

## IDENTIDADES, DISCURSO Y COLONIA: EL CASO DEL TEATRO IRIJOA DE LA HABANA (1884-1900)

---

MIGUEL DÍAZ-EMPARANZA  
*Universidad de Valladolid*

JUAN P. ARREGUI  
*Universidad de Valladolid*

### 1. INTRODUCCIÓN

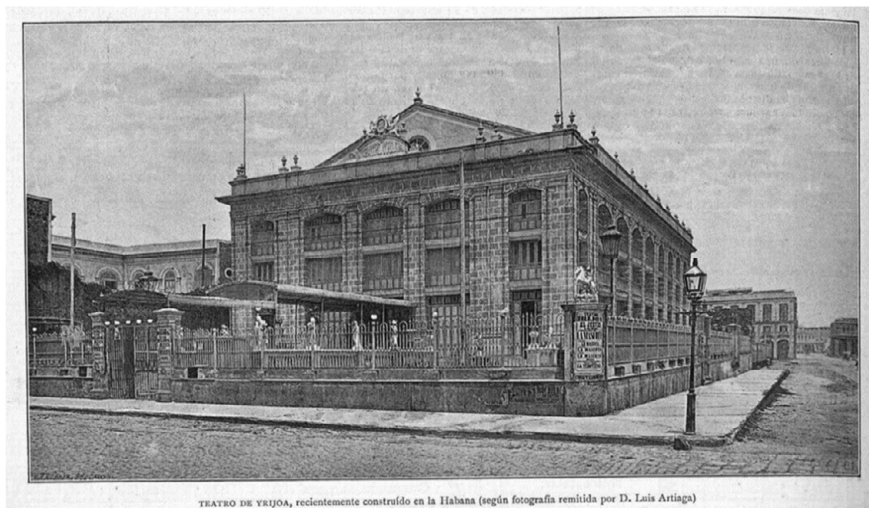
La rehabilitación en 2014 del Teatro Martí de La Habana<sup>88</sup> devolvió a la capital cubana un espacio escénico emblemático, monumento nacional cargado de adherencias históricas e inserto, con tintes casi míticos, en el relato de la construcción patria al haber asilado la Primera Convención Constituyente de la República y la redacción de la Carta Magna en 1900. Sin embargo, los orígenes del edificio no podrían resultar más alejados de su posterior monumentalización. Fruto de la especulación empresarial de un inversor particular, el teatro Irijoa (nombre original del coliseo) inició su andadura mediando la década de 1880 en calidad de edificación estacional, diseñada con el suficiente atractivo como para captar la atención del público consumidor pero concebida según presupuestos mercantilistas para maximizar su rentabilidad minimizando el gasto edilicio; en definitiva, un local temporáneo y menor, sin demasiadas pretensiones artísticas que se convertiría en objeto de capitalización simbólica —en litigio entre su filiación al independentismo criollo y su inserción en la lógica ostensoria del poder centralista metropolitano— durante las efervescencias descoloniales saldadas por el

---

<sup>88</sup> El presente artículo surge de una primera y breve aproximación a la arquitectura del teatro Martí publicada en el monográfico «De Yrijoa a Martí» de la revista *Opus Habana* (2014) que la Oficina del Historiador de la Ciudad dedicó a la rehabilitación del edificio (P. Arregui, 2014, p. 7-11).

Noventayocho y al que se adjudicarían imprevistas connotaciones identitarias.

**FIGURA 1.** Fachada del Teatro de Irijoa en 1892.



Fuente: La Ilustración Artística, año XI, nº 154, Barcelona, 4 de julio de 1892, pág. 432.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este artículo propone reflexionar sobre la importancia del teatro en su triple condición de lugar, institución y evento como emblema ideológico, vehículo de imaginarios y referente identitario en pleno proceso de fractura noventayochista, con el objetivo de registrar las reverberaciones ideológicas y las tramas de construcción nacional perceptibles en el discurso hemerográfico coevo proyectado, al margen de su dimensión artística, al entramado de prácticas extraescénicas que envolvieron al Irijoa durante sus primeros años de existencia. Para ello se ha contado, por una parte, con la documentación e informaciones proporcionadas por las únicas monografías dedicadas a este espacio (González, 2010 y Reyes, 2012), así como con aquellos que, no ocupándose de él de forma exclusiva, contienen apreciables datos contextuales en

diversos ámbitos de interés<sup>89</sup>. Por otra parte, y en cuanto a fuentes primarias, se ha recurrido al empleo de referencias hemerográficas contemporáneas, no tanto cubanas<sup>90</sup> cuanto peninsulares, pues el lugar de enunciación<sup>91</sup> resulta imprescindible para tratar de referenciar la imagen del Irijoa en la metrópoli e identificar los tendenciales —y a veces tendenciosos— procesos de reverberación desde la dinámica colonial, según se percibe en el discurso aplicado no ya a los repertorios, sino a los usos sociales que rodean la interacción teatral misma. Dado que la hemerografía ofrece al mismo tiempo datos y opiniones, se revela como una fuente de primer orden para rastrear los procesos de fabricación y legitimación de significados del sistema cultural en que se producen, dada su naturaleza discursiva y la multiplicidad de operaciones implícitas que alberga. Así, y desde una perspectiva metodológica, los testimonios consignados por la prensa histórica constituyen un valioso material a la luz de presupuestos decoloniales que informen el examen de las narrativas implicadas en la construcción de imaginarios, las retóricas de la dominación o la dimensión ideológica de la patrimonialización monumental. Escrutar el edificio del Teatro Irijoa en estas claves epistemológicas consiente formular nuevos interrogantes y obtener nuevas orientaciones críticas que, si bien no aspiran a ser concluyentes ni definitivas, contribuyen a enriquecer su percepción y entendimiento.

### 3. DISCUSIÓN

Resulta incuestionable hoy la inserción del Teatro Martí entre los elementos clave del patrimonio cultural de la nación cubana (Iglesias,

---

<sup>89</sup> Véanse Carpentier (1946), Robreño (1961), Leal (1982), Eli y Alfonso (1999), Río Prado (2010), y Lapique (2011a y 2011b), entre otros.

<sup>90</sup> La Habana elegante, El Diario de La Marina o las crónicas de Julián del Casal en La discusión.

<sup>91</sup> Entre los procedimientos metodológicos básicos propuestos por algunos enfoques de la teoría postcolonial —también presentes en ciertos planteamientos del análisis del discurso— se encuentran el estudio del lugar estratégico de la enunciación (*strategic location*), es decir, la descripción de la posición de un autor en el texto en relación con el material sobre el que escribe (Said, 2010) y el estudio de la formación estratégica (*strategic formation*), esto es, «el análisis de la relación entre los textos y la manera en la que grupos y tipos de textos o géneros literarios adquieren masa, densidad y poder referencial entre ellos mismos, y, en consecuencia, respecto de la cultura en general» (Vega, 2003, p. 90).

