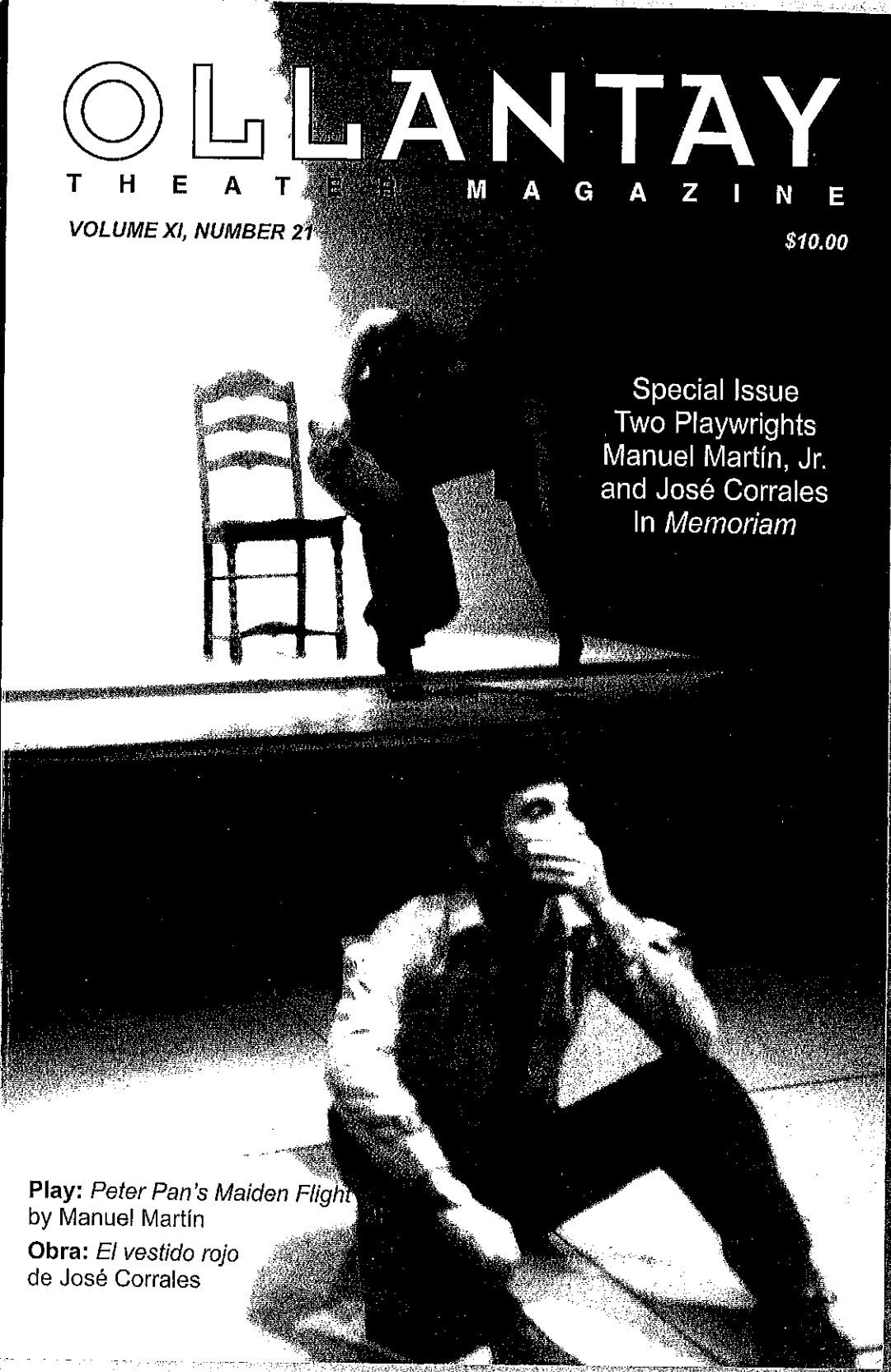


# OLLANTAY

T H E A T R E M A G A Z I N E

VOLUME XI, NUMBER 21

\$10.00



Special Issue  
Two Playwrights  
Manuel Martín, Jr.  
and José Corrales  
*In Memoriam*

**Play:** *Peter Pan's Maiden Flight*  
by Manuel Martín

**Obra:** *El vestido rojo*  
de José Corrales

# OLLANTAY

T H E A T E R M A G A Z I N E

VOLUME XI, NUMBER 21

Celebrating 11 Years

2003

**Publisher and Editor**  
Pedro R. Monge-Rafuls

**Design**

Pedro Monge-Rafuls  
Walter Ventosilla

**Translations**

Lorenzo Mans

**Special Thanks to**

Virginia Arrea  
José A. Escarpenter  
Virginia Moore

**Play Transcripts**

Miguel Falquez-Certain  
Ari Gutman

**OLLANTAY**

**Theater Magazine**

P.O. Box 720449  
Jackson Heights,  
NY 11372-0449

**E-mail**

OLLANTAYTM@aol.com

Publication of OLLANTAY Theater Magazine is made possible in part by the Department of Cultural Affairs of the City of New York; the New York State Council on the Arts, and the enthusiastic support from each writer in this issue. Opinions expressed in OTM are those of the individuals writers, not necessarily of the editors.

**Cover:**

*Swallows* by Manuel Martín.  
Pedro Monge Rafuls' Archive.

**Back Cover**

*Fight!* by Manuel Martín.  
Pedro Monge Rafuls' Archive.

