

CORREO *de Cuba*

REVISTA DE LA EMIGRACIÓN
CUBANA

AÑO 11 / segundo trimestre 2005 / US \$ 3.00



Los múltiples rostros literarios de la diáspora

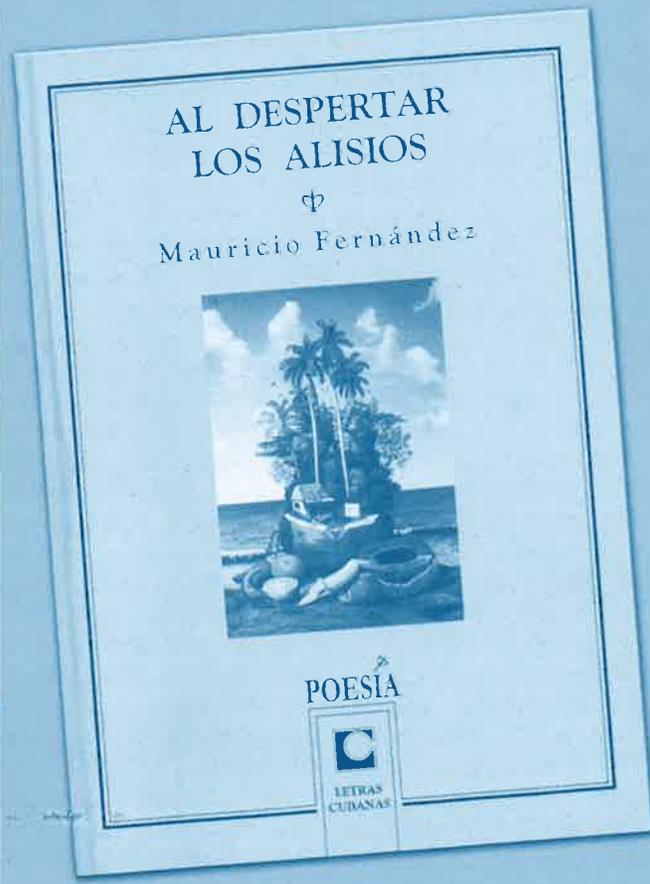
Por Ambrosio Fornet

La expresión "estar de plácemes" desapareció de la fraseología criolla al mismo tiempo que los cronistas de sociedad. Hoy nos parece un ridículo arcaísmo. Me atrevo a decir, sin embargo, que los lectores están de plácemes por la reciente aparición, en nuestras editoriales, de cuatro títulos que contribuyen a darnos una visión más completa de la literatura cubana de la diáspora, en particular de la radicada en Estados Unidos. Son ellos *Al despertar de los alisios*, de Mauricio Fernández, Poemas interreales, de

Enrique Sacerio-Garí, *Solamente un sueño*, de Manuel Cachán, y *Teatro cubano actual. Dramaturgia escrita en Estados Unidos*, compilación de Alberto Sarraín y Lillian Manzor, con traducción del propio Sarraín. Los tres primeros salen bajo el sello editorial de Letras Cubanas; el último, en la Colección Aire Frío de Ediciones Alarcos. Tanto los poetas Fernández y Sacerio-Garí como el cuentista Cachán han colaborado en nuestras publicaciones literarias y en la sección "Tiene la palabra" de *Correo de Cuba*, de manera que sus