2021), con rango incluso de «símbolo de la cultura cubana» (*Online-tours*, 27-06-2019). Su función de reapertura, calificada como «uno de los eventos escénicos más importantes de Cuba en este principio de siglo» (Duarte, 2014), adquirió proporciones de celebración de Estado (*Cubadebate*, 24-02-2014). Y, sin embargo, los orígenes del inmueble distaron mucho no sólo de este estatus «legendario» (*El Comercio* 25-02-2014) sino de cualquier aspiración monumental. Inaugurado la noche del 8 de junio de 1884, su construcción se inscribe entre las operaciones mercantiles de la iniciativa privada —Ricardo Irijoa, un inversor gallego relativamente modesto— y responde a esa nueva orientación que la arquitectura teatral asume en relación con todos aquellos locales que se diseñan en calidad de temporales; no en vano se trataba de un teatro «de verano» (González, 2010, p. 16), pero concebido para trascender su límite estacional gracias al permanente estío del trópico. Responde a una genealogía que, en la península, desde donde se exporta a las colonias, prolifera a partir de mediados de siglo, caracterizada por establecerse (aprovechando su carácter *provisional* y *ambulante*) en solares desocupados del tejido residencial, resolverse internamente de manera desembarazada y externamente a escala modesta, sin prescindir de la retórica formal del modelo canónico pero buscando soluciones imaginativas para suplir —o enmascarar— las insuficiencias inherentes a la propia construcción (Andura, 1992, pp. 108-109). El arquitecto Alberto Castro y el escenógrafo Miguel Arias colaboraron en el proyecto de un inmueble cuya misma implantación urbana es ya aclaratoria con respecto a su personalidad, pues ocupa una finca generada por el ensanche decimonónico entre las calles Dragones, Prado y Zulueta. Un área que, tras la especulación inmobiliaria propiciada por las subastas del *reparto de las murallas*, adquiere un notable dinamismo y presencia en la vida social ciudadana, particularmente apta para el emplazamiento de negocios de explotación recreativa: eje vial en crecimiento fácilmente accesible por su proximidad al caserío, atributo de progreso cargado de connotaciones relativas a la modernización de la urbe histórica, inserto en un entorno desahogado que favorece la sociabilidad informal y la fiesta, e inscrito en una zona proclive a acoger otros centros de diversión y ocio (como ocurrirá con el Teatro Circo Jané o el colindante primer Centro Gallego).

**FIGURA 2.** Fachada del teatro Martí hacia 1900.



Fuente: Nancy González Arzola, Teatro Martí. *Prodigiosa Permanencia, La Habana*, Ediciones Unión 2010, pág. 28.

Si bien se le consideraba un coliseo «importante»<sup>92</sup> y en descripciones contemporáneas se afirmaba que podía contener dos mil quinientas personas (*La Habana elegante*, 31-05-1885), el teatro Irijoa correspondía a la categoría de locales de «segundo orden». Y ello a pesar de que en el *Reglamento para la construcción y reparación de edificios destinados á espectáculos públicos* de 27 de Octubre de 1885 se estipulaba, explícitamente, que serían considerados de primer orden «los teatros y salas de reunión ó de espectáculos... que puedan contener de 1.000 personas en adelante» (*La Gaceta de Madrid*, 28-10-1885). Pero dicha categorización no dependía exclusivamente de la capacidad del aforo, sino de «su estructura», a partir de la cual se establecía una taxonomía que diferenciaba los espacios destinados a la representación en «edificios cubiertos y edificios al aire libre», perteneciendo «á la primera

---

<sup>92</sup> La Habana posee «varios teatros, tres de ellos importantes, como son el de Tacón, Irijoa y la Paz (Payret), los dos últimos de moderna construcción» (Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración 56, 1886, p. 1938).

clase las salas de reunión para conciertos ó bailes, los teatros, circos y gimnasios cubiertos; y á la segunda los circos descubiertos, las plazas de toros y los teatros de verano». Tal normativa también prescribía que «Los edificios destinados á espectáculos públicos que no tengan la condición de permanentes necesitarán acomodarse» a una serie de reglas entre las que se explicitaba el constar «sólo de planta baja, y á lo sumo de un piso principal de palcos, con amplias escaleras de ingreso» y estar «completamente separados de los edificios colindantes por una distancia mínima de 5 metros» (*La Gaceta de Madrid*, 28-10-1885)<sup>93</sup>.

Las instalaciones del «coliseo de las cien puertas» acondicionan un entorno exterior trufado de elementos pintorescos —estatuas «de juguete, sombrías grutas y rocas artificiales» (*Don Circunstancias*, 03-08-1884), «flores, plantas, cascadas, surtidores, estanques y enredaderas» (*La Habana Elegante*, 12-02-1888)— que, junto con el café y el palco escénico adicional al aire libre que se disponía en el patio colindante con el Centro Gallego, constituían un eficaz complejo recreativo. No se trataba de reflejar la «sencilla majestad del templo de Talía» según las críticas vertidas en algunas gacetillas de la época (*Don Circunstancias*, 03-08-1884), sino de un concepto mucho más versátil, flexible y moderno, formalmente instruido por razones de economía e informado por criterios caracterizadores que permitieran su identificación funcional como lugar de esparcimiento: «Por más que (...) mereciese el teatro la consideración de elemento civilizador, medio de instrucción y moralización [también es lícito] considerarlo como un recreo. Con serlo, y de los más cultos, no puede negarse que, por lo mismo, necesita todas las condiciones para que cada cual pueda estar en plena libertad de procurárselo y de disfrutarlo á su manera» (Manjarrés, 1875, p. 127).

---

<sup>93</sup> Para más información sobre este aspecto véase P. Arregui (2009a, pp. 209-279).

**FIGURA 3.** Fachada del Teatro Martí (antiguo Irijoa) tras su restauración en 2014.



Fuente: Premio Gubbio América latina y Caribe 2015, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015, pág. 33.