**Editorials/Pedro R. Monge-Rafuls**  
Dos importantes teatristas 2  
*Two Playwrights. In Memoriam* 5

Manuel Martín, Jr. Photo. 6  
José Corrales. Photo. 7

**English**

Manuel Martín: My Memories On His Life / Van Clyde Labriola 23

**PLAY:** *Peter Pan's Maiden Flight* by Manuel Martín Jr. 73

Bibliography: Manuel Martín / Lilian Manzur, Patrisha Miller 105

Photo Essay 112

Obituary 126

Reminiscence Regarding José Corrales / Evan Senreich 137

Breaking the Silence with *Las hetairas habaneras* / Gail Bulman 141

**Spanish**

¿Una Biografía? / Manuel Martín, Jr. 8

Un cubano neoyorkino. Entrevista / Jesús Barquet 10

Aproximaciones al teatro de M. Martín / José A. Escarpenter 29

Sanguivín en U. C.: Pluralidad en el exilio / Lourdes Betanzos 36

Sanguivín en U. C.: Estado de sitio / Matías Montes Huidobro 49

Rita and Bessie: Tránsito final / Yara González-Montes 62

Reportaje gráfico 112

Vitalismo y subversión en José Corrales / Pedro M. Barreda 152

La incompleta comunicativa en *El vestido rojo* / Jorge Febles 159

**OBRA:** *El vestido rojo* de José Corrales 173

Bibliografía del teatro de Corrales / Pedro Monge Rafuls 191

Obituario 195

OLLANTAY Theater Magazine ISSN: 1065-805X Published by OLLANTAY Press (c) 1993.  
OTM is published twice a year. Subscription rates: USA \$20.00 individuals, \$ 35.00 institutions.  
Foreign postage add USA\$6.00. Subscriptions, address changes, advertising and other business  
communication should be sent to OLLANTAY Theater Magazine P.O. Box 720449, Jackson  
Heights, NY 11372-0449, USA. E-mail: OLLANTAYTM@aol.com

Jesús J.  
**Barquet**

entrevistó a Manuel Martín, Jr.

## Un cubano en el teatro neoyorkino

*This is an interview with Manuel Martín, Jr., conducted years ago by the Cuban poet Jesús Barquet. In it, the late playwright displays an almost naughty attitude, and such a spontaneous candor that his recollections sometimes border on seeming disjointed. We learn about his first encounters with the Anglo-American society; of his first years in theater and how he co-founded (with the actress and poet Magali Alabau) the Duo theater company, that without a doubt became a place, perhaps the only place ever where the New York Latino theater scene was able to renew itself through experimentation and a welcoming attitude towards young artists. Martín tells how Duo joined with Adal in order to create INTAR, and the reasons for eventually parting ways with that organization; he speaks of his early years as a director, and of his work as an actor in the Anglo Theater, where he was typecast because of his accent, at the same time making it clear how it has always been difficult for an anti-Castro Cuban artist (even though he was not really political at all) to be accepted in certain artistic circles. He explains how he became a playwright almost by chance, following the style of collective creation that was so fashionable in those days. Reading this interview, without a doubt, helps us learn more about the theatrical experiences of Latinos in the USA through one of our most outstanding figures.*

**E**n esta entrevista que el poeta y crítico cubano Jesús J. Barquet le hizo a Manuel Martín, Jr., el desaparecido dramaturgo expone, con candidez y con un estilo nada organizado, su encuentro con la sociedad angloamericana, sus primeros años en el teatro y la fundación del grupo de teatro Duo, junto a la actriz y poeta Magali Alabau. Gracias a su afán de experimentación y a

su apertura hacia los teatristas jóvenes, Duo Theater ha sido quizás el único espacio que ha existido para renovar la escena latina neoyorquina. Martín habló de su unión a Adal para fundar INTAR y de su separación de dicha organización; de sus inicios como director y de sus actuaciones en el teatro anglo, donde fue encasillado por su acento, pero al mismo tiempo habla de lo difícil que es ser un artista cubano

anticastrista (aunque él era apolítico) en ciertos ambientes artísticos. Habla de sus inicios como dramaturgo, casi por casualidad y siguiendo el estilo del teatro de creación colectiva tan en boga en las Américas por aquel tiempo. Leer esta entrevista nos hace conocer mejor la experiencia teatral latina-USA a través de uno de sus más importantes contribuyentes.

**Jesús Barquet:** ¿Cómo fueron tus primeros encuentros con Nueva York y la sociedad estadounidense a fines de los años cincuenta?

**Manuel Martín:** Cuando vine de veintitrés años a los Estados Unidos en 1956, yo creía que uno tenía que incorporarse al país. Entonces, en Nueva York, no era común manifestarse como latino en la calle. Mi amante era norteamericano, es decir, yo llevaba una vida orientada a incorporarme al país, siempre con la cosa cubana por dentro, pero me decía que como había venido para acá, tenía que incorporarme, tomar clases de dicción, leer todo en inglés. Llegó un momento en que me vi leyendo libros escritos en español traducidos al inglés, hasta que me dije que eso era absurdo y que tenía que leer el libro en su lengua original. Pero, al mismo tiempo, sentía que la sociedad me lo impedía. Una vez fui con unos amigos a una fiesta, me puse un saco blanco que consideraba muy elegante y, cuando llegamos al edificio de la fiesta, unos norteamericanos que vivían allí empezaron a burlarse de nuestra ropa y a gritarnos *spics*<sup>1</sup> y cosas así.

En los años cincuenta yo no podía llamar por teléfono para alquilar un apartamento; tenía que llamar mi amigo o

cualquier otro norteamericano y entonces ir yo en persona para que vieran que era un ser humano "aceptable". Si te oían el acento por teléfono, te decían "no hay", "no está", "no tenemos", "ya lo alquilamos". Aunque los puertorriqueños vivían en Nueva York desde mucho antes, el gran movimiento de los latinos en la ciudad no fue hasta los años sesenta.

**JB:** Diez años después, a fines de los años sesenta, comienza tu experiencia como hispano dentro del movimiento teatral Off-Off Broadway. Desde entonces se aprecia tu creciente participación como actor, miembro fundador, administrador, director y, finalmente, dramaturgo en diversos colectivos teatrales tales como Duo Theater, INTAR y LaMama Experimental Theater. ¿Podrías empezar relatándonos el nacimiento de Duo en 1969?

**MM:** No podría hablar por todos los grupos de teatro, pero a mí me parece que, en realidad, la mayoría de los grupos Off-Off Broadway que se formaron en los años sesenta comenzaron a hacer teatro porque les gustaba hacer teatro. Había mucho entusiasmo pero no había una filosofía detrás de todo aquello. Yo empecé a trabajar con un grupo en 1968, aunque estudiaba teatro desde 1963. Trabajé *part-time* en otra cosa durante tres años y medio para poder ir por el día a Lee Strasberg. Trataba de conseguir trabajo en el teatro en inglés en cualquier parte, pero no creo que tuviera conciencia de lo que hacía. Sólo quería hacer el mejor teatro posible.

