



**ESTUDIO BIBLIOMÉTRICO CON ENFOQUE DE GÉNERO
DEL TEATRO BUFO CUBANO**

*BIBLIOMETRIC STUDY WITH A GENDER APPROACH OF THE
CUBAN BUFO THEATER*

Mariney Rodríguez Zerqueraz

Universidad Nacional Autónoma de México, México

(mariajuliaenriqueztojo@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7537-8217>

Luis Ernesto Paz Enrique

Universidad Nacional Autónoma de México, México

(luisernestopazenrique@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-9214-3057>

Gretel Álvarez Ledesma

Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Cuba

(gretela@uclv.cu)

<https://orcid.org/0000-0001-8152-3310>

Melissa Margarita Enriquez Roche

Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Cuba

(meroche@uclv.cu)

<https://orcid.org/0000-0001-6218-0279>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.09

ISSN 2444-3948

Resumen: El Teatro Bufo es un género de estilo mixto, satírico y musical emparentado con la zarzuela, el sainete, la parodia y el propósito. Se desarrolló en Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX y constituyen un capítulo muy personal de la vertiente costumbrista de la cultura cubana. En la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba) se encuentra una de las colecciones de libros raros y valiosos más importantes en Cuba: la Colección Coronado. En la misma se encuentra la Colección completa del Teatro Bufo Cubano, integrada por 551 obras. El análisis bibliométrico con enfoque de género permite caracterizar las problemáticas de género en el período en el que se desarrollaron estas obras. El enfoque de género presente en las obras responde a un período histórico concreto donde la sociedad patriarcal fue más influyente, fundamentalmente en la literatura y el teatro en particular.

Palabras Clave: teatro bufo, comedia, estudio de género, indicadores de género, Cuba.

Abstract: The Bufo Theater is a genre of mixed, satirical and musical style related to the zarzuela, the sainete, the parody and the purpose. It was developed in Cuba during the second half of the 19th century and constitutes a very personal chapter of the costumbrista aspect of Cuban culture. One of the most important collections of rare and valuable books in Cuba is located at the Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba): the Coronado Collection. In it is the complete Collection of the Cuban Bufo Theater, made up of 551 works. The bibliometric analysis with a gender approach allows characterizing the gender issues in the period in which these works were developed. The gender approach present in the works and that they respond to a specific historical period where patriarchal society was most influential, mainly in literature and theater in particular.

Key Words: bufo theater, comedy, gender study, gender indicators, Cuba.

Sumario: 1. Introducción. 2. Materiales y métodos. 3. Estudios bibliométricos con enfoque de género. 4. Análisis del Teatro Bufo Cubano desde una perspectiva de género. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MARINEY RODRÍGUEZ ZERQUERAZ. Licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba). Estudiante del Programa de Maestría en Bibliotecología y Estudios de la Información en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (México). Se ha especializado en el análisis documental, especialmente en textos de contenido artístico. Sus investigaciones se han enfocado a analizar obras dramáticas (tanto originales como complementarias).

LUIS ERNESTO PAZ ENRIQUE. Licenciado en Doctor en Ciencias Sociológicas. Estudiante del Programa de Maestría en Docencia para la Educación Media Superior (área del conocimiento de Filosofía) de la Universidad Nacional Autónoma de México (México). Ha publicado un total de 105 artículos científicos en revistas arbitradas. Ha recibido el Premio de la Academia de Ciencias de Cuba y el Premio Latinoamericano sobre Acceso Abierto (coordinado por la UNESCO, AmeliCA, Redalyc y CLACSO).

GRETEL ÁLVAREZ LEDESMA. Licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba). Estudiante del Programa de Maestría en Bibliotecología y Ciencias de la Información en la Universidad de la Habana (Cuba). Es profesora Asistente del Departamento de Ciencias de la Información. Ha publicado varios libros y artículos científicos en el ámbito de los estudios de la información y la documentación científica.

MELISSA MARGARITA ENRIQUEZ ROCHE. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de la Habana (Cuba). Máster en Desarrollo Comunitario por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba). Es profesora Asistente del Departamento de Educación Artística de la Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas (Cuba). Ha publicado varios artículos en torno a las artes visuales y las dramáticas. Se ha especializado en el enfoque de género en estudios de arte.

1. INTRODUCCIÓN

Los estudios de género tienen tres objetos de análisis fundamentales: 1) las asimetrías generadas entre hombres y mujeres, 2) la perspectiva feminista y el papel de la mujer en la sociedad y 3) identidad, orientación sexual y comunidad LGTBTTTQA⁺. En el escenario actual el enfoque sobre las diferencias entre hombres y mujeres buscan la igualdad de derechos y oportunidades en diferentes ámbitos de la vida social (Ferrer y Bosch, 2019). El análisis de las relaciones socioculturales entre uno y otro sexo puede ser aplicado a cualquier objeto de investigación como las artes y de forma particular a la dramaturgia.

En la década del ochenta la categoría de género se incorporó a los estudios de la mujer. Esta perspectiva puso en tela de juicio los propios hallazgos teóricos y el discurso mismo de estos estudios. El problema no se relaciona solo con el hecho de que la mayoría de los investigadores o pensadores sean hombres, sino en que sean hombres y mujeres adiestrados en disciplinas que explican la realidad bajo modelos masculinos (Tubay, 2019).

La perspectiva del feminismo aportó una visión crítica patriarcal como sistema de poder. Al respecto Enriquez y González (2020) estiman que es una noción determinada de lo masculino asignada fundamentalmente a los hombres y su correspondiente supremacía, se basa en la servidumbre de la mujer y en una idea preconcebida de lo femenino. En el caso del arte el tratamiento de la imagen femenina está relacionado con la situación social de la mujer a lo largo de la historia, marcada por una cultura patriarcal.

Desde 1990 hasta la actualidad los estudios de género se han incrementado y no solo se analizan desde perspectivas sociales, psicológicas, antropológicas o culturales. Comienzan a cobrar interés por distintas instituciones y los sistemas de ciencia y tecnología, por lo que se han vuelto objeto de numerosos estudios bibliométricos (Navarro, Miquel y López, 2020). En este sentido las Ciencias de la Información tomaron el protagonismo en intentar reflejar la influencia de la perspectiva de género en la forma de hacer la ciencia y de este modo exponen en qué medida cada género favorece los resultados de la investigación.

En los últimos tiempos, con el advenimiento de la Sociedad de la Información, se identifica la necesidad de aprovechar al máximo el capital intelectual existente. Las temáticas relacionadas al género han sido

introducidas en numerosos debates dentro de las diferentes comunidades científicas. Se han convertido en un tópico que cada vez se encuentra con más frecuencia en la literatura, en los debates y en la agenda de numerosas organizaciones internacionales (Oliveira, 2020).

Actualmente se hace indispensable la necesidad de mantener la equidad de género como forma de crear simetrías entre ambos sexos. Los estudios bibliométricos basados en indicadores de género permiten la realización de investigaciones con enfoque histórico cuyo centro es el reflejo de esta problemática. El objeto de análisis son fuentes de información y colecciones de documentos de una época determinada. El Teatro Bufo Cubano es reflejo de la cotidianidad isleña desde lo satírico, acompañado de una música que se afinaba en los ritmos cubanos. Autores de reconocido prestigio figuran en la nómina de quienes concibieron tales obras que, para mayor valor dentro de las profundas raíces de la cubanía, expresaron la defensa de la nación, de su dignidad, en diferentes contextos (Sotolongo y Jacomino, 2019).

El Teatro Bufo es un género de estilo mixto, satírico y musical emparentado con la zarzuela, el sainete, la parodia y el propósito. Tuvo su precedencia en la opereta francesa, con raíces en las variantes humorísticas de la ópera italiana. Como todos los derivados del Teatro Bufo, los bufos cubanos solían ser piezas breves que no excedían los dos actos y que alternaban partes habladas con pasajes musicales de corte ligero y amable. El argumento burlesco y muchas veces poco estructurado, ridiculizaba mitos y temas polémicos. Se desarrollaron en Cuba durante el siglo XIX y constituyen un capítulo muy personal de la vertiente costumbrista de la cultura cubana (Hernández, 2019).

Estas piezas teatrales, en su mayoría inéditas, son portadoras de un exquisito conocimiento lingüístico y literario representativos de su época y contexto. El género teatral surge en el siglo XVIII en Italia, su expansión a por Europa ocurre a partir de la competencia generada con el género de ópera. A criterio de Blasco, Marín y Bueno (2020): los Bufos se instalan en París en 1827 donde se populariza el nombre y el género bufo a través de Jacques Offenbach² (1819-1880) con su Théâtre des Bouffes Parisiens en 1855. A partir de 1864 este género llega a Madrid y cuya difusión se le atribuye a Francisco Arderús (1835-1886)³. Sobre esta personalidad se coincide en que fue un empresario y actor de comedias con caracterizaciones extravagantes (Valdés, 2018). Arderús tiene un papel determinante en lo que conocemos como industrial moderna de

los espectáculos, aspecto que desarrolló en España a partir del uso de diversos formatos publicitarios: carteles, promoción en la prensa y una editorial donde publicó su Repertorio de los Bufos (Márquez, 2021).

