

DRAMATURGOS

DIRECTOR: MATIAS MONTES-HUIDOBRO

EDITORA: YARA GONZALEZ-MONTES

VOLUMEN I, NUMERO 4

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1987

YARA GONZALEZ-MONTES

Un número histórico

DRAMATURGOS llega al final de su primer año con un número histórico. Y en cierta medida bilingüe. Se dedica el número a tres autores no muy conocidos del pasado y del presente. Siguiendo una línea cronológica, el interés recae primeramente en THE CUBAN PATRIOTS, publicada en Filadelfia, en inglés, por Adolfo Pierra, "a native Cuban". A pesar del idioma, por su contenido y sus circunstancias, esta obra forma parte intrínseca de la literatura dramática cubana. Publicada durante la Guerra de los Diez Años, sus nexos con la causa independentista cubana son obvios. De esta manera, nuestro primer teatro en inglés da sus primeros pasos hacia un compromiso de tipo político. También aparece un estudio de Hall Estrada sobre HATUEY de Francisco Sellén, pieza publicada también en los Estados Unidos, en Nueva York, en 1891, esta vez en español y asociada con otro momento histórico de las luchas cubanas por la independencia. No es de extrañar que esta actitud conduzca con los años al teatro de conciencia de Leopoldo Hernández, escrito, por cierto, gran parte del mismo fuera de Cuba, en una gama de exilios, antes y después de 1959. Como síntesis del caso, Hernández es un autor bilingüe, que expresa su compromiso en ambos idiomas, por lo cual hemos seleccionado fragmentos de HELL AND HESITATION (no menos comprometida que THE CUBAN PATRIOTS) y SOMBRAS, para presentarlo de nuevo a los lectores de DRAMATURGOS, y anunciar, de paso, la próxima aparición de SIEMPRE TUVIMOS MIEDO en una edición de EDITORIAL PERSONA. A esto debemos agregar los planes de DRAMATURGOS 1988, donde pensamos ampliar nuestras fronteras con números especiales sobre EL TEATRO VERNACULO EN MIAMI, el LATINO STUFF IN NEW YORK, el TEATRO CHICANO y, navegando un poco más lejos, el TEATRO DEL CONO SUR.

DRAMATURGOS se publica seis veces al año. Las colaboraciones representan exclusivamente la opinión de sus autores y DRAMATURGOS no es responsable de los criterios emitidos en ellas. Se aceptan colaboraciones no solicitadas sobre aspectos pertinentes a esta publicación, pero nos reservamos el derecho de publicarlas. Ni 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

2

"¡CORRE ENCENDIDO POR LA AMERICA, HATUEY!"

por HALL ESTRADA

Dentro de la dramaturgia cubana del siglo XIX se destaca HATUEY, obra teatral escrita por Francisco Sellén, presumiblemente de 1890. En 1891, HATUEY fue impresa en Nueva York por "A. Da Costa Gómez. Editor", situado en 77 William Street. Hoy, cerca de cien años después, la obra se encuentra casi olvidada, y el título, HATUEY, poco dice respecto a su verdadero valor y a la diversidad de opiniones antagónicas que el texto provocó.

Su autor, Francisco Sellén (1838-1907) nació en Santiago de Cuba y murió en La Habana. Realizó sus estudios en España. Regresó a Cuba y comenzó su carrera literaria en 1857, en El Correo de la Tarde; en este periódico publicó sus primeros trabajos. Luego colaboró en la Revista de La Habana, Floresta Cubana, Album Cubano, Revista Habanera, El Pueblo, El Tiempo, El Siglo, La Opinión, El País y en muchos más de la época. Sus gustos literarios se inclinaban a los ya consumados poetas europeos, a los que leía en sus idiomas originales; Sellén llegó a dominar el inglés, el francés, el italiano, el alemán, las lenguas escandinavas, el latín y el griego.

En 1868, cuando estalla la revolución en Cuba, Francisco Sellén, impulsado por sus ideas libertarias, se integra al movimiento político y es desterrado a España, de donde escapa, para, después, establecerse en Nueva York. En esta ciudad, en 1869, se alista en la frustrada expedición del vapor "Lilliam", al mando del General Goicuría. A su regreso a Nueva York, continuó colaborando con la insurrección cubana y en el oficio de las letras.

Como es lógico suponer, Francisco Sellén conoció a José Martí y junto a éste y otros patriotas fue fundador del Partido Revolucionario Cubano. Uno de los intereses de los revolucionarios era buscar valores de la patria y destacarlos a través de las artes y la literatura. Sellén, a pesar de ser un amante de los viejos poetas europeos, entendió su compromiso con la historia cubana que se forjaba y asumió gustoso el momento que le tocaba vivir. Una prueba de esto la encontramos en HATUEY, "poema dramático en cinco actos".