Coincidí con Magali Alabau cuando ambos actuamos en la puesta de *La Celestina* que Antonia Rey y Andrés

1. N. de E. Forma despectiva de llamar a los latinoamericanos.

Castro<sup>2</sup> hicieron en 1968 para el Greenwich News Theater, con Gilberto Zaldívar de productor y Andrés de director. Este encuentro con Magali fue crucial para mi vida. Los dos éramos muy diferentes. Ella había salido de la Cuba revolucionaria y a mí me parecía un poco rígida su actitud porque, aunque la persona quiera liberarse de aquel sistema, hay siempre algo rígido que se te queda de él. Date cuenta que yo no había vivido esa Cuba. Todo lo que sabía era a través de mi familia. Yo creía lo que me decían. Andrés y Antonia también eran refugiados cubanos. Parece que en aquel tiempo los cubanos que llegaban casi no hablaban de Cuba porque los recuerdos que traían eran muy malos. Mencionar a Fidel Castro era como mencionar a Satanás. No había ningún análisis, era como una reacción, y Magali tampoco me decía mucho. Andrés había perdido el teatro *Las Máscaras* en La Habana y Magali había salido destrozada de Cuba porque la habían eliminado en uno de los tantos procesos del sistema. Años después la historia de Magali saldría en el personaje de María en mi obra *Swallows* (1980), el cual ella representaba todas las noches durante la puesta que se hizo de esta obra. Pero eso fue mucho después; en 1968 éramos simplemente dos jóvenes actores inquietos que se pusieron a ayudar a sus compatriotas. Pero ellos funcionaban de una manera que no tenía nada que ver con nosotros, así que al terminar *La Celestina* Magali y yo juramos que jamás en la vida íbamos a hacer lo que ellos hacían.

Entonces, el uruguayo George Dallago tenía un café-teatro muy pequeño que necesitaba vender porque no tenía dinero para mantenerlo y nosotros le compramos la acción por todo lo que había gastado. Nos costó unos seiscientos o setecientos dólares, lo cual en esa época era cantidad de dinero. Por el espacio pagábamos además un alquiler. Estaba en la calle 12, entre las avenidas B y C, en el barrio más pobre y menos frecuentado de entonces. Incluso los latinos que iban al teatro; no iban a ese barrio. Lo llamamos Duo: queríamos decir dos culturas, dos personas que lo habían fundado. Lo pintamos y arreglamos antes de presentar en inglés, en mayo de 1969, la primera obra, *Penitents* (en español, *Dioseros*), del puertorriqueño Roberto Rodríguez Suárez. Ya era muy extraño que dos personas que hablaban español hicieran una obra en inglés, y más aún que esta fuera de un autor puertorriqueño, pero nosotros estábamos muy abiertos a cualquier experimento.

Trabajábamos como actores pero pronto se nos despertó el interés por dirigir. A Magali le habían cerrado en Cuba una obra de Abelardo Estorino que estaba dirigiendo en La Habana, *Los mangos de Caín*. Fue durante una persecución o cacería de homosexuales en la escuela de arte de Cubanacán. A Magali, como a otros estudiantes, la expulsaron por una calumnia. Se vio perdida completamente porque no le daban trabajo en ninguna parte, aunque ella era una actriz de primera calidad. Y, con ayuda de Estorino, Vicente

2. N. de E. A Andrés Castro se le considera uno de los innovadores del teatro cubano, antes del triunfo del castrismo. En el exilio no logró crear un movimiento teatral cubano, aunque por años estuvo haciendo teatros en inglés o español. La actriz Antonia Rey era su esposa.

C14

## Stage: 'Swallows' Depicts Families' Ties to Cuba

By RICHARD F. SHEPARD

**T**HE Cuban revolution raised hopes for many and dashed hopes for some, and the tragic separation of Cubans who didn't stay from those who did is dramatically explored in "Swallows," a documentary play by Manuel Martín Jr. being staged by Max Ferra's Intar, the Hispanic-American Theater on West 42d Street.

Mr. Martín based his theater piece, which is in English, on interviews he had with Cubans in the United States and Cubans in Cuba. It is imaginatively staged by the author, who is also its director and wrote the lyrics for its several songs by Paul Radelat. "Swallows" has an unusual continuity. It is not an integrated play, but a work in which many comments and attitudes have been solidly integrated in such a way that you are eager to learn what happened to the people who are speaking.

A most attractive cast of eight, each with a number of different roles, traces what happened, speaking, it seems, out of the mouths of people who were interviewed. It has a genuine sound to it in its flow of speech and thought. One group of four stands stage rear, the Cubans who stayed, separated by an imaginary barrier from the other four, stage front, each with a suitcase, the group that emigrated.

We hear the enthusiasm with which most greeted the overthrow of Batista and the advent of Fidel Castro. Then comes the disenchantment of some and their flight, the bitterness that their departure causes within families. As the years go by, from 1959 to present, there are tales of repression and successive defections, and they are balanced by the words of others who found happiness and hope in the new system.

Essentially, it is words, but it is so

### Bittersweet Homeland

**SWALLOWS**, written and directed by Manuel Martín Jr.; music by Paul Radelat; lyrics by Mr. Martín; choreographed movement by Walter Raines; design consultant, Randy Barcelo; scenery and media, Donald Eastman; costume design, Karen Barlow; light design, Larry Steckman; stage manager, Raul Sentenat. Presented by Intar, under the direction of Max Ferra, 420 West 42d Street.  
WITH: Richard Adan, Magaly Alabau, Virginia Arrea; Christopher De Oni; Felipe Gorostiza, Gil Pacheco, Carmen Rosario and Gloria Zelaya.

well done that it is more than words. The sense of separation is effectively preserved with neither group stepping over the border into the other, and yet interacting closely. It is stark, as in the account of an escape by fishing boat and another of imprisonment and Kafka-esque trial told by a poet who is a homosexual. There is humor, as in the news story of a the lavish Sweet Sixteen party given in Union City, N.J., by a Cuban refugee who has struck it rich here; it is the age-old nouveau riche story known to other immigrants, and here it is being read by the relatives still in Cuba.

Most of all it is indecisive, and that is how it must be to mirror the reality. At the end, the stories are told by Cubans who return from the States for visits to their home and their mixed sentiments, of pride in how their homeland has developed and yet their satisfaction at having gotten away. The cast is expertly moved about the stage in choreographed movement by Walter Raines. Films, sound effects and just downright ingenuity help make "Swallows" come alive on a simple, almost bare stage.

One would like to single out the performers, but each carries off the parts assigned with such conviction and skill that they deserve a group commendation. They are Richard Adan, Virginia Arrea, Gil Pacheco, Gloria Zelaya, Magaly Alabau, Christopher De Oni, Felipe Gorostiza and Carmen Rosario. They work beautifully together and alone.

