

DRAMATURGOS

DIRETOR: MATIAS MONTES HUIDOBRO

EDITORA: YARA GONZALEZ MONTES

VOLUMEN I, NUMERO 2

JULIO - AGOSTO 1987

YARA GONZALEZ MONTES

DRAMATURGIA CUBANA

Con alguna demora pero con idéntico entusiasmo vuelve DRAMATURGOS. Aunque enfocando por el momento la atención en la dramaturgia de escritores cubanos residentes en los Estados Unidos, DRAMATURGOS se propone proyecciones más amplias en el futuro. Se trata, para nosotros, de un esfuerzo casi artesanal, "hecho a mano", que aspira a reunir individualismo y conciencia de servicio colectivo.

En este número DRAMATURGOS concentra la atención en dos focos de actividades teatrales significativas. De un lado, el II FESTIVAL DE TEATRO HISPANO DE MIAMI, que ha revitalizado la figura de Virgilio Piñera, y del otro, la serie de lecturas de obras cubanas que se llevó a efecto en EL PORTON DEL BARRIO por el LATIN AMERICAN THEATRE ENSEMBLE de Nueva York durante el mes de junio. Las lecturas escenificadas realizadas por LATE, cuyo director artístico es Víctor Acosta y su productora ejecutiva es M. Toirac, han servido de punto de partida para iniciar nuestro FICHERO TEATRAL, donde el crítico cubano José A. Escarpenter realizará el análisis de las obras del grupo de autores presentados por LATE: Iván Acosta, Orestes Matachena, Raúl de Cárdenas, Matías Montes Huidobro, Tony Betancourt, José Corrales, Manuel Pereiras y Dolores Prida --análisis que aparecerá en éste y en futuros números. La amplitud y diversidad de aproximaciones de los autores presentados, les dan particular validez a estas actividades de LATE.

Conscientes por otra parte del punto de vista de los dramaturgos, incluimos dos aproximaciones a la función y dificultades que enfrentan los dramaturgos cubanos en los Estados Unidos, según los criterios, en este número, de Raúl de Cárdenas y José Corrales. A pesar de las dificultades a la que se enfrenta esta dramaturgia, autores como José Cid, al que también hacemos referencia en este número, constituyen un ejemplo representativo de la continuidad del esfuerzo creador.

Sería ilusorio pensar, sin embargo, que el teatro cubano que se escribe en los Estados Unidos, no tiene también su contraparte en la isla de Cuba. La necesidad de conocimiento de toda la realidad teatral cubana nos parece esencial, tanto en espacio como en tiempo. De ahí que se incluya un comentario crítico de un texto dramático de David Camps.

Finalmente, el presente se complementa con el pasado, y es por eso que la próxima aparición de una edición crítica de LOS NEGROS CATEDRATICOS de Francisco Fernández, un clásico del teatro vernáculo cubano, forma parte integral de nuestras actividades.



P.O. Box 523683 Miami, Fla. 33152 USA

II FESTIVAL DE TEATRO HISPANO

CRONICA DE UN FESTIVAL

por HALL ESTRADA



Tal parece que el Festival de Teatro Hispano de Miami ha nacido con un anatema. El año pasado --primero de su instauración--, la atención del público y la prensa se centró en Dolores Prida y su obra COSER Y CANTAR. Acusada la autora de comunista por ciertos sectores de la población, el grupo Teatro Nuevo decidió cancelar la representación. Pero el escándalo local tomó proporciones insospechada y la noticia circunvaló el globo terráqueo, característica que benefició a la Prida y destacó en los cuatro puntos cardinales la posición política intransigente de la mayoría de los cubanos de Miami y el hecho de que en esta ciudad había surgido un I Festival de Teatro Hispano.

Este segundo año el escándalo tuvo otras características. El grupo Teatro Avante decidió hacer el estreno mundial de UNA CAJA DE ZAPATOS VACIA, del autor cubano Virgilio Piñera, fallecido en La Habana en 1979. Una de las razones de esta representación fue eliminar el falso concepto de muchas personas --poco informadas-- respecto a Piñera, quienes opinaban que el dramaturgo era un incondicional del régimen comunista cubano, a causa de unas declaraciones favorables al sistema que él hizo al principio de la Revolución, pecado que por ser en aquel entonces hoy resulta venial. Con posterioridad a esas declaraciones, Piñera realizó un giro de noventa grados en su posición política, razón por la cual sufrió persecución y ostracismo, y su teatro no volvió a representarse en la Isla.

En 1969 Piñera logró sacar subrepticamente de Cuba UNA CAJA DE ZAPATOS VACIA, la cual definía claramente su posición política anticomunista. La obra fue a parar a manos de Luis González-Cruz, quien la preservó hasta que un productor decidió representarla. Como esta obra no estaba al nivel

cualitativo de su teatro anterior, el director Alberto Sarraín decidió enriquecerla, y para ello tomó elementos de las liturgias negras de Cuba, amén de agregar diálogos y otros recursos. El resultado fue una versión del original, a pesar de no variarse el texto, pero nunca se hizo esta aclaración de manera escrita o verbal.

Las críticas teatrales de Norma Niurka, de El Miami Herald, y Diana Montané, del Miami News, señalaron aspectos negativos respecto a la puesta en escena, partiendo básicamente de la premisa de que no se había respetado al autor. Y la polémica surgió. Nadie reparó en lo expresado por Montané --quizás debido a que su criterio fue expuesto en inglés--, pero lo declarado por Niurka levantó una espesa polvareda, manifestada en opiniones diversas y contradictorias a través de las páginas de El Miami Herald. Fernando Villaverde, Luis González-Cruz, Daniel Fernández, Angel Castillo Jr., Carlos M. Luis, Roberto Cruzamora... manifestaron sus juicios. El Miami Herald solicitó de Alberto Sarraín su opinión, y este redactó un bonito artículo en el cual defendía su trabajo partiendo de bases muy sólidas. Su escrito se iniciaba con estas palabras: "La polémica sobre si la puesta en escena debe reproducir fielmente las acotaciones del autor o si el director puede darle otro sentido al texto es vieja. Pero como somos una ciudad joven culturalmente, a veces nos empeñamos (o quizás sea necesario para un crecimiento real) en reemprender caminos trillados y hasta agotados por la crítica especializada. Pero después de todo el teatro es pasión y los temas que se relacionan con él es bueno

tratarlos apasionadamente. Sobre todo porque el público, objetivo final, vive el apasionamiento y esto llena las butacas de nuestros teatros vacíos."