Por su parte, la configuración interna del Irijoa también resulta muy significativa, pues en ella el vacío de la sala se resuelve según una curva generatriz a la italiana, pero se organiza a la francesa, según la mixtificación modal perceptible en Europa a lo largo de la segunda mitad del XIX. Las constantes menciones en referencias coevas a la habilitación de «grillés» en el Irijoa no dejan de ser alusiones a la consuetudinaria praxis gala<sup>94</sup> y su mera lectura resulta suficientemente ilustrativa respecto del imaginario manejado por los artífices del teatro habanero, que se acogen a la idea ambiental de gran salón considerada por la tratadística de la época. Una suerte de habitación pública en la que, gracias al mecanismo dispuesto para elevar la platea y enrasarla con el escenario tras remover las butacas del patio, se podían suprimir los límites del espacio escénico convencional. Se trata de un aspecto que expresa mejor que ningún otro el acondicionamiento del local para acoger el

---

<sup>94</sup> Sobre el uso distintivo de «loges grillées» en el diseño teatral francés véase P. Arregui (2009b, p. 130).

desarrollo de múltiples actividades vinculadas a su carácter como entorno de celebración social, cualificándolo para albergar expansiones colectivas, lúdicas o no — bailes, piñatas y mascaradas, además de «banquetes, mítines políticos, lucha isleña, esgrima, clases y actividades circenses, entre otros» (González, 2010, p 43)— pero siempre performativas, no ya destinando estancias exprofeso, sino modificando su propia estructura física para tal fin, al ofrecer la posibilidad de transmutar su configuración espacial interior.

**FIGURA 4.** Interior del Teatro desde el escenario tras la restauración de 2014. Fotografía de Alfredo Cannatello.



Fuente: [bit.ly/3tmuqSe](https://bit.ly/3tmuqSe)

Pero en el Irijoa, sin embargo, las referencias al proceder internacional *à la page* contrastan enormemente con la ordenación de un criterio distributivo del público por géneros, ya superado en la península para mediados de siglo y que remite a los antiguos auditorios ibéricos de ascendencia corralesca, no sólo por las propias denominaciones que baraja la prensa (lunetas, tertulia, etc.) sino también por el propio uso que de dichos espacios se hace. La presencia «en el extremo cerca del escenario» de «una línea de sillas, que serán asientos de preferencia, y donde podrán asistir personas que deseen ver sin ser vistas» (*La Habana*



*Elegante*, 12-01-1888); la utilización de uno de los palcos proscenio, «dedicado a la autoridad superior» (*El triunfo*, 08-06-1884); o la separación entre «tertulia de señoras» y «tertulia de caballeros» en la publicación de precios de las localidades (*La Habana Elegante*, 08-06-1884) confirma la adherencia de esa propiedad híbrida que conjuga la concepción proyectual decimonónica con categorías de uso propias del Antiguo Régimen. Todas estas medidas «parecen señalar una cierta voluntad de control» y suelen ir coligadas a los locales de espectáculo más populares «que con tanto empuje se desarrollan en la época» y que permiten entender «la novedad y diversificación» (Fernández, 1988, p. 84) de que hace gala, respecto de los estrechos límites marcados por la rigurosa ordenación del arquetipo normalizado, el teatro Irijoa.

Pero si la personalidad arquitectónica del inmueble desvela numerosas posibilidades significantes, no resultan menos sugerentes sus eventuales adherencias en la construcción del imaginario social, para lo cual el registro hemerográfico resulta imprescindible. Por una parte, la prensa es el medio de comunicación principal en el ochocientos, pues no ha perdido su carácter de exclusividad al carecer de competencia; por otra parte, la naturaleza del periodismo decimonónico revela tanto datos como actitudes en una narrativa cargada de implicaturas<sup>95</sup> que no refleja los acontecimientos en sí sino que confecciona un imaginario (compartido, modificado y reelaborado) donde cobra pleno sentido el trazado de la red de interrelaciones que lo caracteriza (Ricoeur, 1995, p. 113) y ejerce parcialmente como referente de la dinámica del funcionamiento social y cultural, de modo que se produce una retroalimentación entre discurso y práctica, entre *reflexión* y *cosa reflejada*<sup>96</sup> sin que en

---

<sup>95</sup> La implicatura es, según Grice (1975), la carga implícita al acto comunicativo cuyas categorías «no convencional» –relacionada con factores contextuales– y «no conversacional» –aquella en las que intervienen principios de naturaleza estética, social o moral– permiten enlazar directamente las expresiones lingüísticas con la perspectiva subyacente del mundo que las genera.

<sup>96</sup> «Lo históricamente real, el pasado real, es aquello a lo que puedo remitirme sólo mediante un producto de naturaleza textual. Las nociones indicial, icónica y simbólica del lenguaje, y por tanto de los textos, oscurecen la naturaleza de esa referencialidad indirecta y plantean la posibilidad de una referencialidad (fingida) directa, crean la ilusión de que hay un pasado directamente reflejado en los textos. Pero incluso si conocemos esto, lo que vemos es la reflexión, no la cosa reflejada» (White, 1992, pp. 215-216).

ocasiones puedan definirse sus respectivos límites (Rivera, 2011, p. 64). Teniendo siempre en cuenta la inclusión en dicho discurso de diversos elementos de mediación, y asumiendo la dificultad para conocer unos acontecimientos que se conservan únicamente a través de constructos histórico-literaturizados<sup>97</sup>, al realizar una somera cata de la prensa regular general peninsular decimonónica en los dieciséis años que transcurren entre la inauguración del Irijoa y el cambio de centuria, se detecta la presencia de contenidos relativos al teatro pero concernientes no a cuestiones artísticas o de repertorio sino mayoritariamente a asuntos extraescénicos plagados de resonancias políticas. De hecho, y más allá de algunos anuncios o notas publicitando el arriendo del local y sus instalaciones<sup>98</sup>, las escasas noticias relativas a representaciones escénicas tienden a mostrar un no disimulado prurito nacionalista:

Los teatros dan poco juego. Los de Tacón y Albisu se hallan cerrados, y el de Cervantes, por su índole y fama tradicional, no puede ser visitado más que por personas del sexo fuerte. Queda solo el de Irijoa, donde trabajó hace cinco meses una regular compañía de zarzuela ... Esta compañía ha representado últimamente con gran éxito un arreglo de la ópera de Biçet [sic] titulada *Carmen*, hecho por el conocido autor dramático Sr. Triay (D. José). Este literato ha tomado sobre el sí trabajo de españolizar la obra de Biçet [sic], dando color español á sus personajes y carácter nacional á una obra que, tal como aparece en francés, ha de ser poco agradable á públicos españoles, por el falseamiento de sus caracteres, que parecen caricaturas francesas de costumbres españolas... (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 28-07-1886).