Revolta y otros que empujaron para que la obra se pusiera porque sabían que Magali era muy talentosa, *Los mangos* se estrenó y tuvo un éxito tremendo, pero a los tres o cuatro días la cancelaron porque en la obra se mencionaba al Señor y dijeron que ese Señor se refería a Fidel Castro. Fue una producción completamente privada que ella hizo con gente que conocía, pero que eran como apesados porque los habían expulsado del trabajo.

Parece que a Magali siempre se le quedó la idea de volver a dirigir esa obra y entonces la montamos en Duo. Yo hacía el papel de Adán y el papel de mi hijo lo representaba un norteamericano, Emile Van der Noot. La producción costó unos doscientos setenta dólares y tuvimos grandes peleas porque era una producción muy costosa.

**JB:** ¿Cómo pasaste de actor a director teatral?

**MM:** Magali tuvo mucho que ver en mi desarrollo artístico porque me hizo ver mis posibilidades como director. La gente me elogiaba como actor, pero Magali decía que yo tenía posibilidades como director porque tenía una gran visión, pero yo le decía que sólo quería ser actor. Cuando conocí a Magali, yo estaba tomando clases por el día en Lee Strasberg (1967-1969) y antes había estudiado en el *American Academy of Dramatic Arts* (1964). Pero seguí su consejo y en 1970 comencé a dirigir dos obras en un acto, *El bebedero* y *La palangana*. Ambas tenían que ver con el agua. Era una función doble que resultaba ser típica de la mezcla de culturas de este país. El programa comenzaba con *El*

*bebedero*, que era el título que Magali y yo le pusimos a nuestra traducción del melodrama estadounidense *Birdbath*, de Leonard Melfi. Todo el mundo nos decía que estábamos locos porque la segunda parte del programa era muy diferente, era una especie de sainete cubano: *La palangana*, de Raúl de Cárdenas.<sup>3</sup> Pero la producción tuvo un éxito tremendo. En *La palangana* abrí el teatro a todo lo largo y los actores corrían por todo el teatro como si eso fuera un solar, con una palangana dorada que se había robado un ladrón interpretado por un actor americano. Era un teatro de mucha pobreza; por ejemplo, como no teníamos *spotlights*, lo hacíamos todo con *flashlights*. Tenía solamente veinticinco asientos.

**JB:** ¿Cómo financiaban las puestas en escena?

**MM:** Las producciones costaban mucho y no teníamos ningún tipo de subsidio. No había apoyo del gobierno, como hoy en día. La venta de boletos apenas alcanzaba para nada, cada boleto costaba solamente dos dólares con cincuenta centavos. Nosotros mismos teníamos que hacer todo el trabajo manual: pintar, limpiar, acondicionar el teatro. Éramos artistas trabajando en cosas que nunca habíamos hecho. En el teatro trabajábamos por la noche y los sábados y domingos; por el día continuábamos trabajando en una oficina. Yo trabajaba mucho *part-time*, a destajo, con firmas de abogados y cosas así. Era algo totalmente bestial. No pensábamos en dinero, ni que el teatro podía ser algo comercial. En realidad todo era pasar trabajo y meter todo nuestro dinero en el teatro. Cuando hicimos *La noche de los asesinos* (Premio Casa

de las Américas en 1965), de José Triana, a mí casi me botan de la casa donde vivía porque todo mi dinero era para pagar los gastos del teatro y a Magali le pasaba lo mismo.

**JB:** Según tengo entendido, esa puesta de *La noche en Duo* fue un momento importante en el desarrollo del grupo.

**MM:** Efectivamente. Estábamos enamorados de *La noche*, que ya se estaba produciendo en inglés. Le caímos detrás a la agente, una tal Toby Cole, y logramos conseguir los derechos en español, que nos costaron una fortuna. Así que la primera representación de *La noche* en español en Nueva York la hizo Duo; nos criticaron mucho y nos metieron en la lista negra de los periodistas porque Triana estaba en Cuba en aquella época. Cuando planeamos montar la obra, aquello fue precario porque, antes de empezar, nos robaron todo en el teatro: el teléfono, las sillas, todo; el teatro estaba vacío. Cuando salió en *The New York Post* un artículo que decía que nuestro teatro estaba a punto de cerrar, Edward Albee y Richard Barr, su productor, nos mandaron a buscar; era algo rarísimo para nosotros. Nos ofrecieron un lugar llamado *Playwrights Unit* en la calle 4 del *East Side*, todo esto era en el *Lower East Side*. Pero nos dijeron que teníamos que vender los boletos por adelantado y los latinos no compran los boletos por adelantado. Como no vendimos nada, no la pudimos hacer en el *Playwrights Unit* pero logramos reacondicionar nuestro teatro y poner *La noche*, que en términos artísticos fue un *turning point* en nuestra carrera, pero la situación económica nuestra era cada vez peor. En cuestiones de negocio éramos un desastre, hacíamos cosas absurdas como conse-

guir los derechos de *La noche*. No podíamos darnos esos gustos porque éramos trabajadores en otra cosa, pero queríamos ser como los grandes productores sin tener el dinero.

**JB:** En los años sesenta comienza en Cuba la censura contra los autores cubanos exiliados, después de enero de 1959. Desaparecen de la escena y de las librerías las obras de los dramaturgos que se habían exiliado. Sin embargo, *Duo*, desde sus inicios y desde fuera de Cuba, no tuvo prejuicio alguno contra los que seguían viviendo allá y que, como Estorino y Triana, resultaban ser o habían sido protagonistas del intenso movimiento teatral que había entonces en la Isla.

**MM:** Efectivamente. Además de las obras de Estorino y de Triana, Duo produjo dos obras de Virgilio Piñera, que también estaba en Cuba: *Falsa alarma*, dirigida por John Strasberg, hijo de Lee Strasberg, y *Dos viejos pánicos* (Premio Casa de las Américas en 1968). De hecho, el estreno mundial de *Dos viejos pánicos* se hizo en Duo. Piñera hasta nos envió una carta de agradecimiento. La puesta fue muy interesante, todo era con maniqués. La dirigió Mario Peña. La escenografía era de Zilia Sánchez, una pintora cubana que ahora vive en Puerto Rico. Como ves, Duo Theater hizo muchas cosas de relevancia artística pero no teníamos dinero ni para la producción ni para la propaganda ni para nada. Su repertorio incluía obras muy diferentes. Lo único que sabíamos entonces era que queríamos hacer buen teatro y, como teatro, Duo era excelente. Críticos del *Village Voice* venían a reseñar nuestras obras. Recuerdo que hubo un periódico de Grecia que en su sección de teatro nos comparaba con el

3. N. de E. El próximo número de *OLLANTAY Theater Magazine* (Vol. XI, No. 22) traerá una sección dedicada al teatro vernáculo de Raúl Cárdenas.