Las otras puestas en escena del Festival, algunas de ellas estrenos mundiales o ya premiadas con anterioridad --como el caso de MUD, de María Irene Fornés, galardonada con un "Obie"--, pasaron a un segundo plano, a pesar de que la prensa local les proporcionó una buena "cobertura" a las actividades. Todos los comentarios estuvieron en función de UNA CAJA DE ZAPATOS VACIA, y esto provocó que se olvidaran ciertas deficiencias del II Festival, como, por ejemplo, que este año no hubo --como en el año anterior-- un simposio de conferencias en función del teatro hispano. Además, ¿por qué no poner en escena obras que han sido galardonadas en concursos literarios serios de la propia ciudad de Miami, como, por ejemplo, el ganador y los finalistas del premio Letras de Oro, organizado por la Universidad de Miami y otras instituciones? También, la participación de grupos teatrales de diferentes ciudades del país y el extranjero sería beneficioso, lo que podría convertir el Festival en una atracción turística, a causa de la diversidad étnica que brindaría, característica democrática y con encanto de gran ciudad.

Sin embargo, a pesar de lo antes expresado, el II Festival de Teatro Hispano, auspiciado por la organización no lucrativa Acting Together, ha logrado un avance en función del I Festival. Se consiguieron veinticinco mil dólares como fondos locales y unas seis mil personas asistieron a las diez obras representadas en cinco teatros durante el evento. Además, el teatro representado está dejando de ser sólo cubano, como corresponde a una festividad hispana: cuatro autores cubanos, dos españoles, una cubanonorteamericana (obra en inglés) y un venezolano fue el saldo; quizás el año próximo los por cientos sean más favorables. La nota fuera de contexto la ofreció la Sociedad Pro Arte Grateli, con la representación de EL HOMBRE, LA BESTIA Y LA VIRTUD, de Luigi Pirandello, obra que por ser un clásico italiano no debió haber formado parte de este Festival.

El anatema que acompañó al I Festival se va diluyendo en el tiempo, pues este año la polémica alrededor de UNA CAJA DE ZAPATOS VACIA puede considerarse un hecho positivo: diversidad de opiniones para enriquecer el arsenal teatral de los creadores y una entrega de premios como happy end de esta historia. Esperamos con ansias el III Festival de Teatro Hispano.

THE DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES
OF THE CITY COLLEGE OF NEW YORK
PRESENTS



GAS EN LOS POROS

IN SPANISH

A PLAY BY
M. MONTES HUIDOBRO

DIRECTED BY
F. MORIN

En el City College de N.Y. volvió a a escena durante el mes de mayo, GAS EN LOS POROS, estrenada en La Habana en 1961 por Francisco Morin, que la dirigió nuevamente. La puesta en escena logró la precisa conjunción entre los elementos realistas de la acción y los simbólicos. Teresa Venque, como la Madre, ejerció su dominio totalitario sobre la Hija, interpretada por Jeannette Mirabal -- dos actuaciones realizadas con extraordinario virtuosismo.

Diseño al programa: Sinesio Fernández

RAÚL / JOSÉ DE CÁRDENAS / CORRALES

--¿Ves un nexo entre tu obra dramática y el teatro cubano en general?

Definitivamente. Mi quehacer escénico nace de las raíces del teatro cubano que leí o vi en Cuba. Ciertos autores prefieren una temática universal. Yo me he limitado a escribir un teatro "a lo cubano".

Hace unos meses comencé a escribir una obra llamada EL VESTIDO ROJO. Más tarde me di cuenta que Carlos Felipe tiene algo también sobre un vestido rojo. Además, DOS VIEJOS PANICOS de Virgilio Piñera me produjo tal choque que aún hoy día siento esos dos viejos acechando dentro de mis propias obras.

--Desde que saliste de Cuba, ¿cuáles han sido tus mayores preocupaciones respecto a tu teatro?

Mi mayor preocupación ha sido mantener nuestro mundo en escena. Después, buscar un escenario. Lo primero ha sido fácil. Mi meta es mantener el verdadero espíritu cubano y para mí, por el momento, no existe otro procedimiento que no sea el recuerdo... Me espanta la idea de perder mi propia identidad.

En Cuba solamente escribí una obra para niños, muy linda, que se perdió. El poco teatro que he escrito (yo creía que era mucho, pero me han dicho que no) lo he escrito aquí en Nueva York. Mi mayor preocupación es no tener nada que decir. Yo sé que Beckett padeció de ese terror y no hay razón para ligar nuestros nombres en ningún momento, pero ésa es mi mayor preocupación.

--¿Qué impacto le ha dado a tu teatro tu estancia fuera de Cuba?

Quizás, si yo me hubiera quedado en Cuba, mi teatro hubiera tomado una tonalidad obligadamente diferente... La ausencia de Cuba en mi vida me ha llevado a crear un teatro que algunos consideran "costumbrista". Para mí, es más bien nostálgico... Cada vez que selecciono un argumento automáticamente establezco un contacto con el pasado. No intento quedarme estancado en el ayer, pero estimo de gran importancia la necesidad de conservarnos cubanos, convencidos y seguros de nosotros mismos.