Es llamativa la escasez de referencias a eventos escénicos en la prensa peninsular más, muy probablemente, y entre otras razones, porque, a pesar de iniciar su andadura adscribiéndose al entramado de repertorios de importación (zarzuela grande, ópera, etc.) ya desde la inauguración sus programas comienzan a popularizarse, decantándose por funciones

---

<sup>97</sup> La literaturidad guarda relación con la función poética del lenguaje en la que existe, por parte del emisor, una voluntad de estilo en la articulación del discurso lingüístico, es decir, en el que la atención a la forma posee una intencionalidad estética, pero también potencialidades ideológicas y significativas (Jakobson, 1981).

<sup>98</sup> «Artistas- El empresario del reformado Teatro de Irijoa, en la Habana, empresa Pubillones, circo, teatro, jardín y café cantante, aceptaría proposiciones de cualquier compañía en cualquiera época, para el teatro y para el escenario del café cantante. Dirección café Central ó Pubillones Teatro. Habana» (*El Imparcial. Diario Liberal*, 30-08-1894).

«menores» de asociaciones locales, albergando actividades lúdicas con gran protagonismo de bailes criollos y repertorio *danzonero*, y admitiendo espectáculos de naturaleza idiosincrásica y recelado acuse crítico como el género bufo autóctono (Leal, 1982, pp. 188; Reyes, 2012). Por el contrario, al hilo de los contenidos del grueso de noticias extraartísticas concernientes al Irijoa, parecen desprenderse las líneas maestras de un metadiscurso decididamente ideológico en el que este teatro aparece asiduamente como referencia inserta en tramas de diverso tipo: exaltación de la unidad patria, denuncia y caracterización del secesionismo independentista, ostentación del poder central del Estado... Todo ello enmascarado bajo una «tupida red de metáforas» investidas con el manto legitimador de la información objetiva e inscritas en el «sistema de ficciones útiles» (Zavala, 1994, pp. 5-6) arbitrado para el desarrollo de la ilusión de una idea medular de estabilidad, solidez y concordia nacional, sólo puntualmente alterada por una minoría diversa y exógena, periférica, una alteridad aislada frente al *statu quo* vinculante. Emitidos con intención comunicativa y potencialmente informativos, los mensajes que estos medios articulan, siempre se dirigen a un lector-tipo determinado que, en este caso, es el ciudadano peninsular al que se le ofrece la visión de una «provincia colonial» inscrita en el seno de una nación que defiende con denuedo el mito de su memoria imperial<sup>99</sup>.

A este respecto, ha de tenerse en cuenta un factor no siempre observado pero basilar en la consideración del edificio por parte de la comunidad urbana y de su importancia como factor clave en los procesos de comunicación social, participación colectiva o manifestación cívica. El Irijoa, construido e inaugurado en un período marcado por las perturbaciones derivadas de las primeras contiendas independentistas de la isla contra las fuerzas españolas<sup>100</sup>, frecuentado por un público heterogéneo que incluía criollos e ibéricos, negros, mulatos y blancos, y ubicado en el eje expansivo de la ciudad moderna, se convierte pronto en foco de interés o, al menos, en pieza oportuna para diversas demostraciones de carácter performativo y naturaleza extraescénica que enlazan con los

---

<sup>99</sup> En la acepción clásica de la perspectiva postcolonial de Said (1996).

<sup>100</sup> Guerra de los Diez Años (1868-1878) y la llamada Guerra Chiquita (1879-1880), para más información véanse López (1980), y Rey y Canales (2016).

vaivenes políticos, con las tendencias rivales entre las burguesías local/inmigrante e incluso con los conflictos raciales. De manera que el Irijoa parece ir asumiendo, progresivamente, competencias identitarias y adquiriendo un evidente capital simbólico<sup>101</sup> establecido entre dos campos en litigio que suponen el sostenimiento del poder estatuido (nacionalismo centralizador-*españolismo*) de una parte, y la resistencia al mismo (nacionalismo independentista-*cubanía*) de otra.

Si la metrópoli, según ha constatado Maritza Pérez Dionisio (2013), emprendió en Cuba una ofensiva civil y económica paralela a la militar con objeto de recuperar el casi desintegrado imperio colonial, es lógico pensar que entre las estrategias aplicadas a tal efecto se sirviera de diferentes medios para restaurar su imagen y ayudar al mantenimiento de la integridad nacional en la esfera sociocultural (Naranjo, 1992, p. 752)<sup>102</sup>. Y ningún medio más apropiado que la prensa dado el carácter *dialógico*<sup>103</sup> del discurso hemerográfico y su poder conformador del imaginario, al constituir una suerte de canal comunicativo bidireccional: generador -materializa y fija los *procesos discursivos* en *discursos*<sup>104</sup> - y receptor, a un tiempo, de dicho imaginario. En el discurso imperialista aclimatado en la prensa ibérica, el teatro de Irijoa asume una posición implícita en el imaginario que se proyecta sobre La Habana (casi podría decirse que, por ósmosis, sobre la isla) y que responde a tres instancias que discurren paralelas y en ocasiones se solapan. En primer lugar, la apropiación del teatro como recinto celebrativo para exhibiciones patrióticas por parte del Estado central y su designación como hito simbólico en los itinerarios urbanos de sus demostraciones cívicas. En segundo lugar, la asunción del teatro como espacio

---

<sup>101</sup> «Le capital symbolique, c'est n'importe quelle propriété (n'importe quelle espèce de capital, physique, économique, culturel, social) lorsqu'elle est perçue par des agents sociaux dont les catégories de perception sont telles qu'ils sont en mesuré de la connaître (de l'apercevoir) et de la reconnaître, de lui accorder valeur» (Bourdieu, 1994, pp. 116).

<sup>102</sup> Véase Said (1996, pp. 165-184).

<sup>103</sup> En su estudio del proceso de la comunicación discursiva Bajtin (2009) subvierte la consideración establecida desde Saussure acerca del carácter individual del enunciado, y plantea que éste posee un carácter dialógico, al producirse en el seno de una interacción entre interlocutores.

<sup>104</sup> Confróntense con Potter (1998).

multicultural compartido donde las eventuales manifestaciones identitarias locales son toleradas desde una paternalista óptica colonial que se recrea en el extrañamiento condescendiente y en el pintoresquismo. Y, en tercer lugar, la denuncia del teatro como sede de manifestaciones separatistas que violentan la pretendida unidad nacional desde sus mismas bases conceptuales: la ideología política y la fundamentación religiosa<sup>105</sup>.

