

"Inconexión episódica y prosaísmo desmitificador
en El súper"

El dramaturgo cubano Iván Acosta (1944) pertenece a esa promoción de escritores exiliados que ha dado en denominarse la de los "casiniños,"¹ en virtud de la edad a la que sus miembros abandonaron la isla. Centrada en los focos de mayor población hispánica, como Miami y Nueva York, esta generación se inicia en las letras bajo el signo fatídico de una marginación propiciada a veces por elementos ajenos a la voluntad individual, como los lazos familiares y el fenómeno político sobre el cual no pudo influir de manera alguna. Sintiendo cubanos, estos autores reniegan frecuentemente de una sociedad sajona que, al decir de Carlos Alberto Montaner, entorpece la creación en español de "las culturas chicanas, riqueñas o cubiches."² Pero tampoco llegan—en contraste con sus coetáneos del grupo "Areíto"—a abogar por la coexistencia con el actual régimen isleño, respecto al cual adoptan una severa postura crítica. Aspiran a regresar a su patria para instaurar un sistema democrático que evite todo extremismo. Este liberalismo tradicional los ha guiado a involucrarse en organizaciones como el Comité de Intelectuales por la Libertad de Cuba, grupo disidente que sigue el patrón de sus congéneres europeos. Por lo demás, analizan minuciosamente el "submando" cubano-americano sin temor de lavar en público los trapos sucios o de humanizar a una colectividad que la historia del momento ha querido hacer monolítica.

Iván Acosta es figura de primera línea dentro de esta promoción. Habiendo llegado a los Estados Unidos a los diez y siete años de edad, habiéndose educado en instituciones norteamericanas como Austin Peay College, la New School for Social Research y New York University, cumple todos los requisitos generacionales. En Nueva York, donde reside desde hace varios años, ha encabezado el Centro Cultural Cubano, organismo cuya finalidad es difundir las manifestaciones primordiales de la cultura isleña. Autor de una serie de obras dramáticas ya estrenadas, entre las que destacan No son todos los que están, Grito 71 y El súper, ha escrito además libretos cinematográficos como Welcome to América, Felipe y varias composiciones musicales que se recogen en el disco de larga duración, "De la vida, de la patria, del amor: canciones."

El súper, obra que lo consagra por su versión cinematográfica, se concibió en principio como pieza de teatro. Estrenada en 1977 por el Centro Cultural Cubano de Nueva York, es dable resumir el impacto temático de esta tragicomedia en dos actos y once cuadros con las palabras del crítico de cine del Times, Vincent Canby, para quien ella se centra en torno a "the disorientation of exiles who become living metaphors for the human condition."³ La obra ejemplifica esa tipología que el mismo Acosta denominara, siguiendo acaso un enfoque crítico brechtiano, "teatro convencional de denuncia."⁴

La acción dramática gira en redor de Roberto Amador Gonzalo y su familia. Este humilde ex-vendedor de billetes de la lotería nacional, quien en un principio había simpatizado con la causa revolucionaria, abandonó su país al desencantarse con la situación político-económica. Se radicó en Nueva York con su esposa Aurelia y su hija Aurelita, desempeñándose durante nueve años como supervisor de un edificio de apartamentos situado en un modesto barrio del "Upper West Side" de Manhattan. La comicidad que define la obra proviene de los incidentes absurdos que se suscitan en este ámbito poblado por tipos excéntricamente humanos, entre los que sobresale el protagonista mismo. El factor trágico, mientras tanto, emerge del desarraigo, el drama político y la alienación que experimentan estos seres, a punto de verse devorados por una

