

DRAMATURGOS

DIRECTOR: MATIAS MONTES HUIDOBRO

EDITORA: YARA GONZALEZ-MONTES

VOLUMEN I, NUMERO 3

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1987

YARA GONZALEZ-MONTES

Se descorre el telón

No podía faltar en DRAMATURGOS la propia voz del escritor y es por eso que con este número DRAMATURGOS descorre el telón con un texto dramático de José Corrales, EL PRIMO, uno de los componentes de su enigmática trilogía de piezas en un acto que responde al título de UN VALS DE CHOPIN. Pero las voces de los DRAMATURGOS necesitan la expresión en vivo de la voz del actor, que es el agente directo de la representación. Por medio de sus gestos y palabras tiene lugar la corporeización del personaje. Es por eso que DRAMATURGOS también descorre el telón para escuchar el punto de vista del actor, de la actriz. José Escarpante sigue desde su fichero la visión del crítico, con nuevas evaluaciones de los textos dramatizados por el LATIN AMERICAN THEATRE ENSEMBLE de Nueva York. Finalmente debe anotarse que la edición crítica de LOS NEGROS CATEDRATICOS ya está en la calle, como parte de un amplio proyecto editorial destinado a crear puentes en el espacio y en el tiempo. Si usted no ha hecho su pedido de la obra de Francisco Fernández, no deje de hacerlo cuanto antes.

Virgilio Piñera ocupó nuevamente un primer plano en los escenarios de habla hispana de Miami con la puesta en escena de ELECTRA GARRIGO, en una versión heterodoxa de Alberto Sarrain trasladada al exilio. Marilyn Romero (Electra) y Teresa María Rojas (Clitemnestra) se unieron al extenso repertorio de actrices cubanas (Violeta Casal, Marisabel Saenz, Helena Huerta, Lilian Llerena, Adela Escartín, Alina Interián, Natacha Amador) que han aceptado el reto de estas dos frenéticas criaturas de la escena cubana.

DRAMATURGOS se publica seis veces al año. Las colaboraciones representan exclusivamente la opinión de sus autores y DRAMATURGOS no es responsable de los criterios en ellas emitidos. Se aceptan colaboraciones no solicitadas sobre aspectos pertinentes a esta publicación, pero nos reservamos el derecho de publicarlas. No se devuelven originales ni nos responsabilizamos con los mismos, ni nos comprometemos a sostener correspondencia en relación con los trabajos enviados.



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



CONVERSANDO CON
con
ANA MARGARITA MARTÍNEZ-CASADO
Entrevista y notas por
YARA GONZALEZ-MONTES

Y.G.M.- Me gustaría, en primer lugar, que me hablaras de tus actividades profesionales desde que saliste de Cuba y me dijeras algo sobre las obras en que has actuado.

A.M.M-C.- Salí de Cuba en el otoño de 1961 para actuar en Puerto Rico. De allí, contratada por la compañía de Rodney, viajé a México. A Cuba ya no regresaría más. En México permanecí varios años. Todas mis actuaciones de esta época fueron como cantante. En 1966 me trasladé a Monterrey donde empecé a actuar en teatro. Fui allí para trabajar en televisión. Un grupo de cubanos era dueño del canal 6. En 1968 volví a México donde hice HELLO DOLLY con Libertad Lamarque. Permanecí allí hasta 1970 trabajando en comedias y en TV. En este período trabajé mucho por Centro y Suramérica cuando me lo permitía mi trabajo. De 1970 a 1981 me radiqué en Miami. Hice zarzuelas, entre ellas, MAN OF LA MANCHA; teatro serio, como FUENTEOVEJUNA y CASA DE MUNECA. También trabajé en la serie para televisión ¿QUE PASA USA? Desde 1975 Repertorio Español había abierto un teatro en Miami. Allí me puse en contacto con René Bush y Gilberto Zaldívar y empecé a trabajar con ellos en la obra VIDAS PRIVADAS de Noel Coward. También hice DON JUAN TENORIO de Zorrilla y un "musical", LOS FANTASTICOS. Al cerrar este teatro en Miami en 1981, los seguí a Nueva York.

Y.G.M.- ¿De lo que has hecho en teatro serio, ¿con qué papel te has sentido más identificada?