Sobre el primero de los casos antedichos, apenas transcurridos dos años desde su apertura, el teatro Irijoa comienza a incluirse entre los emplazamientos urbanos señalados por la ceremonialidad política del gobierno colonial. La utilización del espacio ciudadano revaloriza la idea de comunidad aglutinada y los lugares concretos en los que —o frente a los que— se desarrollan las solemnidades quedan, a su vez, recodificados en razón del propio evento. Así, un periódico madrileño de ideología conservadora se hacía eco de la celebración habanera de «un acto tan solemne como patriótico, llevado a cabo por la Sociedad Castellana de Beneficencia, con el objeto de bendecir el estandarte», un «valioso pendón de Castilla», regalado «á la misma por D. Isaac Morilla». El acto principal se celebró «en el precioso Parque Central (...) adornado con gusto y elegancia con multitud de banderas, gallardetes y escudos de todas las provincias españolas» sobre un «severo altar» que en «las gradas de la estatua de Isabel II se levantó para tan solemne ceremonia», a la que asistieron las autoridades civiles, militares y eclesiásticas, así como las comisiones de «Andalucía, la catalana, la montañesa y otras análogas; la compañía de Guías del Capitán General, la Sexta del Primer Batallón de Voluntarios de Artillería y la Séptima del Primer Batallón, con sus correspondientes Bandas, que amenizaron la función». Todo estaba diseñado para exaltar «los hechos heroicos consumados á la sombra de aquella bendita enseña» y hacer «votos porque el lazo de

---

<sup>105</sup> «Los enunciados son eventos; los hechos, por su parte, son en tanto que hechos verbalizados, difundidos, conocidos, interpretados y situados significativamente dentro de un campo epistémico: o, en forma más lapidaria, las palabras son hechos y los hechos son palabras (words are facts and facts are words). Los textos no "reflejan" el mundo: intervienen activamente en él y lo construyen» (Vega, 2003, p. 100).

unión, hoy más fuerte por estar todos agrupados bajo una benéfica sociedad, fuera para dar días de ventura y de gloria á nuestra querida España».

Lo cierto es que, a través del proceso de retroalimentación dialógica implicado en el discurso hemerográfico, el teatro es utilizado como púlpito laico propicio para tratar de despertar una determinada conciencia nacional a base de gestos destinados a cualificar su imagen en el centro de lo estatuido y no en los dominios del *otro*. Las alusiones al Irijoa como sede de bailes y distintos eventos organizados por el Círculo Habanero<sup>106</sup>, por ejemplo, hacen hincapié en su adscripción a lo «más selecto de nuestra sociedad»<sup>107</sup> y lo ubican en los dominios de lo «bueno, real y bello» (Fischer-Lichte, 1999, pp. 200 y 204), como parte de esa ficción tácita, conscientemente ajena a resabios ideológicos, en donde la clase hegemónica quería ver su identidad garantizada<sup>108</sup>. La prensa decimonónica seguía de cerca la puesta en escena de la caridad social, en la que destaca la utilización de recursos teatrales y la elaboración de discursos que dotaban de protagonismo a los organizadores y subrayaban el carácter excepcional del acontecimiento, más orientado a constituir un escaparate propagandístico que a paliar el problema real. En un *Diario católico monárquico* madrileño aparece la siguiente «Carta de Cuba»:

«Mientras en esa existen hombres que envían correspondencias á periódicos de ésta, preñadas de tempestad ó de frases inconvenientes á la dignidad de este país y á la buena armonía que debe existir entre la raza blanca y la negra, el Casino de color que se enorgullece con ostentar el noble mote de Español, medita, delibera y resuelve celebrar mañana una función en el hermoso teatro de Irijoa, con el motivo aplaudidísimo de adquirir recursos pecuniarios para levantar á una gran altura su escuela de instrucción primaria elemental, donde reciben á manos llenas la educación moral y religiosa todos los niños de ambos sexos que la

---

<sup>106</sup> Otros periódicos españoles (La Correspondencia de España, El Siglo futuro o El toreo) también se hacen eco de ello.

<sup>107</sup> Esta expresión es uno de los grandes ejemplos de la retórica hemerográfica de la época, de ese catálogo de fórmulas habituales y reiteradas por cualquier periódico de cualquier provincia, empleadas como parte de las estrategias comunicativas que el propio lector esperaba encontrar en este tipo de discurso.

<sup>108</sup> El Círculo Habanero aparece recurrentemente descrito en prensa de la época como la más «notable sociedad tanto por sus socios como por la concurrencia que á las funciones que da mensualmente de convite asiste» (El toreo, 27-12-1886).

solicitan, sin distinción de razas. Este noble y levantado comportamiento de gentes en su inmensa mayoría sin ilustración y cultura, contrasta notablemente con el proceder de ciertas gentes que alardeando de ilustración y cultura, trabajan sin tregua ni descanso para hacer aborrecible el nombre de España, tratando de emancipar á Cuba de su seno». (*La Unión*, 24-05-1887).

Adviértanse los tópicos manejados por este periódico, de nombre más que significativo, en donde teatro y argumento asistencial se unen a moral y religión, armonía interracial, al cliché de la bondad popular (con resonancias del mito del buen salvaje en clave de liberalismo decimonónico) frente a la perversión de un criollismo de élite corrompido, etc., todo ello encubierto bajo la ilusión del bien común y sin arrogarse la responsabilidad del texto, actuando únicamente como portavoz de una opinión «cubana»<sup>109</sup>. En esta misma línea operan otros textos encontrados en la prensa española que, tras el alzamiento de José Martí y Máximo Gómez de 1895 y los avances de la *Guerra necesaria*, adquieren una relevancia singular, situándose en la órbita de lo que los estudiosos del análisis del discurso han dado en llamar «acontecimiento discursivo»<sup>110</sup>, en el que la coyuntura social se inscribe en un campo subjetivo que la supera, conformando una narrativa que se instala en el marco epistemológico y que determina la visión y conceptualización de los propios sucesos fenomenológicos (Van Dijk, 1999, p. 31)<sup>111</sup>. En este caso, el acontecimiento discursivo lo constituye la denominada «crisis de España», cuya culminación se produce con la guerra de Cuba (Rivera, 2013, pp. 1731-1750). En *El Liberal*, por ejemplo, e

---

<sup>109</sup> Obsérvese que la publicación de cartas, comunicados, observaciones, comentarios... emitidos desde otros contextos, por otros medios y otros agentes resulta un gesto recurrente de la prensa decimonónica, constituye una operación concreta que canaliza la personalidad dialógica del discurso hemerográfico y arbitra un proceso de difusión que, tanto desde la historia cultural como desde la sociología de la mediación, se entienden como fundamentales a la hora de comprender su trascendencia.

<sup>110</sup> «El acontecimiento discursivo no procede de una concatenación causal, por cuanto toda situación histórica engendra obligatoriamente un acontecimiento discursivo. El sitio discursivo del acontecimiento depende más de una presentación subjetiva que de una representación a priori: su manera de ser le es inmanente, y por lo tanto irreductible a cualquier situación histórica» (Charaudeau y Maingueneau, 2005, s.v.).