No existe testimonio alguno que nos explique las razones por las cuales Sellén se decidió a escribir esta obra en verso, pero no es arriesgado pensar que lo hizo por razones políticas. En una época en que la poesía simbólica estaba de moda, no resultaba difícil establecer un paralelo entre la barbarie contra los indios, durante la conquista, y la represión de las Cortes madrileñas contra los disidentes cubanos del siglo XIX. Debido también a que un grupo de poetas cubanos creó, a mediados del XIX, un movimiento romántico literario conocido como siboneísta, que buscaba una identificación idílica con los primitivos habitantes de Cuba, como rechazo a la cultura y el pensamiento importados de España, Sellén encontraba dos caminos para llegar a la conciencia cubana, y esto es su verdadero mérito.

José Martí, amigo personal de Sellén, entendió los valores que el poeta trataba de destacar y publicó dos elogios de su persona en los periódicos El

3

Partido Liberal (México, 28 de septiembre de 1890) y en La Ofrenda de Oro (Nueva York, diciembre de 1890). En el primer artículo, el Apóstol califica a Sellén de "artista infatigable, que no deja pasar 'día sin línea', ni cree que haya gusto mayor que el de cumplir en silencio con el deber, fuera del cual no hay poesía cierta, y propagar el culto de la idea hermosa". En el segundo, Martí nos dice que Sellén, "con singular lucidez y fuerza dramática intensa, escribió su poema HATUEY". Además, se sabe que Martí leyó HATUEY en una reunión de literatos y revolucionarios por aquellos años, aparte del interés que tuvo en traducir la obra, presumiblemente al inglés.

Aunque no existe ningún testimonio escrito del Apóstol relacionado con los valores políticos de HATUEY, su pensamiento no podía estar muy apartado de la opinión de José Manuel Carbonell, publicada en 1928: "Hatuey, por el nombre, por la leyenda histórica que encierra, por lo que simboliza el cacique dominicano entre los patriotas, fue un anatema y una acusación lanzados por el poeta a los conquistadores y dominadores de Cuba. Era el grito del pasado cruento proferido a las puertas del porvenir redentor."¹

Si HATUEY pasa a la posteridad no es precisamente por su calidad intrínseca, pues Sellén no parece haber tenido un gran interés por cultivar este género literario; además de la obra teatral que nos ocupa, el poeta —que tenía una vasta producción en verso— sólo escribió LAS APUESTAS DE ZULEIKA, "pieza en un acto y en prosa", y LA MUERTE DE DEMOSTENES, "tragedia". En el ESQUEMA HISTORICO DE LAS LETRAS EN CUBA se señala que HATUEY es "un esbozo de tragedia..." "más interesante por las posibilidades del tema que por su realización..."² lo que no dice mucho en favor de la obra. Sin embargo, debe recordarse que esto se escribe en 1948, más de medio siglo después de haberse escrito HATUEY, cuando los hombres republicanos han olvidado los bélicos intereses políticos y las problemáticas literarias del siglo XIX.

Sellén, en el prólogo de su obra teatral, aclara muy bien el propósito de HATUEY. "En los albores de nuestra historia se destaca, imponente, la heroica figura de Hatuey. La hoguera que consumió su cuerpo ha brillado desde entonces, a manera de faro, para los anhelosos de la independencia de la patria cubana..." "En las escenas de este drama he intentado bosquejar la figura legendaria del que fue en un tiempo cacique de Guajaba, es el primero de nuestros mártires, y hoy gloria de Cuba, de Quisqueya y de América."³ Aun el más ingenuo entendió el mensaje de Francisco Sellén. Por eso, Ramón Emeterio Betances, Delegado del Partido Revolucionario en París en aquel entonces, le escribe a Sellén: "Su libro no es solamente una obra literaria; es a la vez una tentativa de independencia..."⁴

Si se toma en cuenta la fecha de publicación de HATUEY —1891—, se comprende lo difícil del período: ha terminado la Guerra Chiquita poco antes y se ha formado en los Estados Unidos el Partido Revolucionario Cubano, que prepara la invasión de Cuba, para librarla de España. Un conocido crítico peninsular, Marcelino Menéndez y Pelayo, toma una actitud "prudente" cuando le escribe a Sellén: "Recibí el poema HATUEY que como obra de Vd. tiene verdadero mérito, tanto por la sencillez de su artificio dramático, como por la fácil y adecuada expresión de los afectos que animan a los diversos personajes. Todo ello está muy discretamente hecho, y sólo me ha de permitir Vd. que haga mis reservas por lo tocante al espíritu general de la pieza a ciertas apreciaciones del prólogo, que en boca de un hombre de raza española, me parece retórica pura y mera convención romántica. Pero de esto es inútil y quizá desagradable hablar ahora y por mi parte sólo deseo que desaparezcan los odios y rencores..."⁵

Por su parte, un autonomista de pluma inteligente como Enrique José Varona —que después adoptó ideas independentistas— escribe en la prensa de La Habana: "Este poema del Sr. Sellén, ¿pertenece al género simbólico o al arqueológico? Al menos su lectura nos ha producido el efecto de algo indefinido que ha dañado en cierto modo la impresión estética." Pero Varona, inconscientemente, se traiciona a sí mismo cuando agrega a continuación: "Quizás la culpa sea nuestra y no del autor."