A.M.M-C.- Me he sentido más identificada con Yerma que con cualquier otro personaje. Hice esta obra bajo la dirección de Chris Martin, un director americano muy bueno y de mucha experiencia. El ideó una Yerma que no salía del escenario. Durante toda la obra está frente al público y frente a él tiene que dar todos los cambios psicológicos.

Y.G.M.- ¿Qué concepción tienes de la obra y qué opinas del conflicto del honor en la misma?

A.M.M-C.- En nuestro taller llegamos a la conclusión que ella al principio es una muchacha normal, llena de ilusiones, que al no poder lograr el hijo que desea, con el transcurrir de los años su deseo insatisfecho la lleva a la desesperación y al crimen.

Y.G.M.- La imposibilidad de procreación planteada por YERMA es tema que nos lleva de la mano a la tragedia íntima del propio Lorca. La lucha interior de YERMA y su maternidad frustrada podría interpretarse como un reflejo de la que sostenía en su interior el dramaturgo y dejaba claramente expuesta en sus poemas. Ya al escribir las SUITES confesaba a su amigo Fernández Almagro: "No tienes idea que sufrimiento tan grande paso cuando me veo retratado en los poemas." Reflejos fieles de sus vivencias interiores, sus poemarios se abren para ofrecernos su intimidad compleja y conflictiva:

Dentro de mis ojos
se abre el canto hermético
de las simientes que no florecieron (187-188)

En YERMA, al eliminar en el clímax dramático a uno de los integrantes de su propia unidad, se da cuenta de que su terrible conflicto queda sin solución y pone su desesperado grito en boca del personaje: "Yo misma he matado a mi hijo". La frustración y el sentimiento de culpabilidad no abandonarán jamás al poeta que en sus SUITES exclama:

Mis hijos que no han nacido
me persiguen. (198)

Y su íntima confesión brota casi al mismo tiempo que emite el brusco imperativo con el que trata de silenciarla:

Alma mía, niño y niña.
¡¡ Silencio!! (209)

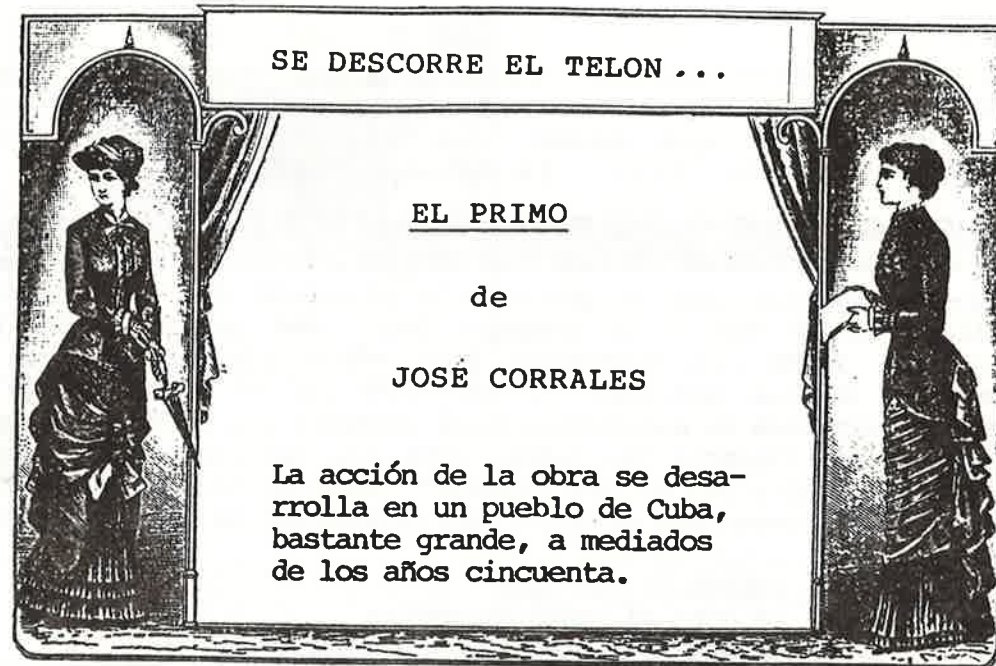
Y.G.M.- ¿Qué nos puedes decir respecto a FUENTEOVEJUNA?