La aparición de esta forma de teatro popular en la escena cubana data del 31 de mayo de 1868 con la apertura de los bufos habaneros, en un ámbito escénico dominado hasta entonces por la zarzuela española, la ópera italiana y el drama posromántico. Esta fecha marcará además el nacimiento del teatro cubano. Lo anterior tuvo lugar en el teatro Villanueva donde debutaron, entre otras obras *Los negros catedráticos*. El estreno de estas piezas constituyó un elemento crucial en el proceso de formación de la nacionalidad cubana.

Este género teatral estuvo inundado de los temas más notorios de la sociedad muy bien acogidos por el público. Tuvo mayor popularidad en las clases más bajas que sentían un profundo arraigo con los temas que allí se reflejaban. También el rechazo de aquellos que se inclinaban por el repertorio clásico y repudiaban la estética popular se hizo sentir. Con la creación del Teatro Bufo quedan descubiertos los temas más delicados de la época tras la necesidad de incorporar a escena las características de los sujetos sociales y la comunicación con las masas populares (García, 2019). Sobre una de sus características Leal (1980) establece que:

el bufo se adueñó de los escenarios, y sus autores lograron imponer su gusto sobre lo extranjero. Pero tuvieron que pagar un alto precio: la imagen nacional fue distorsionada, disminuida y encerrada en una visión populachera (pág. 65).

Este teatro existió en Cuba entre 1868 y 1898 como una articulación del nacimiento del criollo cubano y su nueva ideología. En esta época fueron exitosas las obras de Enrique Guerrero, «a quien llamaron con justeza el genio de la guaracha» (Robreño, 1961, pág. 28). Algunas de sus composiciones más conocidas son *Las plumas de tu sombrero* y *La Belén*, donde hay presencia de vocablos del abakuá⁴ (fambá, muruá) como claro ejemplo de cubanización y se invita a la prieta (la mulata) a gozar.

El género bufo despertó la identidad y conciencia de la nacionalidad, anterior a 1868 Cuba era conocida como la siempre fiel (a la metrópoli española), por lo que se planteó que el género teatral debía desaparecer (Leal, 1975; Molina, 1990). De esa forma aconteció su desaparición tras

lo que se conoce como los Sucesos del Teatro Villanueva donde el 22 de enero de 1869 dicho teatro presentó una compañía de Bufos que terminó atacada por el Cuerpo de Voluntarios españoles. En el teatro se presentaba la Orquesta Flor de Cuba, que ofreció una función donde asistieron varios simpatizantes del movimiento independentista cubano. Acontecía que a penas cien días atrás había iniciado lo que posteriormente se conocería como la Guerra de los Diez Años, primer enfrentamiento bélico contra el dominio colonial español.

Sobre este particular varios autores establecen que el objetivo de la función era recaudar fondos para apoyar la lucha independentista de los cubanos (Leal, 2004; Muñiz, 2008). Al culminar la obra se escucharon proclamas independentistas como Viva Cuba Libre y Viva Céspedes⁵ como muestra de simpatía a la causa. En consecuencia, el Cuerpo de Voluntarios que se encontraban cerca del lugar comenzaron a disparar y se realizó una cacería de brujas y ajusticiamiento de los presentes. Días después se continuaron realizando detenciones y registros, entre los que figuró Rafael María de Mendive, maestro de José Martí. Posteriormente el teatro bufo es prácticamente suprimido hasta 1879 cuando termina la Guerra de los Diez Años y la creación de la compañía de Miguel Salas.

El género bufo está caracterizado por representaciones públicas de artistas blancos que se pintaban de negro para hacer referencia a los sentimientos de anticolonialismo y nacionalismo que se encontraban en revolución en esa época. Sus años más productivos fueron 1891 y 1892 caracterizados por un auge en la cultura cubana debido al desarrollo del drama, la tragedia, la zarzuela, la sátira y el juguete cómico. Los autores más representativos fueron: Alfredo H. Piloto, Manuel Pérez, Ramón Piña, Santiago Pita, Martín Pizarro, José de Po, Alejandro de Pozo, José María de Quintana, Agustín Rodríguez y Ramón Rodríguez Correa (Bajini, 2019).

Los creadores bufos lejos de imitar la escena española en cuanto a trama y expresiones del lenguaje, dan a este teatro un sello netamente cubano. Gracias a los bufos, los tipos sociales son representados en un mismo nivel de igualdad. Son personajes con conflictos que reflejan la realidad del contexto cubano y el sentimiento de independencia y libertad. Los personajes lograron enfrentar un mundo en el que la distinción entre clases sociales era considerable y los prejuicios recaían sobre el sector más bajo. A pesar de los aspectos mencionados el teatro bufo se

convirtió en uno de los más aclamados en la escena cubana por encima de la zarzuela española y la ópera italiana. Lo anterior estuvo determinado por el uso de la actitud picaresca que cada actor le atribuyó a cada una de sus representaciones (Gallardo, 2018).

En la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (UCLV) se encuentra una de las colecciones de libros raros y valiosos más importantes en Cuba: la Colección Coronado. La colección atesora los más importantes libros cubanos y valiosas obras extranjeras: folletos, periódicos, revistas, documentos y manuscritos, de los cubanos más representativos del siglo XIX (González, Céspedes, Díaz y Leyva, 2020). En la colección están representadas todas las obras del teatro cubano. En la Sala Coronado se encuentran diversas colecciones, entre ellas: cartografía, fotografía, manuscritos, publicaciones seriadas, libros, folletos, cartas, grabados, aparece también la colección facticia y la colección personal de Francisco de Paula Coronado.

La colección Coronado es un conjunto documental archivado por más de sesenta años. Tiene singularidades desde el punto de vista temático, bibliológico e histórico, que permite mostrar a la comunidad académica una variedad de documentos generados desde el siglo XV hasta la primera mitad del XX. Cada ejemplar tiene valor documental primario al brindar información única y valiosa por su fecha de publicación o confección, las características de su encuadernación, su portada, su impresor, el autor y el tema que aborda. Lo anterior permite caracterizar una época concreta a través del legado histórico cultural que brinda la Colección con obras únicas, algunas incluso inéditas. En ella se encuentra la Colección completa del Teatro Bufo Cubano que está integrada por 551 obras, de ellas 175 son originales: 412 son libros y 139 manuscritos.

A partir de los aspectos mencionados se hace pertinente la realización de un estudio bibliométrico con enfoque de género al Teatro Bufo Cubano para visualizar las problemáticas de género en el período en el que se desarrollaron estas obras. Se trata de caracterizar el enfoque de género presente en las obras y que responden a un período histórico concreto donde la sociedad patriarcal fue más influyente, fundamentalmente en la literatura y el teatro en particular. Se planteó como objetivo del estudio caracterizar el Teatro Bufo de la Colección Coronado desde una perspectiva bibliométrica de género.

La presente propuesta parte de la necesidad de identificar las problemáticas presentes en la creación teatral atendiendo al género y su configuración de las prácticas artísticas. Es un estudio teatrológico orientado a enriquecer y profundizar en las contradicciones de la convergencia entre hombres y mujeres, lo masculino y femenino, en el entramado del teatro bufo cubano. También se pretende promocionar y dar a conocer la Colección completa del Teatro Bufo Cubano que se encuentra dentro de la Colección Coronado, misma que ha sido poco estudiada y difundida como parte del patrimonio cultural de la nación cubana.

2. MATERIALES Y MÉTODOS

La investigación que se presenta tiene un enfoque mixto predominante cuantitativo fundamentado en la recolección y análisis de datos para resolver el problema planteado. Se puede clasificar como un estudio descriptivo, no experimental y longitudinal. Se tomó como criterio de exclusión la duplicidad de fuentes que en ocasiones aparecían en diversas ediciones. Para la obtención de resultados se emplearon métodos en los niveles teórico y empírico. En el nivel teórico se utilizó el histórico – lógico, inductivo – deductivo y analítico – sintético. En el nivel empírico se empleó el análisis documental y método bibliométrico.