Podría cambiar la pregunta diciendo: ¿qué impacto le ha dado a tu vida tu estancia fuera de Cuba? Un impacto muy grande y yo creo que es importante. Es importante que la gente salga (pero por un tiempito nada más) fuera de su pueblo. Calvert Casey me lo dijo y es verdad. No porque Nueva York sea mejor que Guanabacoa, sino simplemente porque son dos ciudades distintas y uno aprende de los contrastes (en secreto les diré que yo prefiero Guanabacoa).

--¿Cuáles han sido tus mayores dificultades?

Sin duda alguna, sentarme a escribir. Pasé muchos años en la creencia que mi teatro se había terminado el día en que salí de La Habana... Después, encontrar, como dije anteriormente, un escenario.

Mi mayor dificultad es el tiempo. Uno tiene que ganarse la vida y le queda a uno muy poco tiempo para escribir a pesar de que el día entero la cabeza se está llenando de personajes y bocadillos.

--¿Qué obras tuyas han sido representadas?

En Cuba se representaron mis tres primeras obras: CUANDO LOS HOMBRES LLORAN, LOS ANIMOS ESTAN CANSADOS y LA PALANGANA. Esta última ha sido representada con frecuencia. Recientemente, LAS CARBONELL DE LA CALLE OBISPO, AL AYER NO SE LE DICE ADIOS y LA MUERTE DE ROSENDO. Quizás podría incluir en este grupo las lecturas escenificadas de RECUERDOS DE FAMILIA y ANECDOTAS DE UNA HABANERA.

--¿Crees que los grupos teatrales en los Estados Unidos tienen alguna responsabilidad que cumplir respecto al teatro que escriben los dramaturgos de habla hispana en este país? ¿Cuál es esa responsabilidad? ¿Se cumple con ellas? Y los dramaturgos, ¿tienen alguna responsabilidad específica? ¿Qué pueden hacer para una mejor apreciación de sus obras?

Considerando que los hispanos (según son catalogadas todas las personas de habla hispana en los EE.UU.) forman ya una gran parte de esta nación, los grupos teatrales tienen la obligación moral y social de representarnos. Esa responsabilidad, que no se cumple, está basada en la necesidad de vernos representados por medio de nuestro propio sentir y pensar, y no en la forma que otros nos ven, generalmente atrapados en estereotipos y conceptos erróneos. A su vez, los dramaturgos tienen la responsabilidad de educar y entretener a nuestra comunidad, creando una conciencia, una vivencia de nuestro modo de ser, de nuestras ilusiones y aspiraciones.

Para una mejor apreciación de nuestras obras, quizás lo más importante sería escribir en inglés o trabajar con un buen traductor. Esto nos permitiría llevar nuestras obras a otros teatros que hoy no nos consideran. En el medio hispano podríamos comenzar con la publicación de nuestro teatro. El teatro leído es generalmente el primer paso al teatro actuado.

Hay que continuar trabajando. No podemos desesperar. Creo que los escritores cubanos cuentan con muchos recursos para ganar la batalla: nuestro espíritu criollo, nuestro dinamismo y nuestra experiencia. Con lo que hemos vivido podríamos llenar de obras los teatros del mundo hasta el fin de la humanidad.

Dumé, ese gran maestro, y yo escribimos FARAMALLA que se presentó en el Dumé Spanish Theatre. También en este teatro se llevó a escena mi obra JUANA MACHETE. En el Drama Club del Mercy College se presentaron EL ESPIRITU DE NAVIDAD y SPICS, SPICES, GRINGOS Y GRACEJO, y ahora recientemente El Portón presentó una lectura de UN VALS DE CHOPIN durante un festival de lecturas de autores cubanos que resultó una experiencia sensacional.

Nada más que puedo hablar de los grupos hispanos de teatro de Nueva York y desdichadamente ellos se ocupan muy poco de los dramaturgos de aquí. Para ellos es Lorca-zarzuela-Lorca y/o "the Latino stuff" (nadie sabe todavía lo que es eso). Ultimamente se le ve cierta intención, pero es algo aún muy pobre. El llamado movimiento teatral hispano de Nueva York en 20 años no ha producido un gran escritor, no nos ha dado un "chance". Claro, hay otros problemas, como es que a los directores de hoy (bueno, desde hace ya 15 o 20 años) no les interesa mucho el texto. Para ellos el teatro es --Dios los proteja-- muchos efectos de luces y sonidos, mucho "color and fast pace". El texto pasa a un tercer o cuarto plano. Los hispanos tampoco hemos podido librarnos de esa moda. Además, está el problema del lenguaje. ¿A cuántos de ellos les interesa de verdad el idioma español? En español no llegaremos a Broadway, que es la Meca triste de las pobrecitas gentes de teatro... Los dramaturgos podemos hacer muy poco, engavetar las obras y eso sí, seguir escribiendo. Pero quiero insistir sobre el asunto del lenguaje. Quizás mi paranoia me confunde, pero de veras se siente la necesidad de barrer el idioma español en USA. Y muchos hispanos de teatro están, quizás sin saberlo, cooperando con esa campaña. USA es un país grande y poderoso, y podría muy bien darse el lujo de ser también "pluralistic" en cuanto al idioma.



fichero teatral



por JOSE A. ESCARPANTER

Iván Acosta, RECOJAN LAS SERPENTINAS QUE SE ACABO EL CARNAVAL, 1986

Iván Acosta (Santiago de Cuba) abandonó la isla en 1961. Estudió cine y teatro en Nueva York, donde desplegó una intensa labor para promover actividades culturales entre los cubanos. Fue director teatral, organizador de grupos escénicos, festivales artísticos y congresos de literatura cubana, además de haber fundado el Centro Cultural Cubano, cuya presidencia ocupó por siete años. Como autor ha escrito cinco guiones cinematográficos y ocho piezas teatrales, entre las cuales se encuentra EL SUPER (1977), que se representó con magnífica acogida en muchas ciudades de este país y se llevó al cine.