*Living Theater* y decía que éramos superiores a la obra *Gloria and Esperanza*, de Julie Bovasso, que entonces estaba en Broadway.

**JB:** Regresemos a la producción de *La noche en Duo*. Tengo entendido que esta obra marca la entrada de *Duo en INTAR*.

**MM:** Esta es la historia, brevemente. Estábamos con la producción de *La noche* y Max Ferrá, otro cubano que tenía un teatro llamado Adal, con escenario y todo, lo que significaba algo grandioso para nosotros, se dio cuenta que en Magali y en mí había una semilla, algo que estaba germinando. Al ver nuestra desastrosa situación económica, nos propuso mudarnos para su teatro y unimos a Adal. Por lo que *La noche* se mudó para allá, ahora con una gran escenografía. Aquel teatro de modestos recursos que hacíamos en el *Duo* de la calle 12 había quedado atrás. *La noche* fue vista por cantidad de críticos y de público. Nuestra puesta fue en español, pero Magali la hizo años después en inglés con un director polaco.

Al reunirse Adal y *Duo* se fundó INTAR en un viejo edificio de la calle 53 que le habían dado a Adal, al que estaban botando del lugar que tenían en la calle veintipico, porque aquí te botan de los teatros después que los arreglas. Los fundadores de INTAR fuimos Max, Magali y yo, junto con la gente de Max, entre la cual estaba la actriz Elsa Robles, quien fue la que consiguió el edificio de la 53.<sup>4</sup> Magali y yo comenzamos a dar clases en un *workshop* de INTAR.

Entonces Max quiso estrenar el nuevo teatro con una puesta suya de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico

García Lorca. Pasamos muchas horas pintando y acondicionando el viejo edificio. Era un teatro bellísimo que había sido un garaje. Magali y yo nos involucramos con esta puesta porque nuestros intereses artísticos se orientaban hacia el teatro contemporáneo en cualquier lengua, tanto en versión original, como en traducción. Creíamos que teníamos que ser los voceros, los reporteros, de nuestro tiempo. Pero en realidad *Duo* no tenía afinidades artísticas con la manera de hacer teatro de Max, quien es actualmente el director artístico de INTAR.

**JB:** ¿Qué novedades escénicas les interesaban a Uds. en aquellos años?

**MM:** A fines de los sesenta y principios de los setenta, por ejemplo, vino el gran destape en el teatro; era la época de los desnudos, especialmente en el teatro en inglés. Seguía todo eso porque lo veía natural y, como artista, quería estar al día y dejar atrás modelos anticuados. Esto no significa que yo pensara que, como latino, tenía que copiar lo que se hacía en inglés.

En 1972 dirigí para INTAR una obra con el primer desnudo de mujer y de hombre que se hacía en español en Nueva York. Era una obra fascinante de Tom Eyen, *The White Whore and the Bit Player*, que Magali y yo tradujimos al español con el título de *La estrella y la monja*. Lo interesante de *La estrella* es que fue una de las primeras producciones de una traducción del inglés al español. En 1971 empezamos los ensayos, era una obra en un acto y estuvimos ensayándola cuatro meses y medio. Mezclamos actores profesionales como Magali y Graciela Más con actores de

nuestro teatro que no tenían experiencia. Le agregué a la obra ocho locos porque todo pasaba en un manicomio. Ellos eran como un coro griego: hacían los muebles, hacían coreografía, bailaban, cantaban, pero no hablaban.

**JB:** Parece ser un ambiente similar al de *Marat-Sade* de Peter Weiss.

**MM:** Efectivamente, pero yo no conocía esa obra aún. Después de verla en película, dirigida por Peter Brooks, comprendí por qué la gente decía que mi puesta se parecía a *Marat-Sade*; pero es que todos los locos actúan más o menos igual. Para poner esta obra tuvimos que batallar con Max Ferrá y la gente de INTAR, porque ellos creían que era un fracaso llevar a escena una obra tan corta y, además, traducida del inglés al español. Por nuestra parte, creíamos que el público latino tenía derecho a conocer también las obras contemporáneas escritas en inglés. Finalmente la obra se estrenó y fue un éxito tan grande que tuvo que reponerse en la siguiente temporada. Hasta apareció una fotografía de Candy Darling con uno de nuestros actores desnudo en la revista *Vanity Fair*, porque la obra creció mucho y, como Magali tenía acento, pusieron a la Darling, que era una estrella de Andy Warhol.

Entonces las cosas se pusieron muy malas en INTAR. La crítica mencionaba que *La estrella* sobrepasaba todo lo hecho por Adal anteriormente. *The New York Times* habló muy positivamente del grupo y de mí como director, era como la revelación del año. Obtuve el premio al mejor director del año en español, dado por la ACE (Asociación de Críticos en Español). Era algo especial porque no solían dar ese premio a directores nuevos, pero se trataba de la mejor produc-

ción y no sólo por mí sino por todos los actores, que estaban muy bien, y por la escenografía, que era genial.

**JB:** Es decir que, para 1972, ya habías producido y dirigido varias obras, así como también actuado en español.

**MM:** Sí, pero en inglés había hecho otras cosas. Cuando terminé *Los mangos*, me aceptaron para un papel en inglés en *The Public Theater*. Era una obra dirigida por un norteamericano, no era una producción latina, se llamaba *The Wonderful Year*. Yo hacía de puertorriqueño y hasta tenía un monólogo, pero había una escena en que yo estaba parado sobre una mesa mientras que otro personaje, un español representado por un irlandés-norteamericano, recitaba una poesía y yo le decía "Olé, Don Jernando, olé". Le pregunté al director por qué tenía que estar encaramado en la mesa diciendo "olé" y, especialmente, por qué decir "Jernando" cuando en la realidad un puertorriqueño no dice "Jernando" sino "Hernando". Lo único que me dijo fue que yo era muy problemático.