Hoy esta obra teatral casi olvidada toma vigencia a causa de su temática: el pueblo de Cuba que lucha contra el opresor extranjero. Pero, hasta el momento, ningún director teatral ha tratado de revalorizar la tragedia de Sellén. Mas, a pesar de eso, en la dramaturgia cubana que se escribe fuera de la Isla se percibe el mismo espíritu de lucha por la libertad que inspiró a Sellén. Por eso, ahora también puede repetirse aquella frase que Martí escribiera en tierra estadounidense: "¡Corre encendido por la América, Hatuey!"

NOTAS

1. José Manuel Carbonell. Evolución de la cultura cubana, La Habana, 1928, p. 302.
2. José A. Fernández de Castro. Esquema histórico de las letras en Cuba. Universidad de La Habana, 1948, p. 137.
3. Francisco Sellén. Hatuey, A. Da Costa Gómez, New York, 1891, p. 3.
4. Archivo Nacional de Cuba. Fondo Donativos y Remisiones, leg. 538, no. 19.
5. Archivo Nacional de Cuba. Fondo Donativos y Remisiones, leg. 543, no. 59.
6. Enrique José Varona. "Hatuey", en Revista Cubana, La Habana, 1892, t. 15, abril, p. 367.

SI USTED CONSIDERA QUE

DRAMATURGOS

CONTRIBUYE A UN MEJOR CONOCIMIENTO DE NUESTRA CULTURA TEATRAL Y ES UN ESFUERZO DIGNO DE PERMANENCIA, NO DEJE DE HACERSE

A M I G O

DE LOS

DRAMATURGOS

SU CONTRIBUCION PERMITIRA LA CONTINUIDAD DE NUESTRA PUBLICACION Y NOS AYUDARA A MEJORAR LAS CONDICIONES TIPOGRAFICAS DE LA MISMA Y EL NUMERO DE PAGINAS.

LLENE LA BOLETA QUE LE ENVIAMOS CON ESTE NUMERO.



fichero teatral

POR JOSE A. ESCARPANTER

Manuel Pereiras, LAS BODAS DE HIPOLITA (THE MARRIAGE OF HIPPOLYTA), 1986. Traducción de José Corrales.

Manuel Pereiras (Cifuentes, 1950), después de escribir en colaboración con José Corrales algunas obras significativas del teatro hispano en los Estados Unidos, como la pieza para niños THE BUTTERFLY CAZADOR (1977) y LAS HETAIRAS HABANERAS (1977), se ha dedicado a obras originales escritas en inglés. Algunas abordan temas cubanos (FOLK SONG, 1979, THE CHRONICLE OF SOLEDAD, 1986), pero otras versan sobre la vida de los residentes de Nueva York con su variedad de etnias y problemas íntimos entre los cuales sobresalen los derivados de la condición homosexual de algunos protagonistas masculinos (BEBO AND HIS BAND, 1986, IRA EVANS, 1986).

LAS BODAS DE HIPOLITA pertenece a la colección MASTER MATE (1986), completada con THE DONES OF CENTRAL PARK WEST y SANTIAGO, y corresponde en varios aspectos a la última vertiente de su teatro. Pero se diferencia en que el conflicto ocurre entre mujeres, está ubicado en una región remota, Australia, en una época pasada --los años cincuenta-- y la trama enlaza con historias de la mitología griega.

La acción se desarrolla entre tres personajes femeninos: Fedora, la madre, su hija Hipólita y su sobrina, Nardo. Los dos primeros nombres sugieren la leyenda de Fedra, de larga fortuna en el teatro universal, y algunos detalles de la vida de Fedora, como su discutible nacimiento en la selva, la expulsión del padre de Hipólita, sus aspiraciones feministas, su devoción a los caballos y la amputación del seno, relacionan a este personaje con el mito de las amazonas. Pero el texto prefiere centrarse en la historia de Fedra. La pieza constituye una reelaboración de esa leyenda, en la cual se han acrecentado los vínculos familiares: Fedora no es la madrastra, sino la propia madre de Hipólita, por la cual el incesto resulta más tremendo porque entran en juego la consanguinidad directa y el lesbianismo. El conflicto no está planteado en un plano consciente, sino que derivándose de las teorías freudianas, subyace en lo recóndito de ambos personajes, quienes sólo al final descubren --con fría lucidez Hipólita, con horror trágico la madre-- el verdadero sentimiento.