sociedad deshumanizadora que les roba su herencia cultural y merma los vínculos familiares. En vista de que tales vicisitudes sólo podrían solucionarse definitivamente en la isla perdida acaso para siempre, se busca el alivio transitorio. Miami, donde el clima y la comunidad hispana harán más llevadera la existencia, atrae como mítico imán. Pero Roberto está consciente de que si logrará allí vencer el aislamiento, no conseguirá deshacerse de su nostalgia. Refiriéndose a sí mismo en tercera persona, aclara: "Allí estará, a 90 millas de su caimán; se parará en alguna roca todos los días, y todos los días, mirando al mar, tratará de achicar la distancia. 90 millas no son nada . . . pero son 90 millas que nos separan de todo aquello que dejamos atrás."⁵ No obstante, el protagonista y su familia optan por cumplir con ese patrón cíclico que han impuesto tantos cubanos radicados en el nordeste de los Estados Unidos y que culmina en un retorno frecuentemente impráctico a la Florida. Refiriéndose a aquellos que se han localizado en New Jersey, afirman Beebe y Mackey: "In spite of the achievements of . . . resettled Cubans in their new northern home, a number moved with their families from Union City to Miami. Many were willing to work in Miami for two or three thousand dollars a year less than what they had earned in the north. The attraction of Miami was not therefore economic; it was cultural, ethnic, and environmental. In a sense, a return to Miami had taken the place of the vanishing dream of a return to the Cuban homeland."⁶

A pesar de que, a ratos, el fluir escénico se ve interrumpido por cierta ingenua tendencia melodramática, El súper es en esencia una obra de corte realista cuya inconexión episódica recuerda la del teatro brechtiano. Escribía Brecht: "For a genuine story to emerge it is most important that the scenes should to start with be played quite simply one after another, using the experience of real life, without taking account of what follows or even of the play's over-all sense. The story then unreels in a contradictory manner; the individual scenes retain their own meaning; they yield (and stimulate) a wealth of ideas; and their sum, the story, unfolds authentically without any cheap all-pervading idealization (one word leading to another) or directing of subordinate, purely functional component parts to an ending in which everything is resolved."⁷ En la pieza de Acosta se manifiesta a las claras un enfoque semejante. Si bien el dilema de la familia Amador Gonzalo provee la forma anecdótica esencial, lo cierto es que cada escena o cuadro constituye una especie de vignette independiente en la cual se describen tipos o situaciones pintorescos, se elucida un problema genérico o se revela simplemente un gesto dramático definitorio. Este patrón tectónico enajenante permite al público reflexionar sobre cada episodio para concluir que lo extraordinario de este drama trivial, de esta acumulación de acaecimientos cotidianos, radica en la irónica inevitabilidad de un desarraigo autodeterminado.

En el triste sótano del "Upper Westside," submundo habitado por criaturas cuya inferioridad económica y social está puntualizada por el hecho físico de vivir mirando los pies de los transeuntes, se reúne toda una serie de personajes cuyas acciones ilustran diversos matices de la existencia del emigrante. Son creaciones funcionales cuya naturaleza teatral cobra cierto cariz histriónico y gesticulante. Ya de por sí marginados en virtud de su situación, sienten que la gran ciudad--cuyo símbolo, el "Son of Sam," repercute como tétrico leit-motiv--los deshumaniza aún más. Surgen los problemas estereotípicos. La brecha generacional, lugar común de la sociedad sajona, se hiperboliza en Aurelita debido tanto al factor lingüístico como al moral. Aunque el fenómeno se transparenta a lo largo de la pieza, logra definirse con precisión en los cuadros cuatro y siete. Acosta emplea sabiamente el "Espanglish" para demostrar la distancia que va desarrollándose entre la joven y sus padres, quienes desconocen por entero el idioma inglés. Aurelita habla por teléfono con una amiga y dice: "Mentira. . . . I don't believe it. . . . No sé, sí, yo voy a ver si puedo ir. . . . You know, I have to tell my mother,