Los pasos seguidos para el desarrollo del método bibliométrico fueron:

- Fuentes de Información: se utilizó como fuente de información primaria todos los libros y manuscritos del fondo Teatro Bufo de la Colección Coronado.
- Confección de la base de datos: se creó una base de datos a partir del uso del gestor bibliográfico EndNote versión X7 donde se registraron 551 documentos, de ellos 412 libros y 139 manuscritos del fondo Teatro Bufo de la Colección Coronado de la UCLV.
- Selección de la muestra: se corresponde con las obras de Teatro Bufo Cubano realizadas durante el siglo XIX.
- Procesamiento y normalización de los datos: durante el procesamiento constituyó una limitación el desconocimiento del género de algunos personajes en las obras teatrales, no se distinguen claramente, así como la cantidad exacta de los mismos. Este aspecto se evidencia en las siguientes frases y palabras que aparecen en

el contenido de la presentación de las obras: transeúntes, guacheros, soldados, coro de ambos sexos, prisioneros, ayudantes, convidados, varios músicos, caballeros, mozos, guerreros, nobleza del pueblo, criados, individuos del pueblo, diputados, oficiales, varias niñas, salvaguardias, soldados cubanos, rancheros cubanos. En los casos mencionados se identificó la presencia de personajes de ambos sexos. También se evidenció lo anterior con algunos apellidos como: Velasco, Hernández, González, Rodríguez, Marrero, Pedregal. Se desconoce el género de algunos actores, pues solo se encuentra el apellido, además en muchas obras no se especifica el reparto. En estos casos se trató de localizar información en reseñas de prensa que mencionaran información de los actores / actrices que participaron en estos montajes, pero en muchos casos no se pudo recuperar información relevante. El procesamiento de los datos para el cálculo de los indicadores y la posterior representación de la información se realizó mediante el programa Microsoft Excel del paquete Microsoft Office.

- Organización de la información: la base de datos se organizó a partir de los aspectos que se analizaban en las obras: nombres y apellidos de los autores, título de la obra, año de publicación, lugar de publicación, imprenta, páginas, personajes de las obras, actores de las obras, género de los personajes de las obras, género de los actores de las obras y temáticas.
- Indicadores bibliométricos: para el análisis de los resultados se identificó los principales elementos característicos de cada obra, tales como: personajes actores, autores y títulos, agrupándolos en las siguientes categorías: 1) femenino, 2) masculino, 3) femenino y masculino (FM) y 4) indeterminado. Las dimensiones para el análisis fueron: año, género, autor, título, actores y personajes. Los indicadores empleados se observan en la Tabla 1.

INDICADORES	VARIABLES	DEFINICIÓN CONCEPTUAL Y MATEMÁTICA
Número de documentos (Ndoc)	Años	<p>Cantidad de obras publicadas. El indicador se calcula por año para representar el marco temporal que abarca la colección.</p> $Ndoc = doc1 + doc2 + \dots + docn$ <p>Se analizó en todo el período de años que abarca la colección.</p>
Porcentaje de documentos firmados por hombres (%Ndoch)	Autor Personajes Actores	<p>Por ciento que representa la cantidad de obras realizadas solo por hombres.</p> $\%Ndoch(i) = \left(\frac{Ndoch(i)}{\sum Ndoc} \right) * 100$ <p>Ndoch: es la cantidad de documentos donde solo intervinieron hombres, i: es la colección que se analiza.</p>
Porcentaje de documentos firmados por mujer (%Ndocm)	Autor Personajes Actores	<p>Por ciento que representa la cantidad de obras realizados solo por mujeres.</p> $\%Ndocm(i) = \left(\frac{Ndocm(i)}{\sum Ndoc} \right) * 100$ <p>Ndocm: es la cantidad de documentos donde solo intervinieron mujeres, i: es la colección que se analiza.</p>
Género de los personajes	Personaje	Total de personajes que pertenecen a uno u otro género.
Género de los actores	Actores	Total de actores que pertenecen a uno u otro género.
Género del título en los documentos	Título	<p>Total de títulos que pertenecen a uno u otro género.</p> $IP(i) = \left(\frac{Ndoc(i)}{Ta} \right) * 100$ <p>i: es el género que se identifica desde la estructura gramatical del título.</p>

<p>Índice de distribución (ID)</p>	<p>Actores Personajes</p>	<p>Permite calcular la diferencia entre los dos sexos dentro de una misma categoría.</p> $ID_M = \frac{M(i)}{H(i) + M(i)}$ $ID_H = \frac{H(i)}{H(i) + M(i)}$ <p>i: es la colección que se analiza.</p>
<p>Índice de feminización (IF):</p>	<p>Actores Personajes</p>	<p>Permite calcular la representación de mujeres con respecto a los hombres en una categoría determinada. Donde si $IF < 1$ hay una infra representación de las mujeres; si $IF > 1$ Hay una situación de feminización y si $IF = 1$ hay equidad.</p> $IF = \frac{M(i)}{H(i)}$ <p>i: Colección que se analiza</p>
<p>Índice de concentración (IC)</p>	<p>Autores</p>	<p>Permite reflejar el porcentaje de individuos que presentan una determinada característica de estudio en relación con su grupo sexual o el porcentaje intrasexo a partir de cada uno de los sexos por separado.</p> $IC_m = \frac{M(i)}{M}$ $IC_m = \frac{H(i)}{H}$ <p>H(i) y M(i): es el número de mujeres y hombres que presenta la característica (i) de estudio. H y M: Total de individuos de cada grupo sexual. (i): Comedia. Se selecciona este género por ser la más representativo dentro de la colección.</p>

Red de coactuación	Actores	Red de actores en el conjunto de obras. Representa el grado de la relación de género entre los actores. Para la elaboración de la red se tuvo en cuenta el número de participación de los actores en las obras (se representa en el tamaño del nodo), así como la relación que existe entre ellos (se manifiesta en el grosor de las aristas). Para la obtención de la red se empleó la herramienta Gephi 0.8.2.
--------------------	---------	--

Tabla 1. Definición de indicadores para caracterizar el enfoque de género dentro del Teatro Bufo Cubano (fuente: elaboración propia)

Las técnicas que facilitan la recogida de información son la revisión de documentos y el análisis de redes sociales.

3. ESTUDIOS BIBLIOMÉTRICOS CON ENFOQUE DE GÉNERO

Los estudios bibliométricos se definen como la aplicación de métodos y modelos matemáticos y estadísticos al estudio de la actividad bibliográfica y al análisis de los registros que se producen en ella. Permiten determinar las tendencias que se manifiestan en la producción y comunicación científica y en el flujo de información documental. Lo anterior contribuye a la formulación de estudios históricos, sociológicos o prácticos enfocados para la toma de decisiones (Alhuay y Pacheco, 2017; Olmedilla, Abenza, Serrano, Muñoz, García y Ortega, 2017).

Los estudios bibliométricos con enfoque de género no son predominantes en la literatura científica publicada (Baró, y Santana, 2019; Castro, 2018). Existe una gran dificultad en la determinación de los indicadores para su realización, pues se encuentran bases de datos con errores en la información referente al nombre de los autores o incompletas. También existe más de una entrada para el mismo autor, se indizan solo la inicial del nombre de los autores, por lo que se hace imposible la distinción de género (Luna y Luna, 2018).

Los indicadores de género tienen la función de señalar cambios sociales a lo largo del tiempo en términos de relaciones de género. Su utilidad se centra en la habilidad de señalar los cambios en el estatus y rol

de las mujeres y los hombres en distintos momentos del tiempo. Permite medir si la igualdad de oportunidades es alcanzada a través de las acciones planificadas (Giner, López, Zabaleta, Pons, Morros y Gómez, 2019). Los indicadores de género permiten ver en qué medida los hombres y las mujeres participan en proyectos y la ausencia en los mismos. Si son tomadas en cuenta sus necesidades o no, si se discriminan los sexos, además de intentar ver si un proyecto o programa afecta a los roles de género y si son cambiantes con el tiempo. Los criterios de selección de indicadores bibliométricos de género a criterio de Klappenbach (2017) son:

1. Estar desagregados por sexo
2. Realizarse de forma consensuada
3. Ser fáciles de utilizar
4. Estar claramente definidos
5. Combinar indicadores cuantitativos y cualitativos
6. Tener un número reducido para la síntesis
7. Visibilizar avances de las necesidades de género
8. Ser comparables en el tiempo

Existe en la literatura una amplia tipología de indicadores bibliométricos de género, dentro de los más empleados, a criterio de Morales, Ortega, Conesa y Ruiz (2017) se encuentran:

- Índice de concentración.
- Índice de distribución.
- Brecha de género.
- Índice de feminización.
- Indicadores de colaboración.
- Tasa de diversidad de género de dominio.
- Ratio de afinidad intergénero.