Después de esta experiencia decidí que no volvía a trabajar como actor en inglés. Sentía que, al menos en los Estados Unidos, cuando ven que tienes acento al hablar, te adjudican el personaje estereotipado del latino; es decir, nunca tu personaje va a ser muy inteligente ni va a hacer cosas con mucha lógica. Entonces me pregunté por qué tenía que repetir los parlamentos de un norteamericano que escribe sobre un latino sin saber realmente quién soy yo. Conclusión: mejor escribo y dirijo yo y, aunque no actúe, por lo menos controlo el texto.

Esa fue, pues, la última obra en que actué. Antes había actuado en inglés con pequeñas compañías *Off-off Broad-*

4. N. de E. INTAR, el teatro más antiguo del New York latino, aún continúa en la calle 53.

way. Hice *The Killer*, de Eugène Ionesco, una obra muy extraña que no se representa mucho. Pero como uno tiene acento, casi siempre asumen que te tienen que dar los papelititos que son... Además, uno no está en su país.

**JB:** ¿Tuviste problemas también con el estereotipo físico asignado al latino?

**MM:** Sí, el acento y el tipo, porque no concebían que yo tuviera acento con el tipo que yo tenía. Es decir, te venía muy bien el acento si hacías un personaje criminal o algo así, pero mi tipo "inocente" no correspondía con mi acento. Claro que estamos hablando de los años sesenta, aunque todavía hoy día siguen apareciendo las mismas barrabasadas. Por eso escribí *Rita and Bessie* (1988),<sup>5</sup> donde presento a *Latin impersonating a Latin*. Pero ese problema del teatro norteamericano se pega, porque un actor cubano amigo mío trabajó con un director cubano que le dijo: "Pero, chico, sé más cubano". Y mi amigo le respondió: "No puedo ser más cubano de lo que soy, yo soy cubano, ¿Qué más cubano puedo ser? Que esté hablando en inglés no quiere decir que deje de ser cubano. ¿Qué quieres? ¿Que me rasque los huevos? No, todos los cubanos no se rascan los huevos".

**JB:** Volviendo ahora a los inicios de INTAR, parece que las diferencias estéticas entre Uds. y Max Ferrá, entre otras cosas, hicieron que Duo se separara muy rápidamente de INTAR y se asociara al colectivo de LaMama.

**MM:** Efectivamente. Un día, Ellen Stewart, que era la directora de LaMama, fue a ver *La estrella* y, encantada con la obra, me dijo: "Si Ud. tiene algún

problema en su vida alguna vez y quiere irse de este teatro, sepa que las puertas de La Mama están abiertas para Uds". Max siempre había querido que elimináramos el nombre de Duo, pero Magali y yo nunca lo hicimos porque decíamos que Duo tenía una historia propia que no podíamos borrar, que ambos grupos (Duo y Adal) habían fundado INTAR pero que Duo como tal continuaría. Finalmente salimos de INTAR cuando este empezaba a subir y recibir todo el dinero que le habían asignado, y fuimos a parar como compañía residente a LaMama.

**JB:** Ahora va a aparecer el Martín dramaturgo, entrenado quizás en aquellas traducciones que habías realizado con Magali Alabau.

**MM:** Sí, pero yo mismo no lo sabía aún. Ellen nos abrió las puertas de LaMama y me dijo que, si escribía cualquier obra, me la ponía en escena. Y como a mí me interesaban los Cenci y me daban por anticipado el dinero para escribir sobre esta familia italiana del Renacimiento, me pasé como cinco meses escribiendo y ensayando la obra que luego titulé *Francesco: The Life and Times of The Cencis* (en español, *Francesco: vida y milagros de los Cenci*). Se estrenó en inglés en junio de 1973 y en español en noviembre de ese mismo año.

Magali y yo llenamos una solicitud para recibir fondos y por fin conseguimos dinero para la obra, pero no era suficiente y seguíamos haciéndolo todo en el teatro y trabajando de día en otra cosa para poder subsistir. Entonces nos metimos en un *basement* que había en el 94 St. Mark's Place, en el mismo centro del *East Village*, y que era mucho

más bonito y más grande que el teatro original de Duo. Le hicimos bancos de madera con almohadas y plataformas, y le instalamos pizarra y equipos de luces y sonido. Allí pusimos varias obras: la primera fue una traducción al inglés de *When Clowns Play Hamlet*, del autor griego-norteamericano Harry Katuscas, dirigida por Ozzie Rodríguez y con la actuación de Magali. Iba mucha gente del *Greenwich Village*. No se puede decir que en esa época tuviéramos un público mayormente latino, a menos que la obra fuera en español. Pero nosotros hacíamos eso mucho: saltábamos de una obra en inglés a otra en español o poníamos la misma obra en ambos idiomas.

**JB:** El propio nombre de Duo también apuntaría a esa flexibilidad entre los dos idiomas. Tú mismo, no obstante la insatisfacción que ya sentías ante las falsificaciones de lo latino que habías experimentado, como actor, en el teatro neoyorkino en inglés, no te inicias, como suele ocurrir con otros autores hispanos, con textos de asunto hispano, sino con *Francesco* y, después, con *Rasputin* (1976).

**MM:** Sí, Duo siempre se movía entre dos cosas, dos modalidades. Como dices, nos manteníamos entre dos idiomas, Duo estrenó en inglés mi obra *Rasputin*, pero luego, como nos invitaron al Festival Internacional de Teatro que habría en Caracas en mayo de 1976, mi amiga Vicki García tradujo *Rasputin* al español y, antes de partir para Caracas, la estrenamos en español en nuestro teatro de St. Mark's Place. La obra recibió unas críticas sensacionales en inglés: objetaban la extensión del texto pero elogiaban mucho el montaje y la labor de conjunto.

Creo importante decir que, cuando escribí *Francesco* y *Rasputin*, no me consideraba dramaturgo sino director. Fue un trabajo en progreso: llevaba a los ensayos el esqueleto de la historia, conectaba una grabadora y comenzábamos a hacer improvisaciones. Todo aquello se grababa y me lo llevaba después para la casa para oírlo y re-escribir el texto original.

**JB:** Es decir, tu escritura inicial incluía improvisación, creación colectiva y, finalmente, autoría individual del texto.