yeah, yeah, Cuban mother, you know. I know she'll say yes. . . . No hija, qué voy a saber esquiara. Si ni siquiera sé patinar en el hielo. Un día fui con Henry. . . . Ajá, Tania's brother. Nos dimos una matada. . . . Oye, I did not say 'mate,' I said 'matada'. . . . Que nos caímos en el hielo, estúpida. . . . ¿Tú te acuerdas de aquella vez que fuimos al Rockefeller Center? . . . I did not. . . . Who said that? I didn't smoke. . . . That's a lie. . . . Oye, that was Paquito and Lourdes. They were the ones that were smoking and got high. . . . Sí, bueno, de vez en cuando, you know" (p. 26). El hibridismo lingüístico que afecta inclusive los nombres (el hermano de Tania se llama, milagrosamente, Henry) simboliza el impacto distanciador que la nueva sociedad tiene sobre los hijos de los emigrantes. Al mismo tiempo, la lengua extraña se convierte en arma defensiva que les permite ocultar en todo momento el proceso de deteriorización moral. En el séptimo cuadro se revela hasta qué punto la mimada Aurelita ha transgredido el código ético de sus mayores. Suponiendo estar embarazada, confiesa a su madre que ha tenido relaciones sexuales con dos hombres, uno de los cuales no sólo era su maestro de educación física, sino que también era un mulato norteamericano. Se enfrentan así la asimilación casi exacerbada de la hija al nuevo medio y el anacrónico conservadurismo social de los padres. Obviamente, Acosta se vale de un lugar común sociológico para conferir trascendencia dinámica a esta crisis familiar, sobre todo en vista de que, según José Lasaga, tal tópico se agudiza en el caso de los refugiados cubanos que viven en los Estados Unidos "por razón del fuerte contraste existente entre la libertad de costumbres que prevalece en este país y el relativo control que ejercían sobre los hijos, y especialmente sobre las hijas, la mayoría de las familias en Cuba. Vincularse al grupo de los coetáneos significa /para los jóvenes/ gozar de más libertad; seguir al pie de la letra las normas familiares conduce a una mayor sujeción en la vida social." De ahí que en el caso de Aurelita la rebeldía se imponga como norma juvenil que corroe el código moral hispano.

El enfrentamiento cultural es un tema que permea toda la obra y del cual se desprenden escenas cómicas inconexas. Así, la aparición de un predicador evangélico en el segundo cuadro significa el choque entre dos actitudes religiosas: la sajona, que en este ejemplo propaga un mensaje de fraternidad universal, y la católica cubana, teñida de santería, que aquí muestra matices reaccionarios. Para Roberto, ingenuo intérprete de símbolos y mensajes, la preceptiva bíblica se hermana al odio mismo, lo que la hace de inmediato despreciable.

Resultado también del conflicto cultural lo es el tercer cuadro, en el cual Roberto deviene nuevamente víctima del idioma. Un inspector norteamericano que no habla español tiene que entenderse con él a través de Cuco, intérprete cuyo inglés macarrónico sólo logra algún sentido si se le permite la concentración más absoluta. Cualquier leve ruido obstaculiza su proceder mental, lo que trae como consecuencia diálogos de este tipo:

Inspector: How long has he been superintendent of this building?

Cuco: ¿Cuánto largo tú has sido? No, no, éste, él dice que cuánto tiempo tú llevas siendo el súper de este edificio?

Roberto: Imagínate. Un paquetón de meses.

Cuco: A big package of months, about.

Inspector: What?

Cuco: Coño, ya me hiciste decirle un disparate al americano. ¿Cuántos meses exactos, tú? Sorry, mister. (p. 24)

Esta estridente comicidad oculta, empero, una trágica circunstancia social que se funda no sólo en la incomprensión aisladora del idioma, sino que tiene además raíces económicas. Para malvivir como "súper" de un edificio, Roberto ha tenido que pagar \$1500.00 al individuo a quien roerplazó. Ello lo torna a la vez en víctima y opresor, símbolo de un sistema de arrendamiento en que un dueño siempre ausente explota a los inquilinos hispanos mediante un tercero inculpable.