A.M.M-C.- Hice la Laurencia de FUENTEOVEJUNA, uno de los personajes más completos de la literatura del Siglo de Oro. Lo hicimos en Miami, en un parque bellissimo, sin escenario ni decorado. El público, sentado en sillas de tijera en una explanada bañada por la luna y por la brisa. También ella es personaje que ofrece gamas al actor. De muchacha campesina llega a convertirse en líder del pueblo.

Y.G.M.- ¿Qué papel has estado interpretando ultimamente?

A.M.M-C.- He estado haciendo LAS DAMAS MODERNAS DE GUANABACOA, de Machado, obra cubana donde hago el papel concentrado, introvertido, de la madre. Es un conflicto familiar y es la primera vez que hago un papel como éste. También he estado haciendo CAFE CON LECHE, de Gloria González, y LA FIACA de Ricardo Talesnik, comedia que repleta el teatro pero donde el personaje femenino no tiene la gama de los otros personajes de que hemos hablado.

Y.G.M.- Nuestra entrevista llega a su fin y le deseamos a esta magnífica actriz toda clase de éxitos futuros.



Con EL PRIMO José Corrales nos lleva de la mano por una verdadera aventura onírica que parece tener lugar en el subconsciente reprimido de la madre y la hija, cuyo contrapunto se desarrolla siguiendo las variaciones de un vals de Chopin que va y viene en un devenir que, aparentemente, no conduce a ninguna parte, pero detrás del cual laten las pulsaciones de la sexualidad reprimida.

(NORMA ESTA AL PIANO TOCANDO UN VALS DE CHOPIN CON DESGANO. LA MADRE SENTADA EN UN SILLON MUY CERCA).

LA MADRE.- Basta, basta, es horrendo.

NORMA.- Estoy cansada.

LA MADRE.- Empieza de nuevo. Y, mi hija, por favor, por favor, ponle un poco de gracia.

NORMA.- Es que, mamá, yo tengo los vales de Chopin hasta el cogote.

LA MADRE.- ¡Qué lenguaje! Anda, anda. Empieza de nuevo. (NORMA COMIENZA A TOCAR. AUN PEOR). No, no y no. Me estás cansando. Eso suena a Chopin, pero con tuberculosis. Si te oyeran. Si te oyeran. Vamos, vamos. De nuevo.

NORMA.- Estoy muerta.

LA MADRE.- ¿A tu edad? Cuando yo tenía tu edad me pasaba hasta diez horas sentada al piano. Mira, lo que tienes que hacer es... Espérate que te traiga un poco de agua. (SE LEVANTA. LE DA A NORMA UNOS MASAJES POR LA ESPALDA. NORMA CONTINUA MALAMENTE TOCANDO EL PIANO. SALE Y REGRESA A LOS POCOS MINUTOS CON UN VASO DE AGUA). Dame la mano derecha. Así, así, así. (LE DA MASAJES EN LOS DEDOS. NORMA VUELVE AL PIANO, PERO SE SIENTA DE ESPALDAS A EL. LA MADRE HA VUELTO A SU SILLON).

NORMA.- Te doy diez minutos, eso es todo. Además ya tengo casi asegurada una buena nota.

LA MADRE.- ¿Con ese vals?

NORMA.- No, no con ese vals. No con ese vals. Resulta que hace dos semanas me salió muy bien el primer movimiento de la sonata número dos de Schumann y como sucede que Schumann es el compositor favorito de la señora, pues ésta no se cansa de alabarme todos los días de clase.



LA MADRE.- Por un simple primer movimiento. ¿Estás segura que Ana Luisa está tan contenta con tu piano?

NORMA.- Pues sí que lo está. Tú la conoces. (EXAGERANDO. TEATRAL). Ella es toda pasión. Su sangre alemana, ja, ja, ja, corriéndole desenfrenadamente por sus venas mambisas.

LA MADRE.- Bueno, basta. Al piano. No diez minutos. Te doy cincuenta minutos más.

NORMA.- Pero, mamá.

LA MADRE.- Peros ningunos. Al piano. Al piano. (LLAMAN A LA PUERTA). ¿Quién será? Espérate. Bueno, no. Sigue con el piano.

(SALE LA MADRE. NORMA EMPIEZA A TOCAR EL PIANO UN POCO MEJOR. LA MADRE REGRESA SEGUIDA DE MARIO DIEZ).