RECOJAN LAS SERPENTINAS QUE SE ACABO EL CARNAVAL, en dos actos y doce cuadros, estuvo entre las cinco obras finalistas en el concurso Letras de Oro de 1987. La pieza describe el proceso de una dictadura militar en un país innominado de Hispanoamérica en una etapa que según el texto puede ser ahora, antes o después; pero las precisas alusiones a organismos represivos, a otros dictadores y a los rejuegos de las grandes potencias la ubican concretamente en nuestros días. Los aconteceres de la historia se manifiestan en situaciones de diferentes registros dramáticos que incluyen elementos de la comedia, el melodrama y la farsa con algunos recursos del humor negro y del teatro del absurdo. Este entramado termina por develar un profundo y sombrío análisis del fenómeno revolucionario en sí mismo y una amarga reflexión sobre los peligros que entraña asumir el poder político, ideas que sobrepasan las circunstancias específicas de nuestro continente para arribar a conclusiones de validez universal. Orlando, el ideólogo del movimiento en el poder, se expresa siempre en un tono sentencioso y dentro de un marco general que desbordan la realidad hispanoamericana. El festivo y a la postre irónico título de la pieza y el comportamiento final de ese personaje, evidencian la fuerte nota pesimista del texto, la cual alcanza tanto a los procesos políticos como a la intrínseca condición humana.

La semántica derrotista que sustenta la obra no impide, sin embargo, que ésta posea la gracia y el ingenio habituales en el teatro del autor, en las que aflora siempre el irreverente sentido del humor netamente cubano.

Otro de los aspectos valiosos de la pieza es el uso del contraste como procedimiento artístico, técnica anunciada desde la descripción del salón donde ocurre la trama, el cual contiene elementos elegantes y ridículos y debe ser colonial y moderno a la vez, y que resulta más desarrollada en la construcción de los personajes principales en los que se ha huido de los fáciles estereotipos de la farsa política frecuente en el teatro hispanoamericano de los últimos cincuenta años.

RECOJAN LAS SERPENTINAS QUE SE ACABO EL CARNAVAL es un buen ejemplo del teatro de Iván Acosta, que apartándose de su predilecta temática cubana ofrece una perspectiva muy aguda del hecho revolucionario y de la corrupción que conlleva el ejercicio del poder.- José A. Escarpanter.

IMPORTANTE: HAGA SU PEDIDO DE LOS NEGROS CATEDRATICOS CUANTO ANTES.



Los negros catedráticos

de

Francisco Fernández

- Dorotea:* Al hombre se le deja la soltura del aire libre en su más alta expresión, cosa de que se canse y vuelva dócil al corral de consejo de nuestros amores.
- María:* No soy de esa opinión, ni soy persona tan desmeritada para tolerar esas separaciones matrimoniales. 90
- Dorotea:* (Muy refistolera). ¡Ay, hija, cómo se conoce que no has estudiado física recreativa!
- María:* El hombre es un animal ponzoñoso a quien se necesita eliminar de la zona tórrida.
- Dorotea:* Estás muy equivocada. El hombre es el primer punto de Cáncer en la faja del Zodíaco de nuestra existencia femenina. 95
- María:* Eso es cuando es del género epiceno.
- Dorotea:* Ya ves que José es ambiguo; pues todavía no hemos tenido un sí ni un no. 100
- María:* Todas no tenemos la misma sanguinidad corporal.

Introducción

“Teoría y práctica del catedratismo”

por

Matías Montes Huidobro

Estamos de lleno dentro de un lenguaje absurdo donde la relación fonética tiene importancia marcadísima, llevando a alucinantes distorsiones del verbo. En cierta manera locura que nos sitúa ya en pleno siglo XX y nos hace pensar que el bufo anticipa terribles realidades del teatro y la vida cubana del siglo XX. La distorsión de la palabra adquiere dimensiones alucinantes en las manifestaciones más destacadas del teatro contemporáneo y sus antecedentes no hay que buscarlos solamente en el teatro del absurdo europeo sino en el bufo cubano del siglo XIX. *Los negros catedráticos* de Francisco Fernández (con la colaboración de Pedro N. Pequeño en su última parte) enriquece las anticipaciones de la locura cubana del siglo XX mediante la distorsión de la palabra —el latido íntimo de nuestra agónica esquizofrenia. Pero ya esto nos llevaría a diferentes panoramas dentro de la dramática cubana. De todos modos, este “absurdo cómico” de nuestro costumbrismo decimonónico es una de nuestras más estupendas realidades.



P.O. Box 523683 Miami, Fla. 33152 USA

EDITORIAL PERSONA

Tenemos el gusto de anunciarle la fundación de EDITORIAL PERSONA. Nuestra editorial tiene por objetivo la divulgación de la cultura hispánica mediante la publicación y distribución de textos poco conocidos o de difícil adquisición. Es por ese motivo que hemos seleccionado una obra maestra del teatro vernáculo cubano, LOS NEGROS CATEDRATICOS de Francisco Fernández, para iniciar la Serie Dramaturgos.

Complementando este esfuerzo cultural, EDITORIAL PERSONA publica el boletín bimestral DRAMATURGOS, destinado a la divulgación de la actividad teatral de habla hispana dentro y fuera de los Estados Unidos, y cuyo principal objetivo es estrechar los nexos culturales que establezcan vínculos positivos entre todos aquéllos interesados en un mejor conocimiento de nuestra cultura.

Estas actividades se realizan con considerable esfuerzo, sin afán de lucro y sin ninguna ayuda oficial. Es por ese motivo que contamos con usted de forma personal y directa para hacer realidad nuestros proyectos, y esperamos que usted sea uno de los primeros en solicitar un ejemplar de LOS NEGROS CATEDRATICOS, o que se suscriba a DRAMATURGOS. Su colaboración podrá hacer realidad estos y otros proyectos a favor de la cultura de habla española.