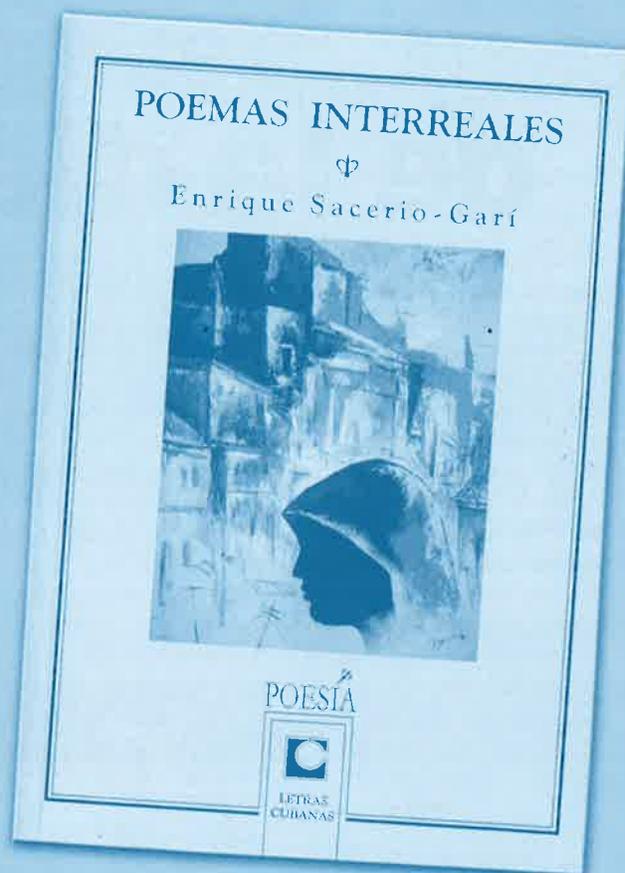
nombres no les resultarán desconocidos a nuestros lectores; no es ese el caso de los dramaturgos, a quienes por ignorancia nuestra y por la propia naturaleza de sus obras hemos privado hasta ahora del beneficio de aquel modesto canal de divulgación, con lo que todos salimos perdiendo.

Al despertar de los alisios es una selección de poemas procedentes de cinco cuadernos que van desde *El rito de los símbolos* (1968) hasta *Confabulaciones de la inocencia* (1993). Se trata de una poesía de impresionante austeridad en la que los recursos expresivos tradicionales —los metafóricos, los rítmicos...— parecen haberse desterrado de antemano para favorecer, en cambio, una apropiación directa de lo medular, la reflexión poética de una experiencia íntima y en cierto modo intransferible. En el prólogo, el también poeta Ismael González Castañar observa: "Mauricio se nos vuelve cofrade por su indagar metapóticamente, lo cubano de su memoria identitaria y la fina cultura de sus intertextos". Tengo la impresión de que esos rasgos se nos revelan sobre todo cuando el poeta fija espacios, concentra sus visiones en motivos elementales y versos apodícticos que nos acercan a lo cotidiano y terrenal. Véase, como muestra, este relámpago: "Y ahí queda el barrio, el pueblo, / la provincia, el país todo, / con el no a responder / razones alimentarias. / Sólo el sabor de la primera tierra / entiende estas cosas". O este otro: "Una casa sin número en La Habana: / es condena y despojo, / es furia de ciclón, / inocencia de quien escribe, / orígenes de un habitante inmutable." Llevan razón los editores cuando en el texto de contraportada señalan que se trata de "una voz quizás acompañada de desconcierto, pero que tiene como



finalidad el encuentro consigo mismo". Cabría preguntarse: ¿Dentro de qué corriente, en qué zona limítrofe de la literatura cubana actual pudiéramos situar esta poesía? A medida que aumente el conocimiento recíproco, nuestra crítica —tanto la de adentro como la de afuera— podrá ir despejando estas incógnitas.

Poemas interreales es una nueva edición, ahora enriquecida, de la que apareció con el mismo título en 1981. En la sección "Documentos" se reproduce en inglés el dramático texto de Martí sobre sus impresiones de recién llegado a Nueva York y además una gráfica muestra burocrática del bilingüismo que ya nuestros lectores conocen ("Este pasaporte es personal e intransferible y será sancionado DUAL NATIONALS. *A person is considered a dual national* quien permita su uso por tercera persona"...). El autor incluye en dicha sección una ponencia —destinada a funcionar como Poética— que presentó en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara 2002, bajo el título "Martí para hoy: desde los Cayos Mártires" (publicada al año siguiente en *La Gaceta de Cuba*). Lo que he querido subrayar con este inventario es que Sacerio-Garí se niega a ser encasillado dentro de una identidad, una lengua, un género literario, una temática específica e incluso un orden tipográfico —de ahí su gusto por los caligramas—, como si reivindicara con esa múltiple negativa el carácter fundacional de la hibridez, del ajiaco como metáfora de nuestra cultura. Nadie se extraña, entonces, de que el poemario incluya toda una gama de recursos, en español o en inglés, desde ese tipo de pregunta retórica con la que expresan sus cuitas los amantes ("ahora que te quiero, ¿dónde estás?/ ¿adónde te llevaron los cocuyos?/ ¿en qué estrella te perdiste?"), hasta el grito de indignación apenas contenido por el tono elegíaco que envuelve la memoria de tres grandes mártires de la izquierda chilena (Neruda, Jara y Allende): "*Pablo's books/ are burning/ in Santiago/ the*