En la trama, Hipólita, celosa de la relación de Fedora con un hombre, decide casarse y después de la frustrada experiencia matrimonial precipita a su madre en la verdad que las dos han estado escamoteándose. Fedora, como su par Yocasta en el mito de Edipo, se suicida, pero Hipólita, a diferencia del pasivo hijo de Teseo en la leyenda original, es el elemento catalizador del drama y el que lo cierra increpando a la titubeante Nardo y a los espectadores para que enfrenten sin engaños ni evasiones sus respectivas realidades. El personaje de Pereiras resulta así una heroína descendiente de las figuras existencialistas que proclamaron la urgencia de la autenticidad en la vida.

El hecho de que esta versión del mito esté estructurada en un acto dividido en dos cuadros breves impide que se logre el equilibrio deseable entre la elaboración escénica y la intensidad de este tema, situación que se agrava con el desafío final de Hipólita a los espectadores, elemento que rompe con los esquemas del estilo ilusionista dentro del cual aparece concebida la pieza. Pero estos reparos de orden técnico no disminuyen el interés de la obra. LAS BODAS DE HIPOLITA, con su atrevido enfoque de un viejo mito y un trazado excelente de personajes, constituye una muestra más del talento de Manuel Pereiras, el dramaturgo más audaz en temas con que cuenta la escena cubana en el exilio.- José A. Escarpanter.

6

TEATRO CUBANO REVOLUCIONARIO

por Matías Montes Huidobro

En investigaciones realizadas sobre el teatro cubano y en la búsqueda de los orígenes de un teatro cubano escrito en inglés, así como en la determinación de sus señas de identidad, nos hemos encontrado con una curiosa pieza teatral, THE CUBAN PATRIOTS, publicada en Filadelfia en 1873, que nos parece muy interesante y que, no obstante estar escrita en inglés, debe ubicarse dentro de ámbito de nuestra literatura dramática.

Entered according to Act of Congress, in the year 1873, by

ADOLFO PIERRA,

In the office of the Librarian of Congress at Washington.

Right of translation reserved.

El nombre del autor, Adolfo Pierra, aparece en la última página de la obra, mientras que en la primera se indica simplemente que THE CUBAN PATRIOTS está "written in English by a native Cuban". En la edición consultada, el nombre de Pierra aparece escrito a mano. La obra es cubana por las señas del autor, así como por las razones históricas que determinan su creación. Aunque escrita correctamente y con una estructura dramática bien desarrollada, el propósito de la misma es de tipo propagandístico, con el fin de dar a conocer, al público de habla inglesa, la situación cubana. Este hecho confirma la cubanía del texto y una vertiente histórica que ha caracterizado desde el siglo XIX las relaciones cubano-americanas. La necesidad de despertar la conciencia americana respecto al conflicto bélico cubano y su lucha por la libertad, esperando la ayuda moral y física de los Estados Unidos, queda expresada una vez más en nuestra literatura, en este caso en inglés y con referencia a la Guerra de los Diez Años, el primer paso del pueblo cubano por la libertad y la lucha en contra del coloniaje. En cierto modo, lo que más sorprende en la lectura del texto es la posibilidad de actualización del

mismo no sólo en términos de las relaciones cubano-americanas sino también dentro de contextos históricos y políticos más amplios.

El explícito objetivo de la obra, aparece indicado por el autor en la introducción: "The aim of the play is to present a faithful picture of the stirring events, manners, and life in the Central Department of that unfortunate island during the first half year of the present struggle for independence. The action is laid in Puerto Príncipe (the author's birthplace) and surrounding country." Sin embargo, el autor se propone lograr un cuadro más bien contenido, y en general lo logra a pesar de una cierta adjetivación que va de la idealización de los caracteres a la nota patriótica. Por eso afirma que "In regard to the ferocity displayed by the Spaniards, both regulars and volunteers, in their war against the Cuban patriots, the authors has purposely avoided touching the extremes... Even in portraying the Spanish characters brought forth in the drama, the writer has endeavored to be moderate and just. Whether the author has been able to carry out his design; whether he has succeeded in so working up the action as to make it interesting; whether his characters are well delineated and sustained, are questions for an enlightened public to decide." El objetivo del autor va más allá de los meros límites patrióticos a favor de la causa cubana, con auténticas metas dramáticas en cuanto a estructuración, desarrollo y caracterización.

En términos generales THE CUBAN PATRIOTS es sencillamente una obra discreta, sin grandes vuelos artísticos pero bastante bien hecha. Si la colocamos dentro del momento en que aparece escrita podemos decir que es mucho más. Si nos damos cuenta que el teatro español apenas salía del romanticismo y que por esos años José Echegaray iba a ocupar un

7

COLONEL RAMSEY.- I am truly sorry that, deeply as the American people sympathize with you in your heroic struggle for freedom, our government is so bound up by the law of nations, that it can do nothing in your behalf.