LA MADRE.- Primero quiero que conozcas a mi hija Norma. Norma, éste es Mario Diez. Tu primo. Mejor dicho, nuestro primo. Es el hijo de mi primo Rufo. Dice que nos trae un mensaje de su padre. (A MARIO). Ella tiene que practicar. La semana que viene se examina y yo creo que todavía ella no ha podido dar pie con bola con ese vals. Pero, bueno, siéntate. Quizás Norma le pueda dar una pasadita. (A NORMA). Sí, hija, sí. Vamos a ver si en honor a nuestro primo, al que no habíamos visto por tanto tiempo, te sale mejor ese Chopin. Vamos. (NORMA EMPIEZA A TOCAR CASI CON GUSTO). Pero siéntate, Mario. Aquí, aquí. (LE SEÑALA SU SILLON). ¿Estás cómodo? ¿Quieres algo? Pero, ¿qué es esto? Ni siquiera te he ofrecido un poco de café. Qué nerviosa estoy. Qué sorpresa. Qué grata, qué grata sorpresa. Te esperábamos la semana que viene. Pero, espérate. Sí, claro, te traigo café. O mejor quieres un refresco. O quizás una limonada. Pero qué alto. Pero qué digo. Rufo es de mi tamaño. Claro, si pensamos en tu abuelo. Tu bisabuelo, quiero decir. Abuelo era muy alto. Altísimo. Pero qué alto, Dios mío. Qué alto. ¿Y cuántos años tienes? La edad de mi hija Luisita, o un poquito más. ¿Diez y nueve?

NORMA.- (INTERRUMPIENDOLA). Mamá, el café, el refresco, la limonada.

LA MADRE.- Ay, sí. Discúlpame. Café, creo que café. Un cafecito después del viaje te vendrá de perillas. Enseguida te lo traigo. Espérame. Ojalá que el piano de Norma no te rompa los tímpanos. Si quieres irte para la sala, mejor. No, no. Quédate aquí. En la sala tendría que dejarte solo. Enseguida vuelvo.

(SALE LA MADRE. NORMA HA CONTINUADO TOCANDO. MARIO SE LEVANTA Y BESA A NORMA APASIONADA Y DESENFRENADAMENTE. DESPUES VUELVE A SU SILLON Y NORMA VUELVE A SU PIANO A TOCAR, AHORA CASI PERFECTAMENTE, EL VALS DE CHOPIN. REGRESA LA MADRE CON TAZAS DE CAFE. BEBEN).

LA MADRE.- No me gusta alabarme a mí misma, pero dime si no es el mejor café que te has tomado en tu vida. Norma, ya puedes dejar el piano. Mañana quiero verte desde las ocho de la mañana en ese piano. Tienes que ganarte la medalla de oro como yo me llamo América García Gambique viuda de Gonsalves. Mario, disculpa todo este alboroto, pero los hijos no la dejan a una ni respirar. Norma, antes de irte a casa de Graciela quiero que pases por la quincalla de Fela y me compres ese creyón de labios del color que ya sabes. (COMICA. TEATRAL). Ese color deslumbrante que me dejará los labios como un exquisito mamey, un mamey listo para ser devorado por las águilas del cielo. (EN OTRO TONO). No se te olvide, lo necesito para mañana por la mañana. Ah, y no te olvides de comprar café a la vuelta. Ya casi no me queda.

(NORMA SALE).

LA MADRE.- Supongo que te habrás aterrorizado con ese piano de Norma. Sí, si ya lo sé. Tú también eres músico. ¿Violín? Sí, sí, violín. Tu madre me lo dijo en su carta y vas a La Habana para unas oposiciones. Todo, todo lo sé. Tu madre es tremenda corresponsal. Con qué gusto escribe. Quieres una plaza en la Filarmónica. Te la vas a ganar. De eso estoy segura. Con tu talento. Ay, por Dios, pero déjame preguntarte, ¿te gusta Chopin? Quizás no. Muy romántico. Claro, lo que Norma hace con Chopin es para morirse una. Morirse del susto. Chopin tiene que ser interpretado no solamente con gusto sino con gracia. (TEATRAL). Con profundidad. Con pasión desesperada a punto de despertarse. (EN OTRO TONO). Sí, sí, ya lo sé. No te gusta. Bueno, un poquito. Te gusta un poquito, un pocote. Sí, sí. Te gusta. Y, ¿y el mensaje? Todavía no me has dicho lo que tu padre nos manda a decir. Bueno, tienes tiempo de sobra, porque te vas a quedar a comer, ¿verdad? Claro que sí. Claro que sí. Volviendo a lo de Chopin. Si quieres saber lo que es Chopin, te voy a enseñar lo que es Chopin. (VA AL PIANO). Esto sí es Chopin. Ya verás, ya verás. (COMIENZA A TOCAR MARAVILLOSAMENTE EL MISMO VALS DE CHOPIN. DESPUES DE UN RATICO, MARIO SE LEVANTA Y LA BESA APASIONADA Y DESENFRENADAMENTE. DESPUES DE UN MOMENTO SUCEDE EL APAGON).