<sup>111</sup> Véanse también Van Dijk (1980, pp. 3-26; 1983, pp. 77-105).

inmediatamente después<sup>112</sup> de otras supuestas «Cartas desde Cuba» en las que guajiros y mambises son infamados mediante denigrantes analogías zoológicas<sup>113</sup>, se destaca en grandes caracteres:

La SUSCRIPCIÓN PATRIÓTICA. Función en él teatro Irijosa (sic) — Recaudación de la Junta de Defensa. — 127.000 pesos. Anoche se celebró una gran función extraordinaria en el teatro Irijosa (sic), cuyos productos se destinan a aumentar la suscripción patriótica. El espectáculo fue brillante. Se obtuvieron magníficos resultados. La Junta de Defensa lleva recaudados hasta la fecha 127.000 pesos para esta suscripción. (19-12-1896)<sup>114</sup>.

En el segundo de los casos antedichos, la asunción del teatro como espacio multicultural compartido donde las eventuales manifestaciones identitarias locales son toleradas desde una paternalista óptica colonial que se recrea en el extrañamiento condescendiente y en el pintoresquismo, el relato hemerográfico tiende a materializar las representaciones colectivas, las imágenes o las ideas elaboradas por la sociedad que sustentan los comportamientos y las mentalidades, y que conforman una identidad grupal al otorgar papeles, estereotipos y roles a cada uno de los integrantes de la comunidad (Rivera, 2011, p. 22). A lo largo de todo proceso histórico, «las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos» (Baczko, 1991, p. 8), y, en este proceso de construcción, la caracterización de la alteridad juega un papel sustancial, asumiendo que la detección en el discurso hegemónico de las inercias categóricas o las

---

<sup>112</sup> Se insiste en la proximidad de ambas gacetillas en atención a que la misma distribución de las informaciones en el soporte periódico contribuye a la creación o ampliación de significados de lo que en ellas se contiene.

<sup>113</sup> «Está compuesta principalmente la insurrección de Cuba de gentes de los campos. Los moradores de éstos, en todas partes—y más en el país cubano que en otro alguno—tienen grandes semejanzas con los animales que en ellos habitan. El majá es una culebra, la jutía es una especie de ratón grande, el guineo es la gallina de Guinea, montaraz, y el venado es el ciervo. Innumerables son los guajiros largos y enjutos como el majá, de nariz afilada, ojos pequeños y orejas tendidas como la jutía, de canilla delgada y paso ligero como el venado, de cuello largo, cabeza pequeña y ojos vivos como el guineo. Todos ellos revelan en sus cualidades morales, los instintos peculiares de esos animaluchos...» (El Liberal, 19-12-1896).

<sup>114</sup> Mayúsculas en el original.



concepciones así elaboradas, lo son siempre desde su consideración de objeto, no de sujeto (Spivak, 1985, pp. 120-130). Cualquier construcción identitaria siempre se realiza a partir del *otro*, y en este orden de cosas, el teatro de Irijoa, a ojos de los españoles de la metrópoli y de los emigrados a Cuba, se revelaba como un centro conquistado por esos *otros* cuya alteridad, sobre todo racial, contrastaba con la propiocepción instalada en el imaginario nacional. La identificación del Irijoa como teatro «negro» llegó a tal punto que, además de versos alusivos y otras referencias incluidas en la propia prensa habanera, su dedicación a «bailes de color» se esgrimiría como característica definitoria del establecimiento, tanto así que en la revista teatral de A. Caccia *La cosa municipal* (1893) una personificación de este teatro recitaba los siguientes versos: «Si no sirvo de teatro / Sirvo en cambio de salón / Los amantes del danzón / Vienen en compactas masas / Y si el teatro repasas / Encontrarás de seguida / ¡Mucha esencia diluida / Y muchas cajas de pasas...!»<sup>115</sup>.

Si bien la programación del Irijoa fluctuaba entre los géneros importados y autóctonos en virtud de las posibilidades de la empresa y el decurso del mercado, las actividades parateatrales serán una constante en su oferta: interacciones sociales que adoptan moldes performativos, sin constituir actividades escénicas propiamente dichas, como los bailes sociales, públicos o privados. Es, precisamente, a través de estos bailes que pueden rastrearse indicios de reconocimiento, desde la prensa ibérica, de una embrionaria e imprecisa imagen de *cubanidad* que parecía adueñarse del local y que se refleja a través de un proceso de dependencia identitaria mutua, y, por otra parte, desigual (Said, 2010, p. 71). La «ambivalencia», o tensión entre la atracción y el rechazo planteada como seña de identidad colonial por Bhabha (2004), se hace perceptible en la hemerografía y se sustancia en las descripciones que atañen al teatro Irijoa, como la contenida en un *Diario político, literario, mercantil y de avisos* catalán un año antes de zanjarse el «desastre colonial»:

Decenas cubanas-. Estamos en pleno carnaval. Aquí no es como ahí que termina la temporada con el miércoles de ceniza, muy al contrario, á

---

<sup>115</sup> Repárese en las cáusticas alusiones al carácter popular y bajo poder adquisitivo (esencia diluida) y al cabello ensortijado (cajas de pasas) de negros y mulatos (citado por González, 2010, p. 83).

esta fecha nos encontramos á los comienzos. Los bailes dados en el Casino Español son los más distinguidos y dignos de nota, siguiendo en orden los del Pilar, la Casa Payral y San Lázaro. Sociedades todas que poco más ó menos, presentan el propio aspecto que las nuestras barcelonesas, aparte el consumo grande de danzones y vales tropicales (...)

A Irijoa concurre la clase de color, sobresaliendo en dicho baile disfraces de reina, astróloga, sultana... con alpargatas todas. Tienen especial cuidado de cubrirse completamente la cabeza, á fin de que no se deduzca por el rizo de sus cabellos la clase á que pertenecen. La mulata, tiene cierto fanatismo por la danza, y por esto se comprende que Irijoa y otros por el estilo se vean mucho más concurridos por la clase de color que por la blanca. La mulata baila una noche de ocho á cuatro de la madrugada sin parar, vuelve al día siguiente, al otro y al otro, sin experimentar el menor cansancio ni fatiga. La danza guajira de hoy no es como la de antaño, si bien algunas reminiscencias se traslucen (sic) la verdadera danza del vientre. (*La Dinastía*, 31-03-1897).