El uso de indicadores tradicionales desagregados por sexo puede mostrar algunas situaciones desiguales entre hombres y mujeres sin embargo no garantiza que se muestre la realidad compleja que sitúa a ambos sexos en posiciones desiguales (Herrera y Heras, 2020).

4. ANÁLISIS DEL TEATRO BUFO CUBANO DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

La productividad por obras se agrupó en períodos de 10 años para facilitar su análisis (ver Figura 1). Puede apreciarse que a partir de 1831 hasta 1900 existe un aumento en las obras de Teatro Bufo, este período fue el de mayor productividad con un 25,4% como consecuencia del proceso de formación de la nación y la nacionalidad cubana. El Bufo era una forma de expresar las ideas y crítica social en sociedad criolla, a favor de la identidad nacional y la independencia. Se utilizó como forma de lucha y aparato ideológico contra el dominio colonial español.

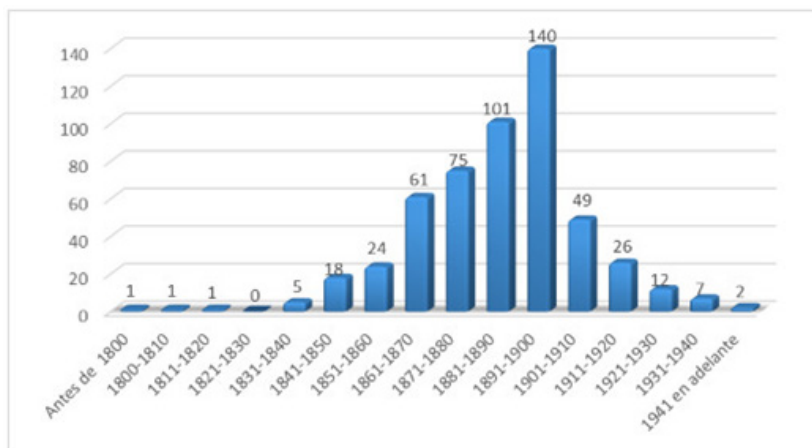


Figura 1. Productividad de obras teatrales por años
(fuente: elaboración propia)

Durante la introducción del presente estudio se ha defendido la postura que la iniciación del teatro bufo en Cuba data de 1868, año que además inician las luchas contra el dominio colonial español; sin embargo, con anterioridad se redactaron obras que por sus características pueden clasificarse en este género. A criterio de Chouciño (2014): durante la primera mitad del siglo XVIII se redacta la primera composición reconocido como iniciador de la dramaturgia cubana: *El príncipe jardinero* o *Fingido Cloridano*, del habanero don Santiago de Pita. Esta obra muestra rasgos del cubanismo en el plano de la construcción argumental como

el doble sentido, el choteo criollo y se muestran personajes de condición más humilde.

La representación de los bufos de 1968 es de un gran sentimiento popular. Tiene una dimensión local, de pequeñez, choteo y mestizaje que en ese contexto socio histórico se traduce en identidad cubana, más por rechazo que por aceptación plena. Sobre este particular Leal (1975) establece están «...marginados de la historia, lejos de agigantar la imagen del país, la reducen a la pequeña dimensión en que se movían, nutriéndola de un gusto y sensibilidad vernácula» (pág. 18).

El bufo favoreció que los tipos vernáculos tomaran protagonismo en la escena donde los personajes no manifestaban diferencias raciales (desapareciendo el orden esclavista dentro de la escena) y el negro constituía algo exótico y bufonesco. Los bufos era artistas pobres que «conviven con negros libres, artesanos, críticos, destructores del ambiente operativo y romántico de los grandes salones» (Muñiz, 2008, pág. 22). Forjaron una construcción amulatada que condujo a una ideología populista en oposición a lo culto: la ópera y el círculo cerrado de los privilegiados en el acceso a la cultura.

El devenir histórico del teatro bufo en Cuba abarca el siglo XIX y principios del XX. En las décadas del 30, el 40 y el 50 proliferaron en la Cuba decimonónica los géneros de la comedia y su variante en un acto, el sainete. Los mismos allanaron el camino para la consolidación en la escena teatral de la isla en 1868 de los Bufos Habaneros. Los elementos musicales, lexicales y costumbristas que caracterizaron a este tipo de espectáculo fueron capaces de captar la identidad criolla. Por este motivo el bufo se convirtió en la expresión nacional más acabada de un teatro nacional cubano en el siglo XIX (Mendieta, 2001). El gracejo popular distintivo de los bufos se alió a la recién comenzada causa independentista que motivó su prohibición en la isla por parte de las autoridades españolas hasta 1877 en vísperas del Pacto del Zanjón. En 1879 el género retornó a la escena cubana gracias a la creación de la compañía Los Bufos de Salas.

En las próximas décadas se sucedió un aumento exponencial de las obras en la isla, con la emergencia de nuevos autores como Olallo Díaz y Sarachaga. En este período se cristalizó un movimiento colectivo que en su mayoría proclamaba la diferenciación con la metrópoli y la defensa de lo criollo y lo mestizo. En la década del 90 y sobre todo tras la retirada definitiva de las tropas españolas en 1898 los escenarios cubanos se

llenaron de patriotismo y los bufos desarrollaron una exitosa temporada con temáticas asociadas a la independencia y al valor de los cubanos en la gesta del 95 (Martiatu, 2008).

Tras la ocupación norteamericana y la posterior instauración de la República de Cuba el teatro bufo comenzó a decaer y en los primeros años del siglo XX evolucionó hacia el teatro alhambresco (denominado así por el teatro Alhambra, inaugurado en 1900 y desaparecido en la década de 1930). Las sedes principales del bufo fueron los teatros Alhambra y Martí en la Habana, dignos ejemplos de lo que se conoce como teatro vernáculo cubano que refinó y optimizó muchos de los mecanismos y estructuras comunicativas del bufo para adentrarse en temas de actualidad del momento. La inestabilidad económica y sociopolítica de la isla legó un ambiente desfavorable para la escena teatral en el país. De este modo se crearon «guarachas, rumbas, canciones... del ingenio de compositores tan importantes como Jorge Ánckermann, quien fuera director musical del Teatro Alhambra hasta su desaparición» (Mendieta, 2021, pág. 523).

Estas constituyeron las últimas páginas para el teatro bufo en Cuba dentro de los espacios tradicionales en descenso en las décadas del 20, el 30 y el 40 para dar paso a otros géneros como el teatro lírico y el teatro de vanguardia. Con posterioridad se realizaron representaciones en circos ambulantes y teatros de provincias del interior del país. El género bufo migró a otros escenarios como la radio, la televisión y el cine.

Esta transformación favoreció que los personajes del negrito, gallego y la mulata se visualizaran en los medios. Chicharito y Sopeira —Garrido y Piñeiro— fueron la pareja más famosa de gallego y negrito en interpretaciones realizadas para la radio y la televisión cubanas en la década de 1950. En la televisión destacó el programa San Nicolás del Peladero que estuvo al aire entre 19 de diciembre de 1963 y el 23 de diciembre de 1983. Este programa contó con personajes bufos como la Señora Alcaldesa, el Doctor Chapotín, el guapo del pueblo y Cheo Malanga (Valencia, 2018).

En la radio el mayor éxito de lo que puede considerarse entre este tipo de géneros se encuentra el programa *Alegrías de Sobremesa* (fundado inicialmente en 1963 y refundado en 1965) por la emisora de Radio Progreso. Su guionista fue Alberto Luberta y los actores más conocidos fueron Aurora Basnuevo y Mario Limonta. Luego de muchos años al aire

se decidió transmitir una versión animada de este programa de radio, misma que se puede visualizar actualmente en la televisión cubana.

En el cine destacó el filme *La bella del Alhambra* que se basó en la novela Canción de Rachel de Miguel Barnet. El largometraje dirigido por Enrique Pineda Barnet es considerado uno de los mejores realizados en Cuba. Los personajes y escenas aludidas son del teatro bufo, sin embargo, entre las críticas realizadas se evidencia un exceso de personajes que aluden a la vulgaridad y a doble sentido reiterado. El filme recibió el Premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana, otorgado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España en 1990. También se evidencian representaciones de teatro bufo en el filme *José Martí: el ojo del canario* de 2011 donde en una actuación teatral se llama a realizar un grito de Cuba Libre aludiendo a los Sucesos del Teatro Villanueva.

La Tabla 2 refleja los 10 autores más productivos del Teatro Bufo. Augusto E. Madan y García, posee 30 composiciones (5,4%). En general las publicaciones de estos 10 autores suman un total de 130 obras, las cuales representan un 23,6% de todas las publicaciones de la muestra.