crowd stirs/ with torture/ in the stadium/ (¡Victor, Victor,/ como corre tu sangre!)/ Mercury releases/ the surgical bullets/ (¡Salvador, Salvador,/ cómo llora tu pueblo!)/ Victor's voice/ trembles/ through the mines/ ¡cantarán los volcanes!". No podía ser más preciso el editor que afirmó escuetamente, en el reclamo de contraportada: "Este es un viaje poético que rompe fronteras y limitaciones impuestas por el idioma."

Las que Manuel Cachán, por su parte, rompe más a menudo en *Solamente un sueño* son aquellas que dividen la realidad de la ficción. Véase, por ejemplo, "Volverán las oscuras golondrinas", el cuento con que se abre el volumen. Todos los muertos de la familia han decidido abandonar al narrador-protagonista... por segunda vez. La primera fue cuando lo dejaron irse solo de Cuba, aunque luego todos ellos se metieron en un avión y fueron a reunirse con él

en Hialeah porque, como se sabe, los muertos cubanos no necesitan visas para entrar en Estados Unidos (y muchos vivos tampoco, cabría añadir). Pero lo *más* sorprendente —y disculpen que me atreva a revelar el desenlace— es descubrir que el propio narrador ya estaba muerto cuando empezó a contarnos su tragedia: se había pegado un tiro en la frente y acto seguido se fue al aeropuerto de Miami y tomó el primer avión de regreso a Cuba. "Me enteré entonces —dice— que los fantasmas cubanos de los cementerios de Miami lo hacían diariamente." Está dado así, con la intensidad de la experiencia onírica, el tono predominante en los catorce relatos que integran el volumen: "Rodearse de ángeles, personajes de los *comics*, dragones salvadores, cuervos-hombres, sombreros invisibles —comentan los editores—, mitiga el aislamiento (del emigrante inadaptado) y ofrece recursos fantás-



ticos que harán menos insulsa (aunque no menos dramática) la existencia." De hecho, este microcosmos narrativo poblado de fantasmas se estructura en torno a una insondable soledad y a la urgencia de recuperar la memoria de los lugares y los seres queridos. Autor de otras tres colecciones de cuentos, Cachán es uno de los diecisiete narradores incluidos por Carlos Espinosa Domínguez en su antología *Isla tan dulce y otras historias. Cuentos cubanos de la diáspora*, publicada por Letras Cubanas en 2002, con prólogo de Francisco López Sacha.

Los títulos reseñados son otros tantos acontecimientos editoriales en la medida en que nos permiten ir perfilando los rasgos, todavía difusos, de la literatura cubana de la diáspora (o, si se prefiere, de una de nuestras comunidades diaspóricas, la de mayor importancia demográfica). Pero *Teatro cubano actual*, sobre la drama-

turgia elaborada por cubanos residentes en Estados Unidos, es por su tema y su propuesta una novedad absoluta: como contribución al pleno conocimiento de esa elusiva faceta cultural de la diáspora y como desafío a aquel sector de la crítica —en el que me incluyo— que con razón o sin ella ha venido planteando que el idioma debe considerarse uno de los signos esenciales de la identidad literaria. Que Sarraín y Manzor, como compiladores —y el primero, en particular, como traductor de las piezas incluidas—, hayan decidido lanzarnos el desafío teórico y práctico implícito en el propio título del libro, es algo que debemos agradecer, porque renueva un debate en el que la opinión más autorizada —y que votaba resueltamente por el sí— la dio hace muchos años Rine Leal. Las razones del no las he dado yo mismo en otras ocasiones y lugares, de manera que me abstengo de volver sobre ellas. Además, no son