RICARDO.- My dear friend, I admire and love your country. My heart has always glowed with enthusiasm for the great North American Republic; but I am going to speak in general terms. What is international law? By what convention, by what congress of nations were its provisions enacted that it should be binding on all? Mark the consequences. Here, shut up from the world, is a downtrodden people forced into war. Ours is the struggle of right against wrong; of liberty, in the broadest sense of the word, against oppression in its most hideous form. Yet all the governments on the face of the earth are against us. When we send afloat an armed vessel flying our colors, it is treated by every nation like a piratical craft, whilst the ships of our oppressors are protected and honored. Is that strict, impartial justice? Is that right? The heart of the American people--the conscience of mankind-- say emphatically, "No!" But then, that is international law.

primer plano en los escenario madrileños, podemos decir que THE CUBAN PATRIOTS representa mucho más, acercándose a las fronteras precursoras de un teatro documental y de denuncia. Su cubanía se reafirma a consecuencia de una conciencia ética al servicio de una causa cubana. En este sentido es una línea realmente sorprendente, porque no deja de ser paradójico que se exprese en inglés y más claramente definida que en otros textos del teatro cubano de la época. Ética histórica de THE CUBAN PATRIOTS y revolución verbal de LOS NEGROS CATEDRATICOS, estrenada apenas cinco años atrás, que constituyen bases de la dramaturgia cubana digna de observarse cuidadosamente.

Algo melodramática hacia el final, el autor de la obra está consciente de la importancia del "suspense", y la acción de los tres actos está habilmente conectada. La "causa cubana" a nivel colectivo queda complementada con la "causa amorosa" a nivel privado. Sencilla y directa, el ideario patriótico y nacionalista de la burguesía liberal decimonónica, repercute a nivel internacional contemporáneo de modo inquietante y sorprendente. Como fondo "musical", la lírica de nuestro paisaje, que ha configurado la nostalgia del destierro, sirve de BACKGROUND OF THE CUBAN PATRIOTS

ROSITA.- Look yonder through the tops of those trees. What splendid scenery! Look at the broad sabana, covered with rich pasture, and dotted all over with our beautiful palm trees-- their white stems, erect like marble columns, graceful uprearing to the air the wide-spreading crowns of emerald-green leaves!

The Cuban Patriots.

A DRAMA

OF THE STRUGGLE FOR INDEPENDENCE ACTUALLY
GOING ON IN THE GEM OF THE ANTILLES.

IN THREE ACTS.

By Adolfo Pierra

WRITTEN IN ENGLISH BY

A NATIVE CUBAN.

PHILADELPHIA:

1878.

EL TEATRO DE LEOPOLDO HERNANDEZ

LEOPOLDO HERNANDEZ nació en La Habana en 1921 y se graduó de abogado en 1945, ejerciendo la profesión durante 15 años al tiempo que escribía obras de teatro y cuentos cortos, de los cuales tiene una profusa producción y muchos publicados. En cuanto al teatro, Hernández ha escrito más de 40 obras. Cuatro obtuvieron premio en concursos dramáticos, seis han sido publicadas y varias de ellas representadas. La puesta en escena más reciente ha sido SIEMPRE TUVIMOS MIEDO, en inglés, presentada por NEW THEATER en Florida International University. En Cuba, el autor publicó en 1959 su obra LA PENDIENTE, "reflejo de la mutilación espiritual del hombre moderno", según Frank Dauster, escrita en Caracas en 1958 y premiada por la Sala Arlequín, que se basa en las dudas de un revolucionario y cuya temática resultó controversial en el momento de su estreno. A pesar de ello, tres obras escritas entre 1960 y 1961 fueron premiadas en concursos dramáticos convocados por el gobierno cubano, y dos de ellas, EL MUDO y LOS HUESOS fueron escritas en La Habana. En 1969 se estrenaron en California 940 SOUTH WEST SEGUNDA CALLE y LIBERACION. Otras obras escritas por Hernández en el exilio y basadas en problemas cubanos son TIGERTAIL, drama en tres actos, y HELL AND HESITATION, pieza corta originalmente en inglés. Su numerosa producción incluye, además, los monólogos EN EL PARQUE (1961), MANANA, EL SOL (1963), LOS POBRES RICOS (1979), así como dos piezas experimentales, TRIDENTE (1961) y EN EL PRINCIPIO FUE EL ORDEN (1962). MARTINEZ (1980) y DO NOT NEGOTIATE, MR. PRESIDENT (1983), estrenadas ambas en Los Angeles por The Bilingual Foundation of The Arts, y THE REUNION (1969), confirman la reputación de Hernández como dramaturgo bilingüe, sin que ello sea conflictivo con su condición de cubano ni deje de identificarse con la dramaturgia cubana en el exilio. Sus nexos con la tradición dramática cubana se ponen de manifiesto en los componentes afros de IREME O LAS DEBILES POTENCIAS. SIEMPRE TUVIMOS MIEDO es quizás su obra más representativa por el conflicto que plantea en el marco de un enfrentamiento familiar dentro de un contexto histórico-político más amplio. En nota de prensa con motivo de su lectura dramática en el Coconut Grove Playhouse de Miami, se indicó que SIEMPRE TUVIMOS MIEDO examina la reunión de dos hermanos que han estado separados por veinte años. "He is a successful but embittered lawyer whose marriage has failed and whose life is filled with regrets. She is a simple woman, dedicated to the children, the grandchildren, and the home. They meet in modern-day Havana, after twenty years spent growing apart in worlds radically different from the one they have known. Each has arrived at the uneasy truce with his situation, without being able to suspect the distance that time and circumstances could create. Their long-awaited encounter, filled with anticipation and reluctant hope, ignites sparks of recrimination and stirs reminiscing of sweeter days long gone by. In the process, the play raises the most essential of issues: the responsibility of an individual to himself, to his family, and to society. Couched within the context of a brother-sister relationship, these issues take on great power. SIEMPRE TUVIMOS MIEDO is a courageous and implacable look at two souls torn apart by political upheavals."