AUTORES	NÚMERO DE DOCUMENTOS
Madan y García, Augusto E	30
Quintana, José María de	22
Díaz González, Olallo	19
Zafra, Antonio Enrique de	13
Sarachaga, Ignacio	9
Fernández, Francisco	8
Mellado y Montaña, Manuel	8
Nuza, José Guillermo	8
Barreiro, José R	7
Balmaseda, Francisco Javier	6

Tabla 2. Productividad de autores en relación con las obras del Teatro Bufo Cubano
(fuente: elaboración propia)

Augusto Eduardo Madan y García constituye un dramaturgo cubano que produjo gran número de piezas de teatro de contenido bufonesco o de carácter histórico. Entre sus obras se encuentran: 1) *El capitán centellas*, 2) *Galileo*, 3) *Cleopatra*, 4) *Consecuencias de un matrimonio*, 5) *Cuerpo y alma*, entre otras. Todas sus obras se enfocaban en cultivar la zarzuela y el juguete lírico. Este autor destacó por sus sonetos: 1) *Ripios ratoniles*, 2) *¡Cómo comes!*, 3) *Contra el histérico*, 4) *Soneto chino*, 5) *Soneto sueco*, 6) *Soneto hebreo*, 7) *Soneto persa*, 8) *Soneto turco* y 9) *Soneto ruso*; estas obras eran pequeñas representaciones teatrales que eran dramatizadas fundamentalmente en monólogos y entre otras obras.

Dentro de los escritores de este género dramático Ignacio Sarachaga es considerado el más importante. El autor destacó por la cantidad de obras producidas la calidad de estas. Entre los iniciadores de los Bufos Habaneros se identificó a Fernández Vilarós y Olallo Díaz. La obra del autor José María de Quintana se caracterizó por la representación de la mulata cubana. Su composición más conocida fue *La mulata de rango* en 1885 que fue un disparate cómico-lírico en dos actos y en prosa.

Olallo Díaz González fue reconocido por sus obras *Los detallistas* y *Los efectos del billete*, ambas con un alto sentido del humor. En el caso de *Cubanos y Americanos* o *Viva la Independencia* hay una clara visión nacionalista de ansias de libertad para la nación. En esta obra se personifica Cuba como una joven adolorida y enferma como consecuencia de los horrores de la reconcentración de Weyler⁶ (Mazorra, 2021).

En todos los casos se evidenció la casi total ausencia de mujeres autoras. Este hecho tiene su base en la sistemática invisibilización de la que ha sido objeto la mujer en la esfera pública, producto de los esquemas de dominación inherentes a las sociedades patriarcales. En el panorama cultural esta realidad se ha materializado en todas las manifestaciones artísticas. Los aportes de las mujeres han sido relegados y condenados al anonimato o al rol de actriz en detrimento de las contribuciones realizados por los hombres en materia de autoría.

Ello se ha puesto de manifiesto en la historia del teatro occidental y por extensión en el latinoamericano, pues solo se hace referencia al desempeño masculino, mientras que a la mujer se le negó su rol como dramaturga o escritora (Segura, 2019). Hasta la llegada de la segunda mitad del siglo XX la mujer se mantuvo casi invariablemente como inspiración y tema para el arte, pero en escasas ocasiones creadora. Aunque contara con aptitudes para la creación fue separada por tradiciones

y educación de la producción artística en consecuencia al origen eminentemente social de las diferencias entre mujeres y hombres en lo relativo al oficio del arte (Enriquez y González, 2020).

Lo anterior no aplicó al rol de actriz, las mujeres del llamado teatro de verso como del teatro cantado tuvieron un reconocimiento público relevante en el XIX. Las compañías anunciaban como uno de sus atractivos la presencia de determinadas actrices para generar interés en la audiencia (Boudet, 2011; Boudet, 2017). Este fue el papel que le proporcionó gran éxito a las mujeres dentro del género en Cuba, esto se reflejó en la prensa de la época, contratos, salarios y los papeles que interpretaban. Los diarios dedicaban apartados a los papeles interpretados por las actrices, por lo general con palabras de elogio y admiración (Boudet, 1999). Lo anterior no es algo particular de este género en Cuba, también sucedió en el teatro español tal como se refleja en el estudio de Soria (2021) al analizar la trayectoria de Concepción Rodríguez y Matilde Díez entre los años 1800 a 1836.

En el caso cubano las condiciones de la mujer en el campo artístico durante el siglo XIX fueron similares a las del escenario internacional. Solo las actrices alcanzaron reconocimiento y prestigio social. Su espacio en la vida pública era casi nulo, generalmente asociado a la elaboración y envase de cigarros. Son escasas las figuras que destacaron en el panorama literario y teatral, como Gertrudis Gómez de Avellaneda, que además se acercó a la temática de lo femenino.

A finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX la mujer profesional se involucró tímidamente al entramado social cubano y comenzarían las primeras búsquedas de una educación para las mujeres en temas de derechos y sufragio. En los años 20 y 30 del siglo pasado la mujer cubana comenzó a defender un grupo importante de conquistas en lo político y lo social que se corresponden con la entrada de la modernidad en el escenario cubano (Martínez, 2008). La participación en las artes fue mucho mayor, fundamentalmente en su rol de actriz y tras el fervor de alcanzar la categoría de vedette y con ello reconocimiento nacional e internacional. Sobre el rol de dramaturga la mujer prácticamente no participó.

El análisis de la base de datos reveló que existe una totalidad de 281 autores, de ellos 276 son hombres (98,2%) y solo cinco mujeres (1,8%). Las mujeres representadas fueron:

1. Gertrudis Gómez de Avellaneda y la obra: *La hija de las flores* o *Todos están locos*
2. María Teresa Cruz Muñoz y la comedia: *Simpatía y antipatía*
3. Isabel Esperanza Betancourt con dos obras: *Demasiado bella* y *Dos Vidas*
4. Dolores Salvado Moreno con *El Huraño*
5. Catalina Rodríguez de Morales con la comedia de costumbres *Hijo único*

Gertrudis Gómez de Avellaneda destaca dentro de la cultura cubana por ser una de las más grandes escritoras de poesía y narrativa del romanticismo hispanoamericano. El tratamiento que dio a sus personajes femeninos la convirtieron en una de las precursoras del feminismo moderno. A criterio de Burguera (2017): la autoría de Avellaneda, por tanto, disolvía las distinciones de género respecto a su capacidad intelectual y creativa, que era masculina y femenina al tiempo. A lo largo de su vida, vivida como auténtica celebridad construida desde el interior de las culturas políticas liberales de las décadas centrales del siglo, exploró y negoció consigo misma y con su entorno los significados de una feminidad y nacionalidad desbordantes. Vivió y escribió desde el interior de un contexto discursivo organizado en torno a la extraordinariamente poderosa, pero intrínsecamente inestable y diversa, noción de la complementariedad de los sexos y de la nación (imperial) española.

Destacó la autoría de Isabel Esperanza Betancourt, poetisa camagüeyana. Su labor estuvo encaminada a destacar el papel de la mujer en su tierra natal. Gracias a su gestión quedó constituida en 1920 la Asociación Femenina de Camagüey. Es notorio el resultado alcanzado por esta artista que fuera de la capital logró el reconocimiento por varias de sus obras. Resultó curiosa la obra de María Teresa de la Cruz Muñoz debido a que están firmadas bajo el pseudónimo de Yara. Esta autora, poetisa, dramaturga y periodista hispano – cubana, nació en Madrugá (La Habana) en 1835. Muchas de sus obras fueron interpretadas posteriormente en la radio de en México y otras naciones hispanohablantes. Su obra más conocida fue *Cuando se quiere de veras*.

Sobre el género de los personajes del total de 2141, 1315 (61%) son de género masculino y 699 (33%) femenino. En las distintas obras existe un total de 663 actores, de ellos 230 (35%) representan al género femenino y 413 (62%) al masculino. No se pudo determinar el género de

20 actores (3%), pues solo se encontraba de ellos el dato apellido y en la prensa no pudo recuperarse información relevante al respecto. Los datos reflejan una mayor representación de personajes masculinos. Se evidencia también la discriminación en cuanto al papel que desempeña la mujer pues solo se habla de ellas en representación de esclavas, mulatas, negras, mozas, monjas y criadas.

En 25 obras la mujer desempeña el rol de doña, y en solo seis el personaje de marquesa. Este análisis permite aludir que el Teatro Bufo colocó en escena a personajes femeninos marginados en su contexto histórico social. Sin duda ello respondió a la condición de subalternidad que experimentó la mujer en los siglos XIX y XX en la isla. Como se apuntaba con anterioridad las mujeres se veían relegadas del espacio público a la vida privada del hogar. Por consiguiente, sus roles en la vida social estaban atados a los papeles de servidumbre. Es importante señalar la existencia de la esclavitud, por lo que las esclavas y sobre todo las mulatas libres materializaban arquetipos sobreexplotados en el teatro bufo que aumentaban los tonos picarescos de las piezas al representarlas como objeto de deseo.