(AL ENCENDERSE DE NUEVO LA ESCENA ESTAN NORMA Y LA MADRE TOCANDO EL MISMO VALS DE CHOPIN A CUATRO MANOS. DESPUES QUE SE OYE EL VALS POR UNOS MINUTOS SE SUCEDE EL APAGON FINAL).



fichero teatral

POR JOSE A. ESCARPANTER

Dolores Prida, THE SAXOPHONE MAN, 1983.

Dolores Prida (Caibarién, 1943) salió de Cuba en 1961. Después de cursar estudios universitarios en Nueva York, se ha destacado como poetisa, periodista y traductora, y en esa ciudad viene estrenando con éxito desde 1977 obras en inglés o bilingües que se han presentado también en otras ciudades norteamericanas (Los Angeles, San José, San Antonio, Minneapolis, Chicago) y en algunos países de la cuenca del Caribe (Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela) como BEAUTIFUL SENORITAS (1977); LA ERA LATINA (1980), escrita en colaboración con Víctor Fragoso; COSER Y CANTAR (1981), CRISP! (1981), adaptación de LOS INTERESES CREADOS de Benavente; JUAN BOBO (1981); SAVINGS (1985) y PANTALLAS (1986). LA ERA LATINA recibió el premio especial del concurso internacional del Teatro del Tercer Mundo celebrado en Caracas en 1981.

El teatro de Dolores Prida sobresale por el uso eficaz de las técnicas de la comedia musical norteamericana aplicadas a temáticas bien diferentes a las que predominan en las obras del género presentadas en Broadway. La mayoría de sus textos se relacionan por el contenido con el teatro de protesta y casi todas tratan de la vida de los hispanos en los Estados Unidos. Prida utiliza el humor y la farsa para expresar los problemas que confronta la población latina en ese medio ajeno, sin faltar la nota poética y esperanzada.

THE SAXOPHONE MAN es un "work in progress" compuesto para el seminario de dramaturgia del teatro INTAR, bajo la dirección de otra notable dramaturga de origen cubano, María Irene Fornés. La pieza tiene como protagonista a Pompeyo, un mulato joven que en vez de hablar emite sonidos musicales semejantes a los de un saxofón. La acción se desarrolla a comienzos del siglo XX en la ciudad natal del chico, Cienfuegos, en La Habana y en Nueva York. La trama recoge las dificultades que afronta Pompeyo con su familia y los distintos ambientes que conoce, los cuales no aceptan la peculiaridad de su expresión y sólo lo consideran al joven como un fenómeno propicio para la explotación circense.

Por debajo de una anécdota muy bien llevada, en la obra existe una crítica a aquellos abundantes sectores de la población que no aceptan a nadie que transgreda los códigos establecidos como normales y que ven a quienes se atreven a quebrantarlos como seres dignos sólo del escarnio y la explotación. Sin embargo, como se ha señalado más arriba, la obra concluye con una nota de franca esperanza: Pompeyo, liberado de los explotadores, se dedica a expresar libremente su arte y va sembrando con él la alegría, el entusiasmo y la fraternidad entre los pobladores de Nueva York.

