios Martianos, p 207.

Martiatu, Inés Maria: (2004). *Una pasión compartida: María Antonia*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, p. 6.

_____ : La mujer negra en el teatro cubano: Un enfoque de género, La Habana (copia inédita entregada por la autora).

_____:(2010) Selección y Prólogo: *Re-pasar El Puente*, La Habana. Editorial Letras Cubanas. pp. 22-25.

_____ : (1989) Prólogo. *Teatro de Eugenio Hernandez*, La Habana. Editorial Letras Cubanas. pp. 13-14.

Montero Sánchez, Susana: (2003) *La cara oculta de la identidad nacional*, Santiago de Cuba. Editorial Oriente, p. 62.