RESPONSABILIDAD Y COMPROMISO:

LEOPOLDO HERNANDEZ:
A SINGLE VOICE FROM
A BILINGUAL PLAYWRIGHT

Marilyn Downey
y Reinaldo González
en una escena de
WE WERE ALWAYS AFRAID
(SIEMPRE TUVIMOS MIEDO)
a NEW THEATRE PRODUCTION
by Rafael Prieto, Director

Foto cortesía de NEW THEATRE

From HELL AND HESITATION

Cuba, 1961. DARK CELL OF LA CABANA FORTRESS.

ESPINOSA: (SLOWLY). Have you noticed how dark it is here, Ramirez? (RAMIREZ, STILL SITTING ON THE FLOOR, LOOKS UP AT ESPINOSA. THERE IS A CONFUSED EXPRESSION OF SURPRISE AND CURIOSITY IN RAMIREZ' FACE. ESPINOSA IS NOW POINTING AT THE CONTOURS OF THE BODIES IN THE BOTTOM OF THE CELL). All faces look alike in darkness. Everything is blurred. Barely real. Darkness will surround the execution wall too. It will be very easy. (HE SOUNDS ENTHUSIASTIC AND FULL OF ENERGY).

RAMIREZ: (STILL CONFUSED). What are you trying to say?

ESPINOSA: (EYEING HIM SHARPLY). Any person could take your place and nobody will notice it.

RAMIREZ.- But...

ESPINOSA: (INTERRUPTING). They are pretty disorganized. Too many prisoners and too few clerks to handle the paper work. All they want is to follow their orders and execute somebody by the name of Ramirez, Right? Any person that answers to that name will be taken away and shot. They do not care much about accuracy, and besides they think that sooner or later everybody in this cell will be shot. So they are not very careful matching faces and names.

RAMIREZ: It is a crazy idea, Espinosa. Even if all that is true, why, will you tell me, why anybody in this world would accept to take my place?

ESPINOSA: (AS TO HIMSELF). Motives... (TURNING TO THE AUDIENCE AGAIN). Motives move people to do the unbelievable. (LONG PAUSE).

RAMIREZ: (HE STANDS UP AND APPROACHES ESPINOSA. IN A WHISPER). May I know who do you have in mind?

ESPINOSA: (STILL LOOKING TO THE AUDIENCE). Me, of course...

(RAMIREZ PUTS HIS HAND ON HIS FRIEND'S RIGHT SHOULDER. ESPINOSA CLOSES HIS EYES AND TREMBLES LIKE A MAN SHOCKED BY AN ELECTRIC CURRENT).

RAMIREZ: But... Why?... I mean... Why?

RESPONSABILIDAD Y DECISION

EN EL TEATRO DE LEOPOLDO HERNANDEZ

VOCES EN SOMBRAS

POR LA DERECHA ENTRAN COGIDOS DE LA MANO LUZ Y ANDRÉ. ESTE EXHIBE UN PANTALON LIMPIO. SIN PERCATARSE DE LA PRESENCIA DE MIRIAM, TOMA ASIENTO NUEVAMENTE EN EL BANQUILLO Y ADOPTA LA MISMA POSICION DE LA PRIMERA ESCENA. MIRIAM LO MIRA VAGAMENTE. LUEGO SE VERGUE Y SE ENFRENTA A LUZ. AMBAS PERMANECEN EN SILENCIO UN INSTANTE.

LUZ: ¿Bien...?

MIRIAM: (MOSTRANDO EL PAPEL QUE AUN ESTRUJA EN SU MANO).
Lo que temíamos.

LUZ: No puede ser.

MIRIAM: Lo siento. No hay esperanzas.

LUZ: Imposible. Lo llevaremos a otro médico.