Como en obras anteriores y posteriores de la autora, THE SAXOPHONE MAN utiliza con acierto el recurso de la variedad de escenarios y personajes, pero sin el derroche característico del musical norteamericano tradicional: los cambios de lugar son sugeridos por pequeños detalles ambientales y unos pocos actores tienen a su cargo el extenso reparto. Abundant canciones, danzas y situaciones de gran lucimiento escénico conseguidas todas con medios mínimos. Una vez más, Prida demuestra con esta divertida, amable, pero a la vez crítica pieza, que con talento e imaginación se puede hacer buen teatro, al margen de las costosas puestas en escena habituales en Nueva York.- José A. Escarpenter.



Matías Montes Huidobro

PARTIR ES LA VOZ DE ELECTRA

Mientras fuera de Cuba la figura de Virgilio Piñera sigue manteniendo su vigencia, particularmente en Miami gracias a las recientes y controversiales puestas en escena de UNA CAJA DE ZAPATOS VACIA y ELECTRA GARRIGO, en versiones de Alberto Sarraín; en Cuba aparece reducido a su mínima expresión, como atestigua la BREVE HISTORIA DEL TEATRO CUBANO (Editorial Letras Cubanas, 1980), donde Piñera, conjuntamente con Carlos Felipe y Rolando Ferrer, pasan a ser "dramaturgos de transición" y ELECTRA GARRIGO una "reducción" (el subrayado es nuestro) del mito "griego a nivel de parodia y choteo" que "con los años se ha convertido en un punto de referencia". Cabría preguntarse hacia dónde va esa transición, porque no será hacia el Teatro Escrambay y la creación colectiva, donde estos dramaturgos no encajan; ni hacia autores como Héctor Quintero o José Brene, que sería tránsito hacia la mediocridad y la nada. Punto de referencia quizás por lo que Piñera y Felipe representaron para la generación siguiente y subsiguiente, y por la contribución que se estaba gestando. Transición hacia un extenso grupo de dramaturgos que nos formamos respetando y admirando a ambos autores y que adquiere particular vigencia durante la primera mitad de la década del sesenta. Pero estos dramaturgos, como ha demostrado la historia de muchos de ellos, que va del exilio interior al exterior, aunque con nexos en mayor o menor medida con el proceso revolucionario en su espíritu inicial, funcionan en realidad a contrapelo de dicho proceso, sin integrarse del todo. Ni Piñera ni Felipe, ni Ferrer ni Ferreira, ni Arrufat ni Triana, ni L. Hernández ni Reguera Saumell, ni Borges y ni siquiera Estorino, ni Matas ni Manet, ni Ariza ni de Cárdenas, (y posiblemente ni Camps ni Dorr), y finalmente yo, formamos un grupo de dramaturgos que responde a una transición hacia la revolución, ya que acosados, miramos hacia afuera, ansia de partir, "en el viaje sueño". Es indiscutible que este cuerpo de escritores, ya en las cercanías del siglo XXI, forma cuantitativa y cualitativa mente, el más sólido amplio y compacto (a pesar de la dispersión) movimiento de dramaturgos cubanos que ha producido Cuba (perdónese la redundancia intencional) en toda su historia teatral. No es de extrañar que de quedarse, pase a ser partir la voz de Electra, que saliendo de los escenarios del patio tiene que pedir asilo político en el Gusman Center. Aunque el parto haya sido difícil y el asilo ambiguo, mal que bien queda la sobrevivencia y el trasplante. Conste que yo, ya desde el 1973, cuando nadie se acordaba de ella, en PERSONA, VIDA Y MASCARA EN EL TEATRO CUBANO, le había mandado el "affidavit", con la declaración jurada de que Agamenón, Clitemnestra y Orestes no eran comunistas --pero en aquel entonces no me hicieron caso. Sin embargo, para salud de ELECTRA GARRIGO, ya todos se han dado cuenta: ved y creed lo que son milagros. El caso es que los Garrigó-Plá ya andan por la calle 8, de LA CARRETA Aal VERSAILLES, como cualquier hijo de vecino. Mucho antes debieron llegar, pero saldrían por el Mariel, digo yo, y esperemos que no sean deportados por algún mal-trato. quede por destacar, que mientras más "breve" sea la "historia del teatro cubano" en Cuba, a consecuencia de un incremento de la lista de dramaturgos y textos "desaparecidos", más extensa será la que se escriba fuera de Cuba, por todo lo cual llegaremos a la conclusión de que aquí no se ha perdido nada.

CUANTO ANTES, HAGA SU PEDIDO DE

Los negros catedráticos