En el sexto cuadro se configura aún otro episodio prosaico representativo. Cuatro amigos--Roberto, Pancho, Cuco y el puertorriqueño Bobby--juegan al dominó mientras conversan y beben. La escena concluye cuando, ya borrachos, rinden culto entusiasta a la música, la belleza femenina y la hermandad continental. Recitan una letanía que comienza como mera lista de nacionalidades y finaliza como compendio de nombres de artistas y cantantes populares. Sin embargo, este alarde fraternal se desencadena sólo después de una violenta discusión política sobre la revolución cubana. Pancho, personaje introducido ya en toda su belicosa exuberancia durante el primer cuadro, exacerbaba en éste su graciosa intransigencia. Veterano de la invasión de Bahía de Cochinos, sus aventuras militares cobran con cada nueva versión un cariz hiperbólico desconcertante. Al describir la manera en que logró escapar del ejército revolucionario observa: "Yo me salvé . . . me escapé en un botecito de remos bajo tremendo bombardeo. Imagínate tú que Fidel Castro mismo me estaba disparando desde un tanque" (p. 42). Estas absurdas exageraciones motivan comentarios satíricos por parte de Cuco y Bobby. Como consecuencia, la discusión casi degenera en reyerta, sobre todo cuando Roberto pone en tela de juicio el coraje de los invasores y el puertorriqueño ataca el egocentrismo de exiliados que suponen que su drama particular tiene una trascendencia desmesurada. Para ellos Cuba es la gran llama que enciende el mundo; de Cuba provienen todos los males; en Cuba se halla la solución para cualquier crisis internacional. Bobby se rebela contra semejante enfoque proclamando: "Yo no les hablo a ustedes de las guerras nuestras, cuando la masacre de Ponce o del grito de Lares, o de cuando atacamos el congreso a tiros. Yo nunca les hablo de eso" (p. 44). A lo que contesta Pancho: "Pero si eso a nadie le interesa, mi hermano" (p. 44). Y le responde Bobby: "¿Y lo que tú cuentas? ¿Tú crees que eso le interesa a alguien? Eso solamente les interesa a ustedes los cubanos" (p. 45). La fraternal euforia provocada por el alcohol da burdo fin a esta escena-gesto en la que se desvalorizan una actitud política y un arquetipo del exilio: el del combatiente cuyas batallas son más ideadas que vividas.

La pesadilla que sufre Roberto durante el primer cuadro de la segunda parte representa otro acaecimiento aislado que no se relaciona directamente con el proceso argumental. Viene a ser un flash-back céntrico en que se confunden la actualidad escénica y el terror que el personaje había experimentado en la isla. Impresiona ante todo la agónica enajenación de un protagonista asediado no sólo por sus amigos, convertidos en el sueño en prisioneros del régimen, sino hasta por su mujer e hija. El grito de "gusano, gusano" es aterradora consigna inolvidable y la hipocresía necesaria para subsistir dentro del sistema dominador se patentiza de manera contrapuntante, tal y como si el personaje participara en una manifestación popular: "Fidel, Fidel, Fidel, Fidel, Fidel . . . esto es una mierda, Aurelia. Fidel, Fidel, Fidel, Fidel . . . Vamos a escaparnos en un bote. Fidel, Fidel, Fidel, Fidel . . . hay que largarse de aquí" (p. 54). Irónicamente, la fuga lo emplazó en otra sociedad también enervante y corrosiva.

Tanto la concepción lingüística de la obra, como la naturaleza del ambiente y los personajes ejemplifican un cierto prosaísmo desmitificador. Seres todos que pertenecen a la clase trabajadora, expresan con su lenguaje preocupaciones elementales que sólo a ratos alcanzan profundidad ideológica. El mundo de Roberto--humilde billettero en Cuba; humilde "súper" en los Estados Unidos--manifiesta un estatismo perenne, un indefinido "estar" en la pobreza templado en momentos de esparcimiento por el ron vulgar y el atún enlatado. No procrea fácilmente en este ámbito el mito del éxito cubano, que supone hombres superiores, "self-making men" que se imponen a la sociedad capitalista, extraña y hostil. Esta supervaloración, ideada en parte para evadir el inevitable desarraigo, responde, es cierto, al triunfo económico de muchos de estos emigrados. Tal vertiginoso ascenso se debió básicamente a que, como señalaban en 1968 Fagen, Brody y O'Leary, "a disproportionate number of refugees

come from the middle and upper strata of prerevolutionary society."⁹ Con razón o sin ella, los exiliados mismos han seguido recalcando su éxito a través de los años, según se desprende de lo afirmado a un corresponsal de Time por el escritor José Sánchez-Boudy: "We have been the most successful immigrants this country has received since it was founded."¹⁰ Sólo últimamente comienza a reconocerse que, sobre todo a partir de 1968 en que principiaron los llamados "Vuelos de la Libertad," además de los miembros de las clases media y alta han emigrado individuos como Roberto Amador Gonzalo, representantes de la clase trabajadora cuya escasa educación y desconocimiento del idioma les ha creado un sinnúmero de dificultades. En 1979 escribía la periodista Kathryn Johnson: "While many of the elite fled Cuba, many other refugees were either middle or working class, and language and cultural barriers have prevented them from getting jobs."¹¹ Acaso se deba a ello que, sin declarar extinta la leyenda del "Cuban success story," Acosta pretenda desvirtuarla un tanto a base del prosaísmo representativo.