Acontece diferente con el género masculino. Se puede resaltar que los hombres presentan una mayor jerarquía, pues encarnan papeles como: emperador, cónsul, capitán, general, sargento, conde, cardenal. Los personajes en estas obras teatrales bufas lograron enfrentar un mundo en el que la distinción entre clases sociales era considerable, los prejuicios y diferencias económicas recaían sobre el sector más bajo y el desarrollo intelectual los golpeaba en gran magnitud (Yera, 2014). Esto era reflejo directo de la lógica en la que funcionaba la sociedad cubana en esos años, sin embargo se observa una fuerte intención de superación dentro de las obras de las diferentes formas de discriminación.

Es evidente que en sentido general en los personajes masculinos recaía la centralidad de los argumentos desde la representación de arquetipos con roles de poder que guiaban el desarrollo de la acción dramática de las piezas. A las mujeres correspondían personajes que aderezaban las historias y aportaban la nota pintoresca y sensual en muchas de las puestas en escena, fundamentalmente con el advenimiento de la independencia de Cuba. Estos roles, que en el teatro bufo eran amplificadas para apoyar su objetivo fundamental que era el entretenimiento ligero y en ocasiones subido de tono; constituían una muestra de la diferenciación entre los géneros masculino y femenino que caracterizaba a la sociedad

cubana de la colonia y los primeros años de la República eminentemente patriarcal.

Para identificar el género según el título de la obra se establecieron dos categorías: 1) nominal en referencia a un nombre específico u objeto y 2) oracional donde el título posee formas verbales, en este caso no se puede determinar el género. En el fondo existe un total de 551 obras, de las cuales 50 se clasifican en género femenino (9%), 71 género masculino (13%) y solo seis como masculino y femenino (1%). Existe en el fondo 424 obras que no se pudieron clasificar por ser de título oracional (77%).

Los títulos en la literatura y por extensión en el teatro son un factor importante para conocer el contenido y las temáticas de la obra. Lo anterior puede ser de manera descriptiva o de formas más metafóricas y en el caso del teatro bufo desde el humor. Aunque los análisis desde el título por regla general carecen de objetividad, en el estudio se ha constatado que las menciones a la mujer continúan a la saga con respecto a las del hombre. Por otro lado, al hacer referencia al elemento masculino este tiene mayor relevancia, mientras que los títulos que aluden a lo femenino potencian el elemento pintoresco y la condición marginal de la mujer. Estas realidades también son muestra de la traslación al teatro bufo de los estereotipos de género imperantes en la sociedad cubana de la época.

Los índices de distribución masculina (ver Figura 2) y femenina (ver Figura 3) en los personajes y actores es muestra de mayor presencia de representación de los hombres sobre las mujeres.

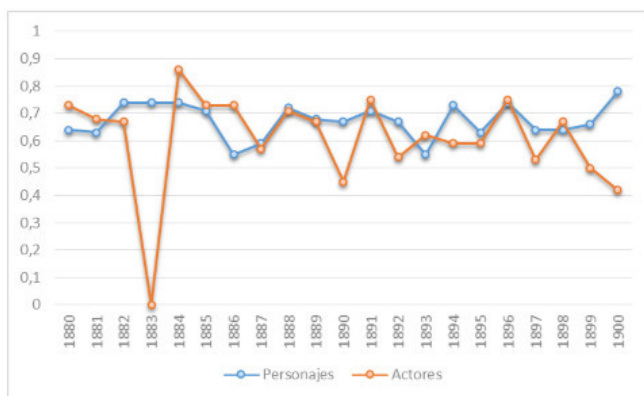


Figura 2. Índice de distribución masculino (fuente: elaboración propia)

El número de personajes excede en 3625 al número de actores, esto se debe a que uno o varios actores representan diversos personajes en la misma obra. Muchas obras no poseen una lista de actores, pues no fueron elaborados para una compañía de actores en específico. El índice de distribución revela que a lo largo del período prevalece en los personajes el género masculino mientras que en los actores comienza una tendencia al incremento de la participación femenina en las compañías teatrales. En el año 1883 no presenta ninguno de estos índices en cuanto a los actores, ya que en ninguna de las obras en ese específicó el reparto.

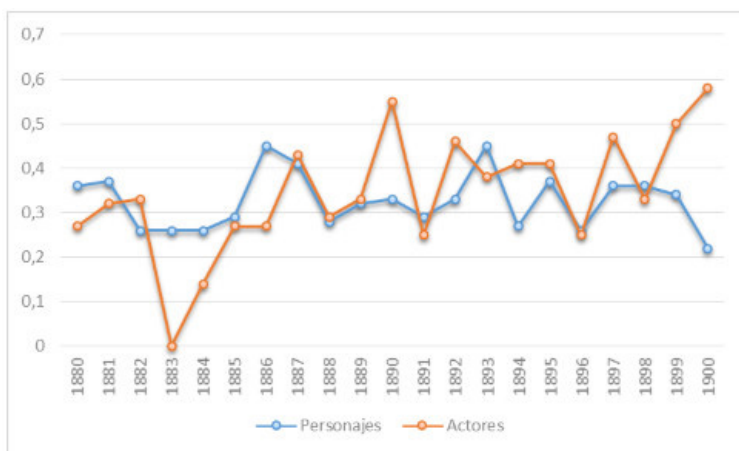


Figura 3. Índice de distribución femenino
(fuente: elaboración propia)

El gráfico muestra un aumento de actrices en la representación de personajes, aunque los personajes femeninos decrecen. Lo anterior se correspondió con la tendencia a la aceptación de la mujer en el teatro, fundamentalmente como actriz. Influyó además el auge de este género teatral que la última década del siglo donde adquirieron mayor número de papeles protagónicos y donde las temáticas que se representaban estaban más dirigidas a la sensibilización en cuanto a la futura nación cubana.

El índice de feminización de los actores y personajes (ver Figura 4) muestra que a lo largo de todo el período el número de hombres superó a la cantidad de mujeres, evidenciándose una infra representación de

las mujeres. De manera diferente ocurre con los actores, pues aumenta el índice de feminización con valores que superan la unidad, por lo que en los años 1890 y 1900 se alcanzaron mayor índice. En el año 1899 se produce una equidad en cuanto al género en las compañías teatrales.

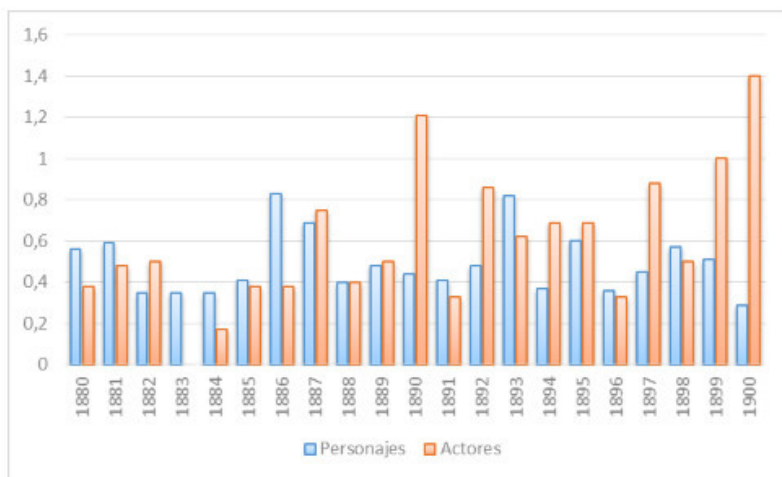


Figura 4. Índice de feminización
(fuente: elaboración propia)

Los resultados se corresponden con el índice de distribución femenino. En concordancia, el aumento paulatino se asocia con el sentimiento de cambio de época, de fin de siglo donde acaecerían nuevos cambios sociales. Lo anterior se avivó con las esperanzas del logro de la nueva nación: la proclamación de la República de Cuba. No por eso se debe asumir que el bufo fue siempre antiespañol y procubano desde el punto de vista político. Sobre lo anterior Valdés (2018) menciona que sobran ejemplos, especialmente durante la Guerra Necesaria (1895 a 1898), donde los dramaturgos apoyaron abiertamente el integrismo español en contra de los independentistas. El aspecto mencionado y la incertidumbre que habían generado primero la Guerra Hispano-Cubano-Norteamericana (21 de abril de 1898 – 10 de diciembre de 1898) y segundo el primer gobierno militar provisional de los Estados Unidos en Cuba (1898 a 1902), dieron lugar a que se manifestara este sentimiento a través de las artes, fundamentalmente en el teatro bufo.