Matías Montes-Huidobro
Presidente

Yara González-Montes
Directora Ejecutiva

HAGA SUS CHEQUES A NOMBRE DE EDITORIAL PERSONA.
Envíe la siguiente información:

Adjunto un cheque por valor de \$10.00 con objeto de recibir un ejemplar de LOS NEGROS CATEDRATICOS y el boletín DRAMATURGOS (tres números) por el resto del año 1987.

Adjunto un cheque por valor de \$10.00 como suscripción a DRAMATURGOS por un año (seis números).

Adjunto un cheque por valor de \$8.00 con objeto de recibir un ejemplar de LOS NEGROS CATEDRATICOS.

NOMBRE: _____

DIRECCION: _____

Dirija toda su correspondencia a Matías o Yara MONTES
P.O. Box 523683
Miami, Fla. 33152



LOS NEGROS CATEDRATICOS



CONTAMOS CON SU INTERES EN EL TEATRO

José Corrales. UN VALS DE CHOPIN, 1985.

José Corrales (Guanabacoa, 1937), quien tiene en su haber obras de estilos muy diversos, originales unas (SPICS, SPICES, GRINGOS Y GRACEJO, 1976; BULTO POSTAL, 1976; JUANA MACHETE, LA MUERTE EN BICICLETA, 1978), otras escritas en colaboración con Manuel Pereiras (THE BUTTERFLY CAZADOR, 1977; LAS HETAIRAS HABANERAS, 1977; HOLINIGHT, 1978) compone en UN VALS DE CHOPIN una novedosa trilogía, pues las tres breves piezas que la integran, "A las cuatro y media", "El primo" y "Las averiguaciones de Norma", no desarrollan una acción trabada ni un tema común, como es usual en la tradición dramática, sino que ofrece, desde puntos focales diferentes, tres momentos de una familia cubana de provincias en la década de los cincuenta. Un vals del más famoso compositor polaco, el espacio escénico y tres personajes comunes, la madre y dos hijos, son los elementos que unifican el texto.

La acción, como es frecuente en el teatro de Corrales, quizás por influencia de la dramaturgia absurdista, no descansa en una lógica relación de causa-efecto, sino que se dedica a mostrar mediante episodios aislados algunos rasgos de las relaciones humanas, con insistencia en los referentes al ámbito doméstico, que caracterizaban la vida cubana anterior a la conmoción revolucionaria. Así en "A las cuatro y media" se presenta la a veces turbia conexión de colegiales de edades diferentes, presidida por la primitiva ley del más fuerte, que se agravaba con el mito del machismo latino, y en las dos últimas se manifiesta la omnipotencia del matriarcado que regía en muchos hogares de la isla. Consecuencia natural de esa situación familiar es la rebeldía que enarbola una de las hijas en "Las averiguaciones de Norma".

El aspecto técnico más notable de las obras es que las tres se construyen sobre un motivo central que habilidosamente se devela al público. Este puede interpretar con plena libertad muchos de los signos que aporta la trama. En "A las cuatro y media" no se aclaran las acciones al parecer censurables que comete el muchacho de once años ni en "El primo" se explica el abrupto asedio sexual del recién llegado tanto a la prima como a la tía, quienes después de esa experiencia, aparentemente sin consecuencias, pero quizás muy liberadoras en el orden íntimo, se aunan felizmente, sin disputa alguna, interpretando a cuatro manos la pieza tema de Chopin. En "Las averiguaciones de Norma" no se dilucida la causa de las indagaciones a espaldas de la madre que pretende llevar a cabo una de las chicas. Irónicamente la madre, consciente de la conjura de los hijos, previene por teléfono a la prima que será visitada por ellos y le insiste en que sólo hay una única verdad, la cual jamás llegamos a saber.

Existen en UN VALS DE CHOPIN, como es habitual en el teatro de Corrales, un dominio pleno de la lengua conversacional cubana, rica en expresiones que al incorporarse a un texto literario; podrán perpetuarse para futuros estudios diacrónicos, y un agudo sentido del humor y la ironía, que se evidencia concretamente en el nombre del compañero del chico, Cristiano, y en muchos pasajes de la acción, sobre todo aquéllos centrados en la interpretación, deficiente a veces, brillante otras, de la composición que da nombre a la obra. El título y el texto se armonizan perfectamente: como un vals de Chopin --breve, ligero, a menudo fácilmente popular, pero en ocasiones lleno de resonancias profundamente humanas. Esta trilogía, concebida entre la estética del apunte y la del sentido lúdico del teatro, confirma la significación de José Corrales como uno de los dramaturgos más innovadores del teatro cubano que se escribe en los Estados Unidos.- José A. Escarpanter.



EDITORIAL PERSONA cuenta con su interés en el teatro cubano. Cuanto antes, haga su pedido de

Raúl de Cárdenas, ANECDOTAS DE UNA HABANERA, 1987

Raúl de Cárdenas (La Habana, 1939) se dio a conocer como escritor teatral en 1959 con dos obras dramáticas largas, CUANDO LOS HOMBRES LLORAN y LOS ANIMOS ESTAN CANSADOS, que reflejaban el clima asfixiante de desconfianza y horror establecido por la dictadura de Batista. Pero en 1961 al estrenar la pieza en un acto LA PALANGANA se reveló como un autor con grandes aptitudes para el teatro costumbrista, especialmente en su modalidad grotesca, para el cual posee un infrecuente dominio de los personajes y la lengua populares.