La naturaleza proletaria de los personajes erradica la definición ideológica, el sentimentalismo exacerbado y la clarividencia intelectual que caracteriza muchas de las obras del exilio, y en particular aquellas que tienen cometido político. En el ambiente arrabalero de la gran ciudad estos seres se expresan con arbitrariedad inaudita. El absurdo e hiperbólico fanatismo de Pancho se ve contrarrestado por el cí-nico choteo de Cuco, quien al atacarlo se empequeñece también, y por el ambiguo discurso de Roberto, que acusa de cobardía a los invasores de Playa Girón habiendo él mismo luchado por temor junto a las fuerzas del régimen. A pesar de que manifiestan constantemente la ilusión del regreso a la patria, este prosaísmo ideológico, al au-narse a la situación económica y al comportamiento social, los transforma en emigrantes más que en emigrados. Por consiguiente, sus problemas son estereotípicos: la batalla contra el clima; los conflictos culturales; el problema de educar a los hijos de acuerdo con un código que caduca ante el nuevo; la necesidad de ganarse el pan que les garantiza una desesperanzada subsistencia. A los triunfadores económicos se alude sólo indirectamente, como ocurre con el doctor López Pujol, "eminencia" criolla cuyo conocimiento del idioma nativo le asegura una vasta clientela. Aunque los explota cobrándoles más que muchos facultativos sajones y rehusándose a aceptar la tarjeta del "Medicaid," los cubanos acuden a él debido tanto a la fama como al llamado de la sangre. Únicamente Aurelita, voz nueva y rebelde, lo enjuicia con severidad: "Aquí todos los libros que se publican son en inglés, y la medicina avanza todos los días, y seguramente que ese López Pujón todavía está recetando los remedios que recetaba en la 'Cuba de ayer'" (p. 6). Caso distinto es el de Felipe, cuyo triunfo económico se debe al sacrificio desredido. Según Roberto, éste "trabaja como un mulo, de noche en la factoría de telas, y de día, de súper" (p. 4) tan sólo para remendar algo el mísero sótano en que reside. Esta pobreza generalizada crea una conciencia minoritaria y una simpatía hacia otros grupos marginados que, según Beebe y Mackey, no existe entre las clases privilegiadas del exilio.¹² Tal actitud se patentiza cuando Roberto se queja de que no hayan recogido la basura: "Si fuera la casa del alcalde vendrían tres veces al día, pero como por aquí nada más somos hispanos, a ellos que les importa que los ratones nos coman vivos" (p. 34). El legendario conquistador del medio extraño deviene mero representante de otra minoría oprimida.

El factor lingüístico remata este prosaísmo desmitificador. La lengua, ya deformada en labios de los jóvenes, es contaminada también por los mayores, quienes le incorporan anglicismos tan violentos como "boila," "godemet," "frizarse," "building," "tunafí" y "sanarabiche." Ello desvaloriza el comportamiento retórico de los personajes, equiparándolo al de todo emigrante. Si a esto se añade la proliferación de expresiones soeces, se percibe un código lingüístico rudimentario cuyo verismo populachero disminuye el impacto evangélico de la ideología política expuesta por los entes dramáticos.