MIRIAM: Es inútil. Todos dicen lo mismo. Ha sido así desde hace meses. (MIRANDO A ANDRÉ). No lo martiricemos más. Cada examen es más penoso que el anterior.

LUZ: ¿Qué dice el papel?

MIRIAM: ¿Para qué quiere saberlo? Es peor, ¿no?

LUZ: (AUTORITARIA). ¿Qué dice?

MIRIAM: Debido al tiempo que estuvo muerto desde que sufrió el accidente hasta que el masaje en el corazón lo revivió, las células del cerebro se deterioraron por falta de oxígeno. Esas células jamás recuperarán la vida. No se puede luchar contra la muerte, Luz. Eso es todo.

LUZ: No lo creo. Tiene que haber...

MIRIAM: (INTERRUMPIENDOLA). No hay nada, Luz. No queda sino resignarse. Ud... podrá...

LUZ: (MIRANDOLA FIJAMENTE). ¿Y tú...?

MIRIAM: (VOLVIENDOSE DE ESPALDAS). No sé...

LUZ: (CONSTERNADA, COMO RECORDANDO. LENTAMENTE). "Me abandonarán por turnos".

MIRIAM: (VOLVIENDOSE). ¿Qué quiere decir?

LUZ: (SEÑALANDO A ANDRÉ, QUE PERMANECE IMPERTURBABLE).
El lo dijo.

MIRIAM: No entiendo.

LUZ: Ya nadie podrá entenderlo. Cuando un hombre se pierde como tal, sólo su madre, únicamente ella...

MIRIAM: No sea injusta, Luz; bien sabe Ud. cuánto lo quise...

LUZ: ¿Lo quise? ¿Has dicho lo quise?

MIRIAM: (VACILANDO)... Lo quiero... (SE VUELVE Y CAMINA POR EL PATIO. LUZ LA SIGUE CON LA VISTA).

LUZ: ¿Qué piensas hacer?

MIRIAM: (DETENIENDOSE. QUEDA DE ESPALDAS). No sé. (SE PASA LAS MANOS POR LA FRENTE). Estoy tan confundida.

LUZ: Ya lo has decidido. Por eso me das la espalda.

MIGUEL GONZALEZ-PANDO

ENTREVISTA CON

DRAMATURGOS.- ¿Cómo definirías tu teatro?

M.G.P.- En cuanto a estilo o género aún es muy pronto para encasillarme. He explorado una variedad de géneros: teatro costumbrista en LA FAMILIA PILON, teatro experimental en THE TORCH, teatro del absurdo en THE AGREEMENT, realismo en HABIA UNA VEZ UN SUEÑO. Como escritor todavía soy demasiado joven y suelo dejarme llevar por eso que llaman inspiración. Quizás la influencia de la temática sobre el género sea más determinante que mi preferencia. Cuando empecé a escribir teatro hace apenas unos seis años, prefería el realismo, pero después me he dado cuenta de lo limitado que puede resultar ceñirse a una visión realista. En cuanto a la temática mi interés está mucho más definido. Me interesa que mi obra refleje la experiencia de los que formamos parte de la sociedad norteamericana, pero a la vez, vivimos algo marginados de esa sociedad. Somos y no somos norteamericanos. Esa ambivalencia --atracción y rechazo-- hacia nuestro medio y de nuestro medio hacia nosotros, ofrece riquísimos temas para el teatro.

DRAMATURGOS.- ¿Por qué escribes en español y en inglés?

M.G.P.- Vivo en un mundo bilingüe, y al escribir no puedo sustraerme de esa poderosa circunstancia. Por una parte, existe un gran vacío en lo que se refiere a buen teatro en español en los Estados Unidos. ¿Por qué teatro en español aquí? Porque viven más de 20 millones de hispanos. ¿Podieras imaginarte una nación de 20 millones sin un movimiento teatral de relevancia? Por otra parte, es importante que nuestro teatro sirva como vehículo para expresar las inquietudes de esos 20 millones al resto de la sociedad norteamericana --y eso tiene que hacerse en inglés. Ese es el "Latino stuff" al que se refería Corrales en la entrevista que esta revista publicó recientemente.

De nuevo, la temática a veces determina el idioma. Por ejemplo, mi obra THE GREAT AMERICAN JUSTICE GAME, que trata de un juicio a una adolescente acusada de hablar español. Lo opuesto sucede con LA FAMILIA PILON: como teatro costumbrista parte de su encanto está basado en el uso de expresiones muy cubanas y de esa sintaxis peculiar que caracteriza la forma de hablar de nuestro pueblo.

DRAMATURGOS.- ¿Qué obstáculos encuentra el dramaturgo hispano en los Estados Unidos?

El teatro, de por sí, es una actividad de minorías. --comparado, por ejemplo, con la popularidad del cine, la televisión, la música o los deportes. Por lo tanto, los que escribimos en español dentro de los Estados Unidos estamos dirigiéndonos a un sector reducidísimo de esa minoría.