En su exilio de Los Angeles, de Cárdenas ha continuado la línea costumbrista, a la que ha incorporado, como quizás ningún otro dramaturgo emigrado, el elemento de la nostalgia. Ayudado por su prodigiosa memoria, el autor es un consciente cronista del vivir cotidiano del pasado insular. En varias obras estrenadas con éxito en distintas ciudades norteamericanas, recoge, con genuina gracia y fácil emoción, historias, canciones, programas y anuncios radiales, creencias supersticiosas y expresiones coloquiales en vías de desaparición. Su interés temático se centra en el núcleo familiar (LAS CARBONELL DE LA CALLE OBISPO, 1986), pero también hace incursiones por el antiguo mundo habanero (LA MUERTE DE ROSENDO, 1975, primera versión de EN EL BARRIO DE COLON, 1985). Sus recuerdos no excluyen, por supuesto, el hecho revolucionario --que motiva la trama de un título muy significativo, AL AYER NO HAY QUE DECIRLE ADIOS, estrenada en 1986-- ni su consecuencia, el exilio a los Estados Unidos.

ANECDOTAS DE UNA HABANERA pertenece a este último tema. En su apartamento de Miami, una solterona de 68 años, rememora su existencia mientras cuida a los hijos de una sobrina. Con pequeñas interrupciones para reprender a los chicos o darle su lista de la compra a la vecina, narra la multitud de minúsculos detalles e historias propias y ajenas que han ido llenando su vida, transcurrida sin grandes tragedias ni esplendores. A menudo incorpora, con sentido a veces cómico y otras patético, a los personajes que evoca. Sus recuerdos fluyen desarticulados, como es la memoria misma, pero esta libertad le da una riqueza de matices a este sencillo personaje.

La pieza es un monólogo en dos actos que rompe con los convencionalismos de la cuarta pared del estilo ilusionista, predominante en este peculiar género del monodrama. Desde el inicio, Justina se dirige al público, con el que juega y a quienes invita a saborear sus típicos postres criollos. El procedimiento de raíz brechtiana aquí se usa con una intención opuesta a la del autor alemán. La relación de Justina con los espectadores no persigue contar una historia para que éstos juzquen friamente los hechos, sino que con el tono campechano que ella establece, busca involucrar al público en su drama de mujer anclada, como tantas otras en la realidad, en un medio que no comprende y que contrasta con el suyo habitual.

Una obra de estas características, como ocurre siempre con los monólogos, requiere, como ninguna otra, la apoyatura de la puesta en escena, pues descansa, sobre todo, en la creatividad del director y en las posibilidades expresivas de la intérprete. Conocida sólo por la lectura, constitutye, sin embargo, una buena muestra del teatro costumbrista cubano, que sin acudir a las formas tradicionales del bufo, surgió en la escena insular a mediados de los años cincuenta con las obras en un acto de Fermín Borges y se mantiene vigente a ambos lados del estrecho de la Florida.- José A. Escarpanter.

Matías Montes Huidobro, EXILIO, 1986.

Matías Montes Huidobro (Sagua la Grande, 1931) es un notable dramaturgo y crítico literario cubano. Su carrera, iniciada en los años cincuenta en la isla con obras premiadas y estrenos de éxito (SOBRE LAS MISMAS ROCAS, Premio Prometeo 1950; LOS ACOSADOS, 1960), se ha consolidado fuera de Cuba con varias obras entre las cuales descuellan algunas que exponen el horror que desatan las dictaduras y los regímenes totalitarios (GAS EN LOS POROS, 1961; LA MADRE Y LA GUILLOTINA, 1961; OJOS PARA NO VER, 1979), pero sin disminuir las preocupaciones innovadoras y experimentales que marcaron desde el comienzo su quehacer teatral.

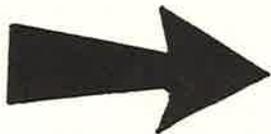
Su obra más reciente, EXILIO, resulta como la culminación de estas características, aplicadas por primera vez a una concreta realidad histórica. En sus piezas anteriores, el autor había preferido abordar tramas sin alusiones precisas, en busca de una intención universalista en la que, sin embargo, se podía detectar la huella del fracaso revolucionario de su país; pero aquí, siguiendo siempre los postulados de la libertad artística, introduce personajes y situaciones alusivos a figuras y acontecimientos de la vida cultural cubana de los últimos treinta años.

La pieza narra los destinos de varios amigos --un poeta, un dramaturgo, una actriz, un director teatral y una activista revolucionaria-- a lo largo de esa época, concretada en tres momentos importantes: los tiempos llenos de incertidumbre, pero entusiastas, del exilio voluntario en Nueva York motivado por la dictadura batistiana; el afianzamiento del régimen castrista en 1961, con la intransigencia ideológica y las persecuciones, y, finalmente, el reencuentro de estos personajes en Nueva York en los años ochenta.

El texto comienza dentro de las convenciones de la comedia "burguesa", pero en seguida surgen los elementos quebrantadores de esos esquemas. Como nunca antes, Montes Huidobro demuestra aquí que conoce a cabalidad todos los recursos de la técnica tradicional, con la que juega para hacerla añicos y producir efectos de gran dramatismo e ironía. La transgresión de las reglas se produce, ante todo, por el recurso del teatro dentro del teatro, procedimiento favorito del autor, que adopta varios niveles: los personajes, ante situaciones imprevistas, deciden comportarse en forma diferente a como son realmente; ensayan la cantata compuesta por el poeta, pero confunden las cuartillas y terminan ensayando fragmentos de la pieza que escribe el dramaturgo, cuyo título, La vida breve, está cargado de connotaciones. Esta pieza, que nunca se concluye, por una parte resulta profética y por otra es como una crónica de los sucesos que vemos. Es como una "comedia da fare" en la que Román, el autor, va registrando lo que ocurre en escena, con lo cual Montes Huidobro incorpora a la forma dramática una técnica ya establecida en el género narrativo. Esta técnica formal del texto se enriquece con otra técnica novelística: la pluralidad de puntos de vista. Un aspecto de interés es la intertextualidad en relación con Calderón de la Barca. En la pieza se reinterpreta un monólogo de LA VIDA ES SUEÑO, y retomando una idea del dramaturgo español, se comenta que la revolución cubana es el verdadero y único teatro en la isla.