En suma, El súper plantea una tragedia humana íntimamente ligada a los problemas del exilio, pero no a aquellos que experimenta el refugiado burgués cuyo liberalismo o conservadurismo lo hizo víctima del terridor revolucionario, sino a los del hombre de pueblo que, incapaz de resistir ciertas presiones políticas y económicas, determinó emigrar para toparse con dificultades a veces igualmente deshumanizadoras. Se ve atrapado en un círculo vicioso que, cuando Pancho pierde el hilo de la conversación, Roberto resume con estas desalentadoras palabras: "De lo mismo que hablamos siempre: de Cuba, de Fidel, de la invasión, y de lo jodidos que estamos" (p. 13). A la larga, el único escape posible—aunque ilusorio—es el que se verifica en el drama: emprender el camino de la Florida para aproximarse a la isla, para ansiar desde más cerca el regreso definitivo. A pesar de que, tras recapacitar, Aurelita accede a marcharse de Nueva York con sus padres, antes había planteado lo que de absurdo tenía la mudanza: "Yo no sé qué diablo van a ir a buscar ustedes a Miami. Allí la gente no ha progresado. Todavía viven en el 1959; 'la Cuba de ayer,' paré, eso es todo, 'la Cuba de ayer.' Yo no sé, yo llevo diez y ocho años oyendo hablar de esa Cuba de ayer. Y acaso estos diez y ocho años no cuentan. No, como si nunca hubieran pasado. I don't know about you people, man. Eso es lo que van a encontrar en Miami ustedes. Lo que van a hacer es un viaje hacia el pasado, diez y ocho años hacia el pasado" (p. 58). Empero, ese simbólico retorno acaso evite la alienación total para personajes que, debilitados por un medio ambiente para siempre ajeno, tendrán que perderse en la superrealidad de una comunidad inventada, plagio frívolo de un pasado irremisiblemente perdido.

Jorge Febles
Western Michigan University

NOTAS

- 1 En carta del 29 de abril de 1981, me escribe la poetisa y cuentista cubana Uva Clavijo: "Eso de 'casiniños' lo inventamos Ileana Fuentes y yo una tarde. Como que nos autobautizamos." Más adelante describe así algunas de las características generacionales: "1) Un aferrarse a la raíz—ya el uso del español es parte de esa manifestación. 2) Una búsqueda de identidad en los recuerdos de niñez. . . . 3) Una severa pero amorosa crítica al exilio. 4) Un rechazo total al régimen de Castro y a todo cuanto infringe la libertad. 5) Una conciencia del sentido universal del destierro. 6) Un concepto de Patria que trasciende lo geográfico y el mismo tiempo en que vivimos. Cuba es más que su presente. 7) Una seria preocupación por la obra por crear."
- 2 Carlos Alberto Montaner, "Superman y el otro súper," Agencia Latinoamericana, 1979.
- 3 Vincent Canby, "The Screen: El Súper, a Cuban-American Tale," The New York Times, 29 de abril de 1979.
- 4 Reseña biobibliográfica sobre el autor que figura en el programa del estreno de El súper. La obra se representó en el Centro Cultural Cubano de Nueva York, en 1977.
- 5 Iván Acosta, El súper. Copia del libreto que me fue facilitada por el autor, ya que la obra aún no se ha publicado. Todas las citas de la pieza son de este manuscrito inédito.
- 6 Von Nida Beebe y William Francis Mackey, Bilingual Schools for a Bicultural Community: Miami's Adaptation to the Cuban Refugees (Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers, 1977), p. 26.
- 7 Bertolt Brecht, Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, John Willet, editor y traductor (New York: Hill and Wang, 1964), pp. 65-66.
- 8 José I. Lasaga, "La juventud del exilio y la tradición nacional cubana," Exilio, 3-4 (otoño-invierno 1969-primavera 1970), p. 67.
- 9 Richard Fagen, Richard Brody y Thomas O'Leary, Cubans in Exile: Disaffection and the Revolution (Stanford, California: Stanford University Press, 1968), p. 16.
- 10 Citado en "It's your turn in the Sun," Time, 16 de octubre de 1978, p. 51.
- 11 Kathryn Johnson, "Miami: New Hispanic Power Base in the U. S.," U. S. News and World Report, 19 de febrero de 1979, p. 69.
- 12 En su citado libro, Beebe y Mackey describen detalladamente los problemas que se han suscitado entre los cubanos y los otros grupos minoritarios que residen en Miami, inclusive aquéllos de habla española. La raíz de las dificultades es de índole socioeconómica y éstas parecen haberse acentuado durante los últimos años. Beebe y Mackey, pp. 33-36.