importantes en este caso, porque sea cual fuere el veredicto final —¿se trata de teatro cubano o de teatro cubanoamericano?—, lo cierto es que los compiladores han hecho un significativo aporte a nuestra cultura literaria y nos han revelado un mundo —un *escenario*, pudiéramos decir— que permanecía totalmente desconocido para nosotros (y para el resto de los hispanohablantes, supongo, entre los cuales no excluyo ni siquiera a los latinounidenses).

En el prólogo, Manzor descarta sin más el idioma como factor determinante de la identidad cultural, entre otras cosas porque reconoce, tácitamente *primero*, que ser un escritor bicultural —como apunta Susan Sontag en el epígrafe que sirve de pórtico al libro— es "una manera muy americana de ser escritor", y explícitamente después, que si se aspira a ser representado y a tener un público, no es posible eludir las exigencias del mercado: "Yo siempre me refiero al hecho de que esos dramaturgos *utilizan* el inglés —subraya— en vez de sugerir que estos dramaturgos escogen o *prefieren* escribir en inglés, porque no creo que la realidad artístico-económica les deje mucho espacio para escoger libremente."

Manzor emplea el disonante gentilicio *usanocubano* —en lugar de cubanoamericano— para identificar ese teatro "compuesto por una gran variedad de obras escritas en español, inglés y *espanglish*, publicadas y sin publicar, producidas y muchas sin producciones, en Miami al igual que en otras ciudades tales como Tampa, Nueva York, Chicago, Los Ángeles, San Francisco, Atlanta". Apelando a una metáfora de Foucault, observa que este teatro es "un monstruo", de hecho un monstruo de tres cabezas que se expresa a través de otras tantas modalidades, muy diferentes entre sí: "el teatro bufo o vernáculo, el teatro del exilio y el teatro usanocubano (cubanoamericano)".

De los cinco autores incluidos en la selección, la veterana María Irene Fornés —maestra de sucesivas genera-



ciones de dramaturgos latinos— ya era conocida en nuestro medio por su pieza *La viuda*, que en 1961 obtuvo mención en el concurso de Casa de las Américas. Aquí aparece con *La conducta de la vida*. Los demás son Dolores Prida (*Casa propia*), Caridad Svich (*Cualquier otro lugar menos éste*), Nilo Cruz (*Lorca con un vestido verde*) y Jorge Ignacio Cortiñas (*Abrázame fuerte*), a todos los cuales se les dedican notas críticas en la sección de apéndices que cierra el volumen, las que constituyen un valioso complemento a las reflexiones aportadas por Manzor y establecen con ellas, sin proponérselo, un fructífero diálogo. Pese a sus diferencias con respecto a la tradición del teatro cubano en general, este conjunto de propuestas dramáticas muestra similitudes mayores, con aquélla, de las que pudieran suponerse: "Concuerdo —dice Manzor— con la mayoría de los críti-

cos que reconocen en todo el teatro de la diáspora las constantes que identificaron (Rine) Leal, (Matías) Montes Huidobro y (Raquel) Carrió en el teatro cubano: la alienación, el absurdo, el juego del teatro dentro del teatro, la erotización histórica y el choteo. Es decir, al igual que otros teatros y otras culturas diaspóricas, el teatro usanocubano tiene muchos hilos conductores que lo mantienen conectado y en diálogo con el teatro cubano isleño."

Cada una de las cinco piezas incluidas en *Teatro cubano actual* se desarrolla en torno a personajes y conflictos muy específicos pero atravesados por tensiones que son comunes a todas y que remiten a la eterna dialéctica de lo general y lo particular. Entramos así en un juego escénico que nos sumerge, al mismo tiempo, en ese equívoco espacio imaginario en el que se entrelazan las identidades y las perplejidades.

Oigamos a Fefa —en Casa propia— pidiéndole a su