Podría afirmarse que los mecanismos del relato hemerográfico, en lo que a indicios de reconocimiento identitario se refiere, se desplegaban en relación al concepto de «estereotipo», según un mecanismo por el cual el *otro* se representa como invariable, conocido y predecible (Rivera, 2012). El estereotipo es un modo de representación del *otro* desconocido, un conjunto articulado y ordenado de lugares comunes y, por tanto, una construcción tranquilizadora, repetitiva y que no suscita conflictos. El estereotipo «debe repetirse hasta la náusea: de hecho, constituye un proceso por el que lo que se sabe y acepta del colonizado se reafirma continuamente», legitimándose «mediante la repetición» (Vega, 2003, p. 312).

Por último, y con respecto al tercero de los casos antedichos, la acusación del teatro como sede de manifestaciones separatistas que violentan la pretendida unidad nacional desde sus bases políticas y religiosas, ya desde muy pronto los desencuentros entre el teatro Irijoa y las autoridades coloniales fueron evidentes, tanto así que incluso su propietario acabó siendo destituido en 1891 como gerente del establecimiento (una vez expropiado por razón de los impagos) «por haberlo alquilado sin el previo consentimiento de esta administración para reuniones que pudieran dar motivos a la alteración del orden público», «máxime cuando los dueños de los demás habían negado el consentimiento para que se efectuara en sus respectivos locales» (González, 2010, pp. 73-74). Tres

años antes, la prensa ibérica ya se hacía eco de la vinculación política del teatro, anunciando una velada «que tendrá efecto en el teatro Irijoa para la celebración del séptimo aniversario de la formación del partido autonomista» (*La Correspondencia de España*, 10-09-1888):

Los arriendos para encuentros y «*mass meetings*» obreros, fiestas de los trabajadores y otras reuniones de marcado cariz político y evidente impostación ideológica serían constantes, para culminar con la celebración en su seno de la Primera Asamblea Constituyente de la República, cuyas sesiones se prolongarían desde noviembre de 1900 hasta junio de 1901. A tenor de estas circunstancias, la hemerografía peninsular comienza a retratar al teatro Irijoa como un espacio sensible a las alteraciones del orden y eventualmente peligroso, sede de desórdenes y agitación social. A la noticia de la muerte de «D. José Arango Mazón, que se hallaba» al momento de ser atacado «en el baile efectuado el día 12 en el teatro Irijoa» (*El Liberal*, 08-05-1891) se sucederá el percance de una bomba «formada con un tubo de cañería» detonada en los jardines del local durante otro baile y causante de varios heridos de diversa gravedad, hecho de cuya repercusión se da cuenta al ser consignado por numerosos periódicos ibéricos en ediciones sucesivas<sup>116</sup>, vinculándolo a una campaña de alarma orquestada para forzar la intervención estadounidense.

En cuanto a la asociación entre *insurrectos*, *yankees* y el teatro de Irijoa antes aludida, ésta había resonado ya anteriormente en el discurso periodístico español a través de otro de los fundamentos nacionales agredidos: la estabilidad de la unidad religiosa. Desde que la Constitución de Cádiz proclamara que la religión no sólo del estado, sino de la nación misma

«es y será siempre la católica, apostólica y romana, única verdadera», y a pesar de algún alejamiento transitorio, durante la Restauración borbónica la Iglesia católica, apoyada por la política clásica y dinástica, continuaba jugando un papel fundamental en la cultura popular del país.

---

<sup>116</sup> El correo militar (23-02-1898), La Correspondencia de España (23-02-1898), La Unión Católica diario religioso, político y literario (23-02-1898); La Dinastía (23-02-1898), La Vanguardia (24-02-1898); La Vanguardia (25-03-1898).

El catolicismo se aferraba a nociones románticas como la de «espíritu del pueblo» (*Volksgeist*),

esgrimido como elemento cohesionador de un constructo patriótico ahora amenazado por la incursión de misiones norteamericanas —un pueblo excéntrico e interesado prácticamente en exclusiva por cuestiones materiales y económicas, según el estereotipo fomentado por el discurso hemerográfico hispano<sup>117</sup>— decididas a socavar los fundamentos de la fe nacional como medio de apropiación neocolonial.

Propaganda protestante en Cuba. Una Junta misionera de los Estados Unidos, según dicen los periódicos cubanos llegados hoy, compuesta de los Sres. Ticheor, Jones, Lasher y Northon, autor este último de un telegrama extravagante sobre asuntos de la isla de Cuba, que publicamos no hace muchos días, ha celebrado en el teatro Irijoa de la Habana un *meeting* de propaganda protestante. Los discursos se pronunciaron en inglés, y en ellos se encareció la necesidad de elevar la cultura del pueblo cubano á la altura del norteamericano, de «nosotros mismos», como dijo Northon. Esto apenas pasa de ser una excentricidad de cuatro *yankees* afiliados á la secta bautista. Lo notable del caso es que *El País*, órgano de los autonomistas, toma por su cuenta la causa de los protestantes con sobrado regocijo, y sin protestar, como debiera, de las inexactitudes cometidas en los discursos pronunciados por los cuatro *yankees* antes nombrados. El *Diario de la Marina* ha hecho ver á su colega lo impropio de su alegría por la propaganda protestante, refutando cuanto sobre la cultura del pueblo cubano dijeron los *misioneros*. (*La Iberia*, 28-02-1893).

#### 4. CONCLUSIONES

La representación y sus modos de funcionamiento se presentan como un complejo campo de investigación extraescénico, presente en la articulación de toda cultura como una condición que recubre todo lo social (Cornago 2004-06, pp. 191-206). De todo lo anterior puede desprenderse el compromiso que el «coliseo de las cien puertas» fue adquiriendo en el imaginario contemporáneo, adherido a un sistema de connotaciones que crecía al compás de los avances de una conciencia política, cultural e ideológica progresivamente emancipada de las imposiciones coloniales. Compromiso percibido ya por el pensamiento

---

<sup>117</sup> Véase la aproximación a este constructo efectuada por Rivera (2012, pp. 171-173).

centralista metropolitano ya por el independentismo autóctono, tanto que la personalidad de este, en principio subsidiario, teatro de verano llegaría a ser percibida por la crítica posterior como uno de los loci más significados en el proceso de construcción del Estado<sup>118</sup>, valiéndole la calificación de Monumento Nacional.

En esta línea, a través del concepto de histéresis aplicado a las ciencias sociales, y acomodando de manera virtual la categoría del *habitus* desarrollada por Bourdieu (1972, p. 178), el artefacto teatral aparece con los rasgos de una «estructura estructurada estructurante» que funciona como matriz articuladora de categorías de percepción, pensamiento y acción: estructura arquitectónica pero también estético-ideológica y económica; estructurada como un sistema de disposiciones durables y transferibles producto de la socialización de determinados valores, y estructurante porque contribuye a definir las formas en que los individuos perciben, piensan y actúan en función de dichos valores. El imaginario social construido alrededor del Teatro Irijoa a través de la prensa ibérica de las últimas décadas del ochocientos puede entenderse, por un lado, como resultado de las fuerzas reguladoras que tratan de controlar, artificialmente, los pulsos de la vida cotidiana y, por otro lado, como parte de los mecanismos fácticos de las interacciones públicas que se le asocian.