El índice de concentración masculino fue de 0,42 y femenino de 0,8, lo que demuestra que la mayor participación femenina es menor en todas las categorías (ver Tabla 3). El análisis revela que existe un índice de concentración femenina mayor en la categoría de comedia, representada por cuatro de ellas: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Catalina Rodríguez de Morales, Dolores Salvado de Moreno, María Teresa de la Cruz Muñoz.

TEMÁTICAS	HOMBRES	MUJERES	TOTAL
Comedia	118	4	122
Drama	112	2	114
Juguete	108	0	108
Zarzuela	41	0	41
Monólogo	23	0	23
Disparate	16	0	16
Proverbio	12	0	12
Sainete	6	0	6
Tragedia	3	0	3
Ensayo	2	0	2
Parodia	2	0	2
Poema	2	0	2
Fábula	1	0	1
Total	446	6	452

Tabla 3. Representatividad de género por categorías (fuente: elaboración propia)

En el teatro bufo primó la comedia, pues era la mejor forma de entretener. Este tipo de manifestación a criterio de Mendieta (2001) buscaba:

hacer un espectáculo popular, barato, entretenido y sin ninguna pretensión de trascendencia de gran arte ha logrado, sin embargo, el crédito de haber sido la expresión más acabada de un teatro nacional en el siglo XIX cubano (pág. 509).

A partir de ahí se abordaban temas de actualidad o políticos de forma desenfadada. Introducían la polémica en sus obras y luego desviaban la atención con la comedia.

La música bufa «supone cierta simplificación con relación a la ópera o la zarzuela grande: en esto constituye una transición hacia el género chico» (Salaün, 2020, pág. 2). Lo anterior es recogido por Espín (1987) que establece que el género teatral se ha definido como una obra inconclusa siempre abierta al disparate. Esto se debe por la flexibilidad que puede generarse en el momento de la interpretación. El contexto y el público va a determinar el énfasis en los argumentos que pasan de elementos de euforia y alegría a un sentimiento profundo de tristeza.

La red de coactuación (ver Figura 5) se determinó por la cantidad de obras en las que cada actor participa, así como la colaboración con los demás. Se aprecia un predominio del género masculino en cuanto al número de obras por actor.

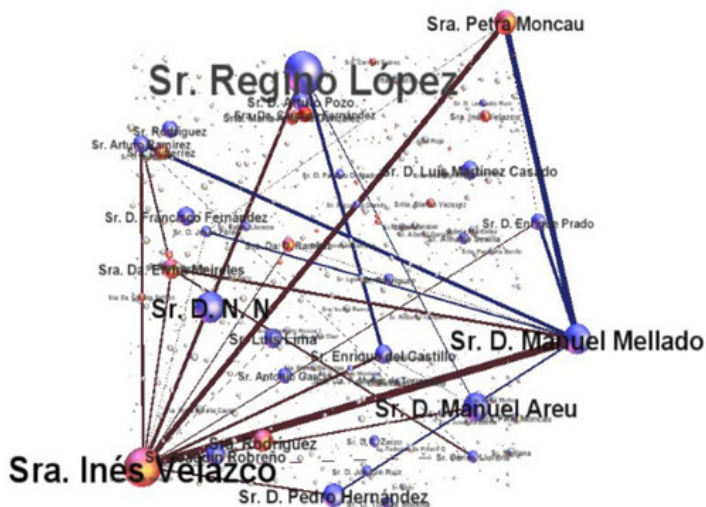


Figura 5: Red de coactuación (fuente: elaboración propia)

Los actores con más número de participación fueron: el Sr. Regino López por el género masculino y la Sra. Inés Velazco por el femenino. Regino fue además director de varias obras desde las cuáles participó Inés Velazco, algunas de ellas fueron las zarzuelas: *La Colegiala* y *Niña Pancha*. Regino López Falcó a criterio de Boudet (2017): sin dudas

ocupa un lugar de fama indiscutida, una carrera prolongada y fructífera. Junto a su hermano José López (conocido como Pirolo) creó el binomio Regino-Pirolo que lograron gran éxito en las taquillas habaneras.

El mayor número de actuaciones conjuntas se realizó entre la Sra. Inés Velazco y el Sr. Manuel Mellado, aunque también se destaca la participación junto a ellos de la Sra. Petra Moncau. Inés ocupó múltiples protagónicos en las escenas del bufo cubano y en parodias principalmente. Manuel se distinguió por sus sainetes y juguetes cómicos. Entre sus obras destacan *Un bautizo en Jesús María* y *La fiesta del Mayoral*. Petra Moncau fue una de las primeras artistas españolas en hacer de mulata, personaje que sirvió posteriormente para hacer representaciones en animadas de la criollita cubana. También se le atribuye la creación de una escuela cubana de actuación junto a los actores Miguel Salas, Fernández, Candiani, Florinda Camps y Elvira Meireles.

5. CONCLUSIONES

La caracterización del Teatro Bufo de la Colección Coronado evidenció la presencia de rasgos de cubanía dentro del contenido de sus obras. Se localizaron 551 documentos, de ellos 412 libros y 139 manuscritos. Se identificaron 285 autores, de los cuales 280 pertenecen al sexo masculino y cinco al sexo femenino. Se encontró que las fechas de creación de los materiales oscilan entre 1698 y 1982.

Se identificaron varios indicadores bibliométricos enfocados al género. Con estos se puede medir el comportamiento de los hombres y mujeres dentro de la producción científica de cualquier unidad de información, en cualquier período de tiempo, de cualquier país. Quedó demostrado que la información que ofrecen estos indicadores es aplicable a colecciones documentales de carácter histórico.

La aplicación de los indicadores bibliométricos de género al Teatro Bufo de la Colección Coronado permitió comprobar que la autoría masculina es predominante y se refleja la discriminación femenina en un elevado por ciento de las obras que lo componen. Se comprobó que el autor más productivo es Augusto E. Madan y García, con 30 publicaciones lo cual representa un 5,4% del total. El índice de distribución revela que a lo largo del período prevalece en los personajes el género masculino,

mientras que en los actores comienza una tendencia al incremento de la participación femenina en las compañías teatrales.

En la relación entre hombres y mujeres de la categoría personajes, el número de hombres superó a la cantidad de mujeres, por lo que los valores del índice de feminización no alcanzan la unidad y existe una infra representación de las mujeres. El índice de feminización en los actores alcanza valores que superan la unidad, en el período de 1890 a 1900 se obtuvieron mayor índice. En el año 1899 se produce una equidad en cuanto al género en las compañías teatrales. En las distintas obras de la etapa en estudio existe un total de 663 actores, de ellos 230 representan al género femenino y 413 al masculino. De un total de 2141 personajes 1315 son de género masculino y 699 de género femenino, evidenciándose la discriminación en cuanto al papel que desempeña la mujer, pues solo se habla de ellas al referirse a esclavas, mulatas, negras, mozas, monjas, criadas.

6. OBRAS CITADAS

- ALHUAY, JOEL; PACHECO, JOSMEL (2017). *Escaso uso de indicadores de productividad científica en estudios bibliométricos*. Educación Médica, 4(2), 21-34. <http://dx.doi.org/10.1016/j.edumed.2017.04.013>
- BAJINI, IRINA (2018). *Antología de teatro bufo cubano*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- BAJINI, IRINA (2019). Influencias negristas en los dibujos cubanos del gallego Castelao y del manchego García Maroto. *Rassegna iberistica*, 111(3), 47-63
- BARÓ, GUSTAVO FÉLIX, & SANTANA, LUISA (2019). La bioética en los indicadores bibliométricos para un uso responsable: Estudio de caso en las publicaciones sobre relaciones de género. *Cuadernos de Investigaciones de Ciencias de la Información*, 8(5), 19-40. <https://doi.org/10.34295/cuinci.vi5.30>
- BOUDET, ROSA ILIANA (1999). *La mujer en el teatro cubano: ¿Una ausencia?* Berlín: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- BOUDET, ROSA ILIANA (2011). *Teatro cubano: relectura cómplice*. Madrid: Ediciones de la Flecha.
- BOUDET, ROSA ILIANA (2017). *Cuba: actores del XIX*. Madrid: Lulu.com.