**MM:** Sí, porque al final del proceso yo terminaba siempre con un texto que respondía a mis propios intereses. Quienes más aportaban eran Magali y Graciela Más, que tenían mayor formación profesional que los otros actores. Pero era yo quien les suplía la información: para *Francesco* les enseñé los juegos que se jugaban en el Renacimiento, para *Rasputin* les enseñé la música y los bailes rusos de la época, pero también los obligaba a estudiar ciertos libros y biografías que consideraba importantes, por ejemplo, la novela *Nicholas and Alexandra* [de Robert K. Massie]. Los actores hacían lo que podían, pero al final terminábamos montando la obra. Recuerda que también muchos actores trabajaban de día en otra cosa, algunos se levantaban a las seis de la mañana para ir a trabajar y nuestros ensayos terminaban a veces a la una y media de la mañana. Ellos aportaban los diálogos y algunos elementos de comicidad que se les ocurrían y que luego yo incorporaba, aunque no tuvieran que ver con nada.

**JB:** Procesar todo ese material y transformarlo en un texto coherente tiene su mérito literario también.

**MM:** Sí, pero yo no consideraba que hacer aquello me convertía a mí en au-

5. N. de E. Ver "Rita and Bessie: Tránsito final", el artículo de Yara González-Montes, en esta misma revista, 62-72.

tor. Además, Magali colaboraba mucho porque entre nosotros había una química muy buena.

**JB:** *Magali acompañó de forma muy fructífera toda tu diversa labor inicial dentro del teatro: juntos fueron actores, directores, traductores, fundadores y administradores de Duo, y hasta dramaturgos, aunque ella no firmara esas primeras obras tuyas. Pero, ¿hasta cuándo duraría esa mutua colaboración?*

**MM:** Antes de *Rasputin* pasó algo muy importante. Magali estaba muy agotada y hasta se enfermó de tanto trabajo y tantas preocupaciones por encontrar actores que quisieran trabajar con nosotros ya que nuestro trabajo era algo muy especial y, muchas veces, voluntario. Si ganábamos algo como cuando estábamos en LaMama, lo repartíamos entre todos, pero de igual manera, cuando había que gastar dinero en la producción, todos teníamos que poner de nuestro dinero porque no había otros recursos. A veces lo que Magali y yo hacíamos era recortar nuestros salarios para cubrir los gastos de producción y pagar a los actores. Los diez mil dólares que nos dio Ellen para *Francesco* se fueron mayormente en pagarle a los actores para que vinieran a trabajar, cosa que nadie hacía. Pagábamos cincuenta dólares semanales, lo cual era bastante para un actor, sólo por ensayar. Así hicimos cuando estuvimos con LaMama.

Para hacer la producción en español de *Francesco* tuvimos además otro tipo de problema porque no encontramos quien hiciera el papel de Olimpio, personaje que en la obra tenía que desnudarse. Llegué a ofrecerle el papel a un taxista que nos dijo que quería ser

actor. Para esa fecha, ya teníamos fama de que en nuestro teatro la gente se desnudaba y se simulaban actos sexuales. Había desnudos en *La estrella*, en *Francesco* se representaba la violación de una mujer. Duo proponía algo muy adelantado para entonces dentro del teatro en español de Nueva York, pues los actores hispanos profesionales de principios de los setenta no parecían estar al tanto de muchos de estos avances que ya iban apareciendo en el teatro en inglés, en grupos como el *Living Theater* y el *Open Theater*. Muchos sólo querían tener un texto fijo que interpretar y que los otros actores del elenco fueran conocidos. Llegó así un momento en que Magali se cansó y dijo que se iba de Duo porque ella quería trabajar únicamente como actriz y no tener que preocuparse por tantos problemas. Me quedé como cabeza de Duo e hice *Francesco* en español y, después, *Rasputin*. Luego hice la versión en español de *Rasputin* sin Magali y, por primera vez, me di cuenta que podía funcionar sin ella. Fue una sensación muy extraña. Al mismo tiempo, la gente comenzó a fijarse en mí como director y como dramaturgo.

Yo le agradezco a Magali todo el tiempo que trabajamos juntos y mantenemos la amistad porque comprendo las razones por las que se fue de Duo. Pasó a trabajar con Ana María Simo, otra escritora cubana, y fundaron un teatro de orientación feminista al que sólo podían asistir mujeres. Se llamaba *Medusa's Revenge* (La Venganza de Medusa). Nunca pude ver ninguna de sus obras. Tiempo después le negaron los fondos al grupo por discriminar a los hombres y Magali siguió trabajando por su cuenta como actriz.

**JB:** *¿Qué puedes contarnos de tu experiencia en el Festival Internacional de Teatro de Caracas en 1976?*

**MM:** Como te decía, con *Rasputin* comprendí que podía funcionar solo. La obra tuvo mucho éxito en Nueva York pero cuando llevé su versión española al festival de Caracas me topé con unos problemas tremendos. Allí me di cuenta de lo que era ser cubano. Yo nunca había sido un individuo político: únicamente escuchaba las historias de Cuba que hacían otros cubanos. Y de pronto en Venezuela me encuentro con que todos los participantes (el público, los estudiantes, grupos de teatro como La Candelaria de Colombia y La Rueda Roja de Puerto Rico) eran fanáticos del gobierno cubano. Recuerda que en esos festivales casi todo el mundo es de extrema izquierda.

Un día, en una entrevista, dije que era cubano sin especificar nada más. Todo el tiempo en Venezuela se sintió como una frialdad hacia nuestro grupo. Duo Theater-LaMama era el único grupo que representaba a los Estados Unidos. ¡Y este grupo estaba dirigido por un cubano de afuera! Yo era el único cubano del grupo, la mayoría de los actores eran puertorriqueños que sacábamos de los *workshops* de INTAR. Había, pues, esa gran frialdad. Empecé a notar que la gente no se sentaba a nuestra mesa y cosas así. Luego di un *workshop* en el que hablé de mi trabajo y de mí y parece que la gente cambió porque se dieron cuenta que yo no estaba en política, que no era ni reaccionario ni comunista, que sólo quería ayudar.

Pero después fuimos a Colombia y un grupo de estudiantes dentro del público comenzó a interrumpir la función y a exigir que se parara la obra para discutir con nosotros, pero ¿qué se podía

discutir si aún no habían visto la obra? Unos cinco minutos antes de acabarse la obra tiraron una piedra al escenario que pasó muy cerca de los ojos de Virginia Arrea, una actriz costarricense del grupo. Entonces me paré frente al público y se tuvieron que callar. Les dije que no tenía que dar explicaciones de nada, pero que era cubano y ciudadano norteamericano a la vez y que no negaba ninguna de esas dos condiciones, que había salido de Cuba en 1956, pero que igualmente podía haberme ido de Cuba después del triunfo de la Revolución y estar parado allí diciéndoselo y presentando esa obra con el mismo derecho que tenían los demás, y que la obra no se paraba.