Si los postulados epistemológicos actuales insisten en no soslayar las condiciones materiales de producción a la hora de edificar conceptos y la investigación contemporánea abunda en su atención a las prácticas sociales en tanto discursos pertinentes para tratar de profundizar en la comprensión de los fenómenos u objetos estudiados, el único propósito de estas líneas ha consistido en esbozar una serie de propuestas de reflexión situando al teatro Irijoa en el entramado articulado de unas prácticas culturales cuyos significados van siendo construidos mediante procesos en ocasiones no previstos por sus productores y en cuyo imaginario han intervenido los intereses, valores, comportamientos y mentalidades de todos los agentes implicados. Representaciones colectivas

---

<sup>118</sup> A tal efecto es muy significativo el artículo «Teatros que fueron» (El diario de la marina, 11-09-1933).

ligadas a una vibración identitaria instalada entre la dependencia y la resistencia recíprocas, en el seno de un marco compartido y construido entre ambas partes.

## 6. REFERENCIAS

- Andura, F. (1992). Del Madrid Teatral del XIX: la llegada de la luz, el teatro por horas, los incendios, los teatros de verano. En A. Peláez (Coord.), *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid* (pp. 85-115). Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura
- Baczko, B. (1991). Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Nueva Visión.
- Bhabha, H. (2004). The location of Culture [El lugar de la cultura]. Routledge.
- Bourdieu, P. (1999). Meditaciones pascalianas. Anagrama.
- Bourdieu, P. (1994). Raisons pratiques: sur la théorie de l'action [Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción]. Seuil.
- Carpentier, A. (1946). La música en cuba. Fondo de Cultura Económica.
- Cornago, Ó. (2004-2006). La teatralidad como crítica de la modernidad. *Tropelías*, (15-17), 191-206.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2005). Diccionario de análisis del discurso. Amorrortu.
- Chartier, R. (1995). El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación. Gedisa.
- Onlinetours. (2019, 27 DE JUNIO). *Cuatro joyas de La Habana Vieja*. <https://onlinetours.es/blog/destino-cuba/cuatro-joyas-de-la-habana-vieja/>
- Duarte, A. (2014, 2 de febrero). Iluminar el presente desde la luz del pasado. *Granma. Órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba*.
- El Comercio. (2014, 25 de febrero). El legendario Teatro Martí de La Habana reabre sus puertas.
- Eli, V. y Alfonso, M. A. (1999). La música entre Cuba y España: tradición e innovación. Fundación Autor.
- Fernández Muñoz, A. L. (2010). Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo. El Avapies.
- González, N. (2010). Teatro Martí. Prodigiosa permanencia. Ediciones Unión.

- Grice, H. Paul (1975). *Logic and conversation*. E P. Cole y J. L. Morgan (Eds.), *Syntax and semantics 3: Speech acts* (pp. 41-59). Academic.
- Iglesias, Z. (2021, 6 de agosto). *Teatro Martí*. Habana Radio. La voz del patrimonio cubano. <http://www.habanaradio.cu/culturales/teatro-marti/>
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Seix-Barral.
- Lapique, Z. (2011a). *Cuba colonial. Música, compositores e intérpretes: 1570-1902*. Boloña-Letras Cubanas.
- Lapique, Z. (2011b). *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas: 1812-1902*. Letras Cubanas.
- Leal, R. (1982). *La selva oscura: de los Bufos a la neocolonia. Historia del teatro cubano de 1868 a 1902*. Arte y Literatura.
- López, F. (1980). *Raíces históricas de la Revolución Cubana: 1868-1959*. Unión.
- Manjarrés, J. (1875). *El Arte en el teatro*. Librería de Juan y Antonio Bastinos.
- Naranjo, C. (1992): *Trabajo Libre e Inmigración Española en Cuba: 1880-1930*. *Revista de Indias*, 52 (195-196), 749-794.
- P. Arregui, J. (2009a). *Los arbitrios de la ilusión. Un recorrido por la configuración del espacio teatral a la italiana en España hasta el siglo XIX*. ADE.
- P. Arregui, J. (2009b). *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa: contexto y proceso*. Universidad de Valladolid.
- Pérez, M. (2013). *La inmigración hispana en Santiago de Cuba: 1868-1898*. [Tesis de maestría, Universidad de Oriente de Santiago de Cuba]. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5947>.
- Potter, J. (1998). *La representación de la realidad: discurso, retórica y construcción social*. Paidós.
- Reyes, O. (2012). *El teatro Irijoa de la Habana y los primeros años de vida lírica: 1884-1886*. [Trabajo de Diplomatura, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana].
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI.
- Río, E. (2010). *La Venus de Bronce. Una historia de la zarzuela en cubana*. Alarcos.
- Rivera, R. (2013). *La construcción de lo global y lo local en la prensa de Valladolid (1891-1901). Un patrón significativo en el ámbito espectacular*. En J. Marín, G. Gan, E. Torres y P. Ramos (Coords.), *Musicología global, musicología local* (pp. 1731-1750). SEdeM.

- Rivera, R. (2011). *La construcción del hecho escénico a través de la prensa de Valladolid en el cambio de siglo (XIX-XX)* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Valladolid]. Repositorio institucional UVA. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/18411>.
- Robreño, E. (1961). *Historia del teatro popular cubano*. Oficina del Historiador de la Ciudad.
- Said, E. W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Anagrama.
- Said, E. W. (2010). *Orientalismo*. De Bolsillo.
- Spivak, G. C. (1985). Can the subaltern speak?. *Wedge*, VII(3), 120-130.
- Van Dijk, T. A. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, (186), 26-36.
- Van Dijk, T. A. (1980). El procesamiento cognoscitivo del discurso literario. *Acta Poetica*, (2), 3-26.
- Van Dijk, T. A. (1983). Estructuras textuales de las noticias de prensa. *Análisi. Quaderns de comunicació i cultura*, (7-8), 77-105.
- Vega, M. J. (2003). *Imperios de papel*. Crítica.
- White, H. (1992). El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica. Paidós.
- Zavala, I. M. (1994). Introducción: nuevas tareas y lecturas al filo de la modernidad. En F. Rico (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española 2: Romanticismo y realismo* (pp. 5-23). Grijalbo-Mondadori.