- BURGUERA, MÓNICA (2017). Una vida en los extremos. Género y nación en Gertrudis Gómez de Avellaneda. Una perspectiva biográfica. *Ayer*, 106(2), 105-132.
- CASTRO-RODRÍGUEZ, YUIRI (2018). *Indicadores bibliométricos de las tesis sustentadas por estudiantes de Odontología*, Perú. Edumecentro, 10(4), 1-19
- CHOUCIÑO, ANA (2014). *Del teatro a la calle. Guaracha y timba: letras de cubanía*. *Amerika*, 10(22), 48-59. <https://doi.org/10.4000/amerika.4814>
- ENRIQUEZ, MELISSA MARGARITA, & GONZÁLEZ, MELY (2020). La imagen femenina en el arte cubano. Un análisis desde la perspectiva de género. *Sapientiae*, 5(2), 371-381.
- ESPÍN, MARÍA DEL PILAR. (1987). El sainete del último tercio del siglo XIX: culminación de un género dramático histórico en el teatro español. *Epos: Revista de filología*, 3, 97-122.
- FERRER, VICTORIA, & BOSCH, ESPERANZA (2019). El género en el análisis de la violencia contra las mujeres en la pareja: de la «ceguera» de género a la investigación específica del mismo. *Anuario de Psicología Jurídica*, 29(2), 69-76. <https://doi.org/10.5093/apj2019a3>
- GALLARDO SABORIDO, ERNESTO (2018). El teatro cubano colonial y la caracterización lingüístico-cultural de sus personajes. *Philologia Hispalensis*, 32(2), 133-136. <https://doi.org/10.12795/PH.2018.v32.i02.09>
- GARCÍA, YAIMA (2019). Para una enseñanza interdisciplinaria de la literatura cubana: Ignacio Sarachaga, un artista clásico del siglo XIX. *Maestro y sociedad*, 32(3), 25-38.
- GINER, MARÍA; LÓPEZ, OLAYA; ZABALETA, EDURNE; PONS, MARIONA; MORROS, ROSA, & GÓMEZ, AINHOA (2019). Análisis bibliométrico de la autoría femenina en artículos originales en la revista Atención Primaria. *Atención Primaria*, 2(4), 48-62. <https://doi.org/10.1016/j.aprim.2019.11.002>
- GONZÁLEZ, MARITZA BEATRIZ; CÉSPEDES, ALEJANDO; DÍAZ, ASLENI, & LEYVA, AMED ABEL (2020). Fases para la Digitalización del Fondo Fotográfico Francisco de Paula Coronado de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas. *Métodos de información*, 11 (20), 31-58. <https://doi.org/10.5557/IIMEI11-N20-031058>

- HERNÁNDEZ, JENIFFER (2019). Vestigios de la ritualidad y representación mágico-religiosa de la cultura afrocubana durante la colonia en el teatro bufo. *Latin American Theatre Review*, 53(1), 23-38. <https://doi.org/10.1353/ltr.2019.0020>
- HERRERA, JUAN, & HERAS, CARLOS. (2020). Contrato psicológico y compromiso organizacional: un estudio bibliométrico. *Revista Internacional de Organizaciones*, 2(24), 241-271. <https://doi.org/10.17345/rio24.241-271>
- KLAPPENBACH, HUGO (2017). Los aportes de la socio-bibliometría a la historia de las disciplinas científicas. *Revista Guillermo De Ockham*, 15(2), 5-7. <https://doi.org/10.21500/22563202.3497>
- LEAL, RINE (1975). *Teatro bufo, siglo XIX*. La Habana: Editorial Artes y Literatura.
- LEAL, RINE (1980). *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- LEAL, RINE (2004). *Apreciación e historia del teatro cubano*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- LUNA, MARÍA ELENA, & LUNA, EVELIA (2018). Mujeres investigadoras en las primeras estructuras de organización en ciencias exactas e ingenierías en México de 1900-2000: Estudio Bibliométrico. *Investigación bibliotecológica*, 32(77), 193-215. <https://doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2018.77.57899>
- MÁRQUEZ, YOLANDA (2021). Alberto Romero Ferrer, «La parodia dramática en el teatro español moderno y contemporáneo». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 27(2021), 793-795.
- MARTAITU, INÉS MARÍA (2008). *Bufo y Nación. Interpelaciones desde el presente*. Ciudad de La Habana: Editorial letras cubanas.
- MARTÍNEZ, SILVIA (2008). *Hechos más que palabras*. La Habana: Editorial José Martí.
- MAZORRA, DANISLADY (2021). *La mujer-bandera como imagen de la nación: el caso cubano*. *América sin Nombre*, 2(25), 85-95. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2021.25.07>
- MENDIETA, RAQUEL (2001). Del catedraticismo o la desarticulación del discurso negro. *Revista Iberoamericana*, 67 (195), 509-526.
- MOLINA, MARIANO (1990). *Teatro Bufo Cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- MUÑIZ, GRETTA (2008). *El Teatro Bufo. Una expresión cultural genuinamente cubana de 1868*. Cienfuegos: Editorial Universo Sur.

- NAVARRO, MARIÁN; MIQUEL, SUSANA, & LÓPEZ, LORENA (2020) La igualdad de género en la investigación sobre RRPP y redes sociales: Análisis Bibliométrico en Web of Science y Scopus. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 15(2), 341-362. <http://dx.doi.org/10.18002/cg.v0i15.6156>
- MORALES, ÁNGELA; ORTEGA, ENRIQUE; CONESA, ELENA, & RUIZ-ESTEBAN, CECILIA (2017). Análisis bibliométrico de la producción científica en Educación Musical en España. *Revista Española de Pedagogía*, 75(268), 399-414. <https://doi.org/10.22550/REP75-3-2017-07>
- OLIVEIRA, JAQUELINE (2020). Women in security forces - a bibliometric study. *Red de Investigación en Salud en el Trabajo*, 2(2), 7-13.
- OLMEDILLA, AURELIO; ABENZA, LUCÍA; SERRANO, ÁNGEL; MUÑOZ, ANTONIO; GARCÍA-ANGULO, ANTONIO, & ORTEGA, ENRIQUE (2017). Estudio bibliométrico de tesis doctorales sobre psicología del deporte. *Cuadernos de Psicología del Deporte*, 17(2), 121-130.
- SALAÜN, SERGE (2020). *Los bufos en España*. Recuperado de: <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=12>
- SEGURA, ROSA MARÍA (2019). Las mujeres en el teatro antiguo: una visión de género. *Alternativas en psicología*, 42, 111-132.
- SORIA, GUADALUPE (2021). Construir y relevar a una gran dama de la escena: Concepción Rodríguez y Matilde Díez (1800-1836). *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 27, 291-328. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.14
- SOTOLONGO, ROBERTO YODELVIS, & JACOMINO, ALEGNA (2019). Arquímedes Pous: el negrito por excelencia del teatro Bufo Cubano. *Revista Científica Cultura, Comunicación y Desarrollo*, 4(2), 35-39.
- TUBAY, FANNY MONSERRATE (2019). Estereotipos de género: Perspectivas en profesiones artesanales de Portugal. *Revista Estudios Feministas*, 27(2), 23-38. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n254182>
- VALDÉS, SERGIO (2018). *El teatro cubano colonial y la caracterización lingüístico-cultural de sus personajes*. Madrid: Frankfurt am Main.
- VALENCIA, MARELYS (2018). Televisión de Miami y vínculos transnacionales de emigrados cubanos recientes. *Temas*, 92, 109-116.

6. NOTAS

- ¹ Responde a las siglas de lesbiana, gay, bisexual, transexual, transgénero, travesti, intersexual, queer, asexuales. El signo + se corresponde a que hasta el momento la última letra de la sigla conocida es la A, pero que en el futuro pudieran incluirse otras clasificaciones.
- ² Compositor prolífico, virtuoso del violonchelo, su obra artística es por entero dedicada al género bufo (que llama a veces opereta) hasta su muerte.
- ³ Músico, actor y empresario español nacido en Portugal. Su actividad en el ámbito de la dramaturgia tuvo como fondo histórico la revolución septembrina de 1868. Offenbach promovió sus Bufos madrileños a partir de 1864 luego de un viaje a Francia y sigue este modelo de género musical - dramático.
- ⁴ Abakuá es una sociedad secreta de origen africano que se desarrolló en Cuba hacia 1820 con la llegada de mano de obra esclava de la región de los Carabalí. Constituye una agrupación mutualista orientada a la defensa de sus miembros ante la represión y el acoso. Es actualmente considerada una de las corrientes de la religión y cultura afrocubanas.
- ⁵ Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874) se conoce como el Padre de la Patria. Fue el iniciador del movimiento independentista cubano contra el dominio colonial español. Fue el primer presidente de la República de Cuba en Armas.
- ⁶ La Reconcentración Weyler fue una política llevada a cabo por el general español Valeriano Weyler para sofocar el movimiento independentista cubano. A partir del 16 de febrero de 1896 hasta noviembre de 1897 se dispuso la reconcentración de la población campesina cubana en diferentes regiones de la isla (Mazorra, 2021, pág. 91).