Cuando regresamos de Colombia se hizo una reunión aquí con integrantes de varios grupos teatrales que estaban interesados en saber cómo había sido el festival, pero sentí que todo aquello era como un juicio contra mí, como si yo hubiese sido culpable de lo sucedido. Lo que más me dolía era que se estuviera dudando de la calidad artística de una obra que ya había sido criticada en Nueva York por profesionales, cuando en realidad lo ocurrido en el festival había sido una cosa política. Además se me juzgaba por ser cubano, como si hubiese salido exiliado, pero yo no quería excusarme diciendo que no era exiliado porque conocía a otros que sí lo eran. Todo esto fue para mí un gran descombrimiento: este interés de la gente por obligarlo a uno a tomar partido en política cuando yo siempre quería tomar partido por el lado humanista de las cosas. Por ejemplo, cuando acepté una invitación a dar clases en la prisión de Sing-Sing, no lo hice porque fuera comunista sino porque me parecía que allí



hacía falta alguien y así me envolví en todo aquello. Al irme, les dejé una biblioteca con más de mil libros. Cuando trataba de hablar con mis amistades de aquí sobre Sing-Sing, no mostraban el menor interés. Pero esa es la parte que me interesa: la parte humana.

Por eso en la reunión del grupo, después que todos hablaron, dije que yo tenía una integridad artística, que nunca había hecho ni haría pacto con ningún partido político, que sólo me interesaba el lado humanista de las cosas y que escribía únicamente de lo que me tocaba el corazón. Dije que cada cual podía hacer lo que quisiera pero que yo no estaba dispuesto a comprometerme en política, que la política que pudiera aparecer en mis obras se debería siempre a la naturaleza misma del texto y no a que yo pensara que tenía que dar ningún mensaje político.

**JB:** ¿Qué pensaban los otros integrantes hispanos del grupo que habían ido al festival?

**MM:** Creo que, como yo, todos experimentaron algo nuevo en esa gira. Influyó mucho en ellos también el cambio tan radical que dio una persona del grupo cuando dijo que tenía que cambiar sus conceptos como artista y dedicarse a un teatro de tipo guerrillero. Oír eso de alguien que nunca antes había tenido ninguna sustancia política me pareció algo superficial, aunque esa persona entonces creía así realmente.

Al salir de la reunión, decidí que ya no tenía nada que ver con ese grupo y que no trabajaría más con ellos de mane-

ra fija. No me importaba que los actores del grupo trabajaran en Duo si los llamaban, pero no bajo mi dirección. Duo me parecía ahora un ciclo de mi pasado que tenía que terminar. Me vi otra vez solo, pero como refrescándome un poco, mientras Duo seguía. Ilka Tanya Payán, Dolores Prida y Gloria Zelaya administraban Duo. Y ha seguido hasta ahora con otro director artístico, Michael Alasa.<sup>6</sup>  
**JB:** Pero después de dejar Duo en junio de 1976 volviste a trabajar con ellos como director y algunas de tus obras como *Carmencita* (1978), *Union City Thanksgiving* (1986), *Fight!* (1986) y *Rita and Bessie han sido producidas por Duo*. Rita, en particular, fue dirigida por ti.

**MM:** Sí, después me llamaron porque la venta de boletos había decaído muchísimo. En realidad, la mayoría del público de Duo iba a nuestro teatro porque ya me conocían como director y les interesaba mi estilo: ir a Duo significaba ver el trabajo de Manuel. Incluso antes de separarme del grupo, ya había decidido dedicarme a dirigir y a escribir mis propios textos. Entonces escribí *Carmencita*.

**JB:** Pero no has dejado de dirigir obras de otros dramaturgos...

**MM:** Sí, *El hijito bueno y el malo y Mujeres perdidas, para OLLANTAY Center for the Arts* en 1989, obras que salieron de su taller de dramaturgia,<sup>7</sup> y *The Beggars' Soap Opera* para INTAR en 1979, y *Botánica* para Repertorio Español en 1991, estas dos últimas obras, de Dolores Prida. 🌐

6. N. de E. Lamentablemente Duo no ha vuelto a ser el grupo experimental y abierto a todo concepto que fue.

7. N. de E. Estas dos obras salieron del taller que dirigió Emilio Carballido para OLLANTAY. Este taller se hace anualmente con un autor latinoamericano que OLLANTAY invita para dictarlo.

Van Clyde Labriola

## MANUEL MARTIN: My Memories On His Life

*El mejor amigo de Manuel Martín, Jr. nos ofrece una visión muy ingenua de sus memorias sobre el escritor cubano, pero son memorias que nos ayudarán a entender mejor al hombre que fue Manuel Martín, Jr.*

*OLLANTAY Theater Magazine is pleased to open its pages to Van Clyde Labriola, who was Manuel Martín's companion at first, but remained his best friend until his death. As naive as these memories may seem, they give us an image of this Latino Playwright who was a main contributor to the New York theater in an era of new beginnings.*

**I WANT TO TELL MY** memories about Manuel Martín, what type of person he was and of our travels together.

He had great insight on people when he met them. He could write a play about anyone and anything, as you will see later. He opened horizons for me that I never knew existed, he gave me the courage to do things that I was sure I could never do on my own. This was the effect he had on his student actors. He nurtured them as if they were his children. He was always there whenever they need them. He was never in this profession for the money.

One day he told me that he felt guilty that we were dedicating too much of

our time on him and that he wanted to help me pursue my career as an opera singer. In those days Europe was the place for American singers, so we decided to go to Italy for a few months. We got a cheap ticket on a flight to Luxembourg, where upon arrival we bought an Opel Renault for the sum of \$85.00. We were armed with the book called "Europe on \$5.00 a day." The few months turned into nearly a year living in Rome and traveling to England, France, the Riviera and Spain. I cherish those days, the people, the sights and being with Manuel in the most beautiful city of the world. We lived in Trastevere, the real heart of Rome. Of course we had to bring Henry, Manuel's Yorkshire Terrier. The dog was a bigger hit than we were. People were eager to see the dog and meet us. For us it was fantastic. I was doing what I loved most and Manuel was participating in seminars at the Teatro Goldoni with William Berger, and around Rome gathering situations and characters for future plays that were germinating in his head. The first thing Manuel said after