Todo este complejo entramado de recursos técnicos se reduciría a un hábil ejercicio retórico si no estuviera, como lo está, al servicio de una historia que analiza a profundidad problemas esenciales de la vida cubana con énfasis en los relativos al mundo intelectual. Con sólo cinco personajes el texto ofrece una imagen muy completa del hecho revolucionario. Por su precisa descripción del drama cubano, la cual no apela a los recursos del sentimentalismo ni de la arenga fácil, y por sus muchas cualidades formales, EXILIO de Montes Huidobro ocupa una posición única en el teatro hispanoamericano de nuestros días.- José A. Escarpanter.

Si usted está interesado en la cultura cubana en general y en el teatro cubano en particular, no deje de hacer su pedido de esta obra extraordinaria del teatro bufo:



Los negros catedráticos

Tony Betancourt, PINA, MAMEY O ZAPOTE, O LA ESTATUA DE DON LUCHO

Tony Betancourt (Banes, Oriente) llegó al exilio neoyorkino en 1960 con un largo historial en la radio y la escena popular en Cuba, en las que participó como prolífico escritor y actor. Genuino hombre de teatro, Betancourt continuó en el destierro sus actividades artísticas, las cuales se expandieron a otros medios de expresión como la televisión, el cine y el periodismo, pero sin abandonar nunca su interés por las tablas.

PINA, MAMEY O ZAPOTE, O LA ESTATUA DE DON LUCHO es un claro ejemplo de la vasta experiencia del autor en el mundo del llamado teatro vernáculo cubano. Su doble título --el primero de los cuales alude a una cubanísima expresión para designar a aquellos que van por la vida sin definirse-- y la intención de la obra responden, sin discusión alguna, a esa corriente escénica, la única con verdadera tradición en la isla hasta 1959, pero, a su vez, la pieza aporta varios elementos que la insertan en otra tendencia de repercusión más amplia, la de la antigua tradición cómica occidental que se remonta hasta Aristófanes y Plauto, pues la trama no se resuelve dentro de la estructura de un acto breve ni el tema se concreta a una realidad específica ni se apela a los personajes tipos del teatro bufo cubano. PINA, MAMEY O ZAPOTE elige la división en tres actos fraccionados en cuadros y utiliza personajes que si bien son tipos prefijados casi todos por sus respectivos apellidos, responden a las categorías universales que han sido el objeto de la sátira de la comedia y la farsa. La acción, como es norma en estos dos géneros, se convierte en el mecanismo supremo al que se supeditan todos los demás factores dramáticos y al que se le imprime un ritmo vivo, patente en las situaciones cómicas, en las que brilla el recurso secular del equívoco, sin acudir nunca a la grosería fácil, tan frecuente en nuestros días. Todos estos elementos de vieja estirpe aparecen combinados con otros rasgos de indudable modernidad: es patente la presencia del humor negro, la acción transcurre por los cauces de la estructura circular y dentro de ésta los personajes, bien definidos dentro de su condición de tipos, parecen no envejecer, según las escasas acotaciones del texto. Sólo en el tercer acto las mismas figuras ostentan nombres nuevos, que son moteles acordes con la familiaridad imperante hoy en las relaciones humanas.

La pieza, por tanto, rebasa los límites del teatro bufo, que es su punto de partida por todos los recursos mencionados, a los que es imprescindible añadir el contenido. El tema de cariz político posee una resonancia hispanoamericana, pues no se ciñe a ningún país en particular, sino que delata males de arraigo continental: los frecuentes golpes de estado a cargo de militares que a veces detentan el poder en las sombras y la retórica vacua de las figuras decorativas o los gobernantes ineficaces, con sus promesas siempre incumplidas, en las que se esconden el amiguismo, las maquinaciones más mezquinas y la insaciable ansia de poder.

Aunque es lástima que en la construcción de la pieza falle el tercer acto --demasiado breve, menos elaborado que los anteriores y muy centrado en la problemática cubana--, PINA, MAMEY O ZAPOTE constituye una muestra más válida de la farsa política por la condensación de tradiciones e innovaciones que presenta, llevada a cabo con la habilidad y la pericia que sólo puede proporcionar la práctica diaria del teatro.- José A. Escarpanter

Al abandonar su patria en 1960, José Cid tenía una carrera dramática muy consolidada pues desde muy joven se había dedicado al teatro y ya hasta algunas de sus obras habían sido premiadas. En los Estados Unidos, donde viene a residir, reanuda esa vocación suya que le llegó tan temprano. En 1967 escribe LA ULTIMA CONQUISTA que se estrena el 28 de octubre de 1979 bajo la impecable dirección de Francisco Morín, en la Sala Prometeo en New York, con tanto éxito que después de permanecer un mes en cartelera, se tiene que prolongar su presentación por otras cuatro semanas.

En LA ULTIMA CONQUISTA Cid reincide en un tema en el que se desenvuelve con maravillosa espontaneidad, el de los problemas de conciencia que crean esos conflictos psicológicos que tanto eco encontraron a fines del siglo pasado, especialmente en el teatro francés. Esta pieza en un acto trata del problema humano del Don Juan que comprende que su momento ya ha pasado. El argumento no contiene muchas complicaciones porque la tensión dramática es de naturaleza psíquica. En cuanto a la estructura, presenta atisbos vanguardistas al llevar a escena el monólogo interior tan usado en la narrativa contemporánea, para lograr las exigencias de síntesis de una obra en un acto.