Dada esta situación, los productores frecuentemente seleccionan obras para que "gusten"; es decir, obras sin calidad pero que ofrecen posibilidades comerciales. Tales productores constituyen el mayor enemigo de la dramaturgia. El llamado "vaudeville", tan prevalente en Miami, al igual que el teatro que explota la nostalgia, son abominaciones que terminan por desencantar al público.

La carencia de directores hispanos de talento es otro grave obstáculo. Desafortunadamente contamos con muchísimos directores que cuando encuentran una obra que les interesa, deciden cambiar partes del texto y terminan desvirtuando las intenciones del autor. Resulta algo paradójico, pero los productores y directores norteamericanos muchas veces muestran más respeto y consideración por nuestra obra que los propios hispanos.

DRAMATURGOS.- ¿Qué dramaturgos han ejercido mayor influencia en tu obra?

M.G.P.- Virgilio Piñera, entre los dramaturgos hispanos, es el que más ha marcado mi disposición hacia el teatro. Su obra es fascinante porque su profundidad está al alcance de todos --no sólo los intelectuales y eruditos. Entre los norteamericanos, Tennessee Williams es mi preferido por la riqueza psicológica y poética de que dota a sus personajes.



fichero teatral

POR JOSE A. ESCARPANTER

Raúl de Cárdenas, RECUERDOS DE FAMILIA, 1987

En esta pieza en tres actos, de Cárdenas mantiene la línea costumbrista que le ha convertido en uno de los dramaturgos más interesantes del teatro cubano escrito fuera de la isla. El costumbrismo que estructura la obra no pertenece a la corriente documental y más epidérmica del género, la cual predomina en los antiguos artículos periodísticos y la producción del teatro bufo. La pieza, por el contrario, se inscribe dentro de esa otra tendencia costumbrista que partiendo de detalles concretos, a veces minúsculos, busca indagar en ellos para llegar al fondo y explicar el segmento de la sociedad seleccionado como punto focal de interés. En esta actitud, lo externo y lo pintoresco de los personajes, las expresiones y los comportamientos están al servicio de una grave preocupación.

En RECUERDOS DE FAMILIA de Cárdenas presenta el devenir de una familia de clase media habanera a través de veinticinco años. La trama se articula en torno a tres momentos importantes de las relaciones domésticas que, a su vez, coinciden con hechos significativos de la vida cubana. El primer acto presenta dos acontecimientos --el cumpleaños de la abuela y la aceptación del noviazgo de Carmen, la nieta, con un estudiante tildado de izquierdista-- que ocurren mientras se espera el ciclón de octubre de 1944. El segundo acto de RECUERDOS DE FAMILIA tiene como ejes los conflictos matrimoniales de Rosa María y Carlos, el hijo dedicado a los rejuegos de la política criolla; la partida de Carmen, ya casada con Gonzalo, a Camagüey; y la participación de Rubén, el hijo menor de Mercedes y Armando, en los sucesos del 13 de marzo de 1957. Con este evento, la realidad política, que hasta ese momento aparecía en la acción como fondo neutro, penetra violentamente en el entorno familiar, situación que se intensifica en el tercer acto. Este transcurre a comienzos de los años sesenta bajo la presión del nuevo orden. Rosa María, la esposa desdeñada de Carlos, y Carmen y Gonzalo, eligen el camino del exilio, mientras Carlos se consolida como miembro activo de la revolución y Mercedes, ya viuda de Armando y despojada por el gobierno del negocio que aquél levantó, quema sus naves y se queda en la casa en compañía de Mercedes, la fiel sirvienta gallega.

Mediante este microcosmos, de Cárdenas traza un cuadro muy veraz de la vida de la primera república, en la cual se presentan los valores familiares contrastados con la corrupción político-social imperante. El texto, sin caer en las diatribas del teatro de tesis decimonono, indica que estas contradicciones produjeron tipos tarabanas como Carlos, provocaron la reacción de algunos jóvenes como Rubén, que decidieron inmolarse para enderezar los rumbos de la historia insular, y crearon --en su mayor culpabilidad-- el campo propicio para el advenimiento del régimen actual con su secuela de persecución, miseria y revanchismo. Esta reflexión se desprende de una trama bien desarrollada a cargo de doce personajes que van perfilándose en diálogos llenos de jugosa cubanía, sin sobresalir unos sobre los otros. La decisión final de Mercedes, reflejo de muchas mujeres cubanas, le otorga a esta figura, hasta el momento bastante opaca, una especial dimensión trágica. Con esta obra, de Cárdenas consigue revivir en nuestra época y dentro de una estética contemporánea, la preocupación por la realidad cubana que José Antonio Ramos poseía en 1917 al componer su ejemplar TEMBLADERA.- José A. Escarpanter.