Algún tiempo después, en 1977, escribe la tercera parte de una obra de corte vanguardista que había dejado iniciada cuarenta años atrás, LA REBELION DE LOS TITERES, en la que recoge esa cuestión pirandelliana de la dualidad creador-personaje a la cual ya se había enfrentado, aunque de manera distinta, en LA COMEDIA DE LOS MUERTOS. En ella se analiza al hombre como ser individual y como elemento integrante de la humanidad; es decir, se le estudia como uno y como un todo. Para lograr la objetividad que tal análisis requiere, el dramaturgo se sitúa en la posición impar de un muñeco de trapo. Lo que le da a la pieza un valor singular, algo que está más allá de toda técnica, es que en ella hay la visión dual de dos dramaturgos en uno, pues el José Cid que concluye la obra tiene una perspectiva mucho más amplia, más "humanística", que el Cid que la empezó siendo cuarenta años más joven, en la que se descubre perfectamente al "muñeco hecho con fantasía con sueño de eternidad", tal como quedó identificada la unidad hombre en la primera parte. Esta pieza es quizás una de las más importantes de su obra dramática, pero todavía no ha sido estrenada; sin embargo, su publicación será bastante inmediata.

Cid ha tenido la satisfacción en el exilio de ver subir a escena unas cuantas de sus obras. El 29 de abril de 1961, recién llegado, se presentó en la Universidad de Kansas, SU PRIMER CLIENTE, en celebración del Día de Cervantes. En 1968, precisamente un 20 de mayo, se estrena en inglés HOMBRE DE DOS MUNDOS con el título de MEN OF TWO WORLDS, en Northwestern Missouri State University, y en 1980 se presenta de nuevo SU PRIMER CLIENTE, esta vez en Ohio State University, donde también sube a escena LA ULTIMA CONQUISTA, que tanto éxito había alcanzado en New York. Las universidades, cumpliendo su misión de ser receptoras de cualquier atisbo cultural antes de que se haga público y notorio, fueron las primeras en abrirle sus puertas al teatro cubano en el exilio.

Desde luego que la labor intelectual de José Cid en el destierro no se limitó solamente a la parte creativa. Como crítico siguió laborando con su inseparable compañera de la vida y del estudio que es la Dra. Dolores Martí de Cid. En materia de teatro aborígen han escrito TEATRO INDIO PRECOLOMBINO y TEATRO INDOAMERICANO COLONIAL, y actualmente se encuentran trabajando en "El teatro hispanoamericano de ayer y de hoy", de muy amplia magnitud. Finalmente, la Star World Productions Inc. de N.Y. está en la fase de ensayo para producir HOMBRES DE DOS MUNDOS en inglés.

DAVID CAMPS:



por
Matías
Montes
Huidobro

La dramaturgia cubana no puede entenderse sin una interpretación integral del teatro que se escribe dentro y fuera de Cuba, en lugar de ignorarse mutuamente. Es por ese motivo que iniciamos el análisis de ciertos textos de dramaturgos cubanos residentes en Cuba que resultan poco conocidos en el extranjero. En este caso se trata de EN EL VIAJE SUEÑO de David Camps, Mención del Concurso Casa de las Américas de 1971, publicada en 1984 en una edición que incluye otras dos de sus obras, EN LA PARADA, LLUEVE y EL TRAIADOR. Sobre EN EL VIAJE SUEÑO aparece una nota del jurado (Manuel Galich, Sergio Corrieri y Dad Schfeir) que dice: "Se da por sentado pese a todos los problemas de realización, la condición de revolucionarios de los dos (personajes principales)". La aclaración quizás se deba a la ambigüedad del texto, que es ciertamente confuso y de difícil interpretación para cualquier lector que no esté familiarizado con conflictos internos y locales. Al mismo tiempo, es esto lo que le da interés y posibilidades interpretativas.

Dividida en dos jornadas, en la primera, didacticamente subtitulada "Siéntate y oye", aparecen dos hermanos sin nombre específico, "El que está", durmiendo, abúlico y escéptico, en una sórdida habitación, y "El que llega", sucio, agotado físicamente y dudosamente entusiasmado, que regresa del campo, lugar donde ha realizado trabajos de planificación agraria. Camps trabaja el primer acto sin definir ideológicamente la posición de la obra. La atmósfera es sórdida y desagradable, y la posición de "el que llega", al parecer identificado con los proyectos estatales, no es en modo alguno arquetípica de lo que puede entenderse por buen revolucionario. Se escuchan tiros, disparos y gritos no identificados (que nunca se llegan a aclarar), que producen un efecto de persecución, asociados con el pasado o con algún estado mental. Esto acrecienta el tono críptico del texto, cargado de mensajes ocultos.

En la segunda jornada, subtitulada en términos muy simples, "Ven y dime lo que pasa", "El que llega" pasa a llamarse José, y "El que está" pasa a llamarse Juan. Se desarrolla nuevamente la consabida lucha cainística del teatro cubano, hermano contra hermano, y la acción tiene un carácter retrospectivo. Nos lleva a un momento en la vida de los hermanos en el cual José rechaza el deseo de Juan de participar en una lucha subversiva ocurrida con anterioridad. Los motivos por los cuales José considera que Juan no puede o debe participar en ella, no están debidamente aclarados, aunque se mencionan cobardía e intelectualismo. Juan queda, por consiguiente, alienado, fuera de la vida activa revolucionaria, que no es, de acuerdo con el conjunto de factores presentados en la obra, tampoco particularmente agradable. Y José, con su rechazo arbitrario, no resulta un personaje simpático.

El viaje soñado por los personajes es en realidad la incógnita última de la obra. María, la esposa de José, se quiere ir y llevarse al hijo de ambos evidentemente al exilio, su modo de salir de las mezquinas circunstancias ambientales. A José se le aparecen otros personajes que le hablan de un viaje último que realizarán unos cuantos, que quizás sea el viaje soñado de José; mientras que Juan, sentado frente a José mientras este duerme, parece excluido de los otros viajes (o quizás vajando por su cuenta), aunque no se sabe si quiere darlos. La acción del segundo acto puede ser el sueño mismo de José, con tintes de pesadilla, soñando en la planificación de un mundo con otro carácter, pero también puede ser el sueño de Juan que sueña algún viaje que no podrá darse. De este conjunto surge una obra confusa, experimental, pero interesantísima, como si todos estuviéramos empeñados en algún viaje soñado que nunca llegará a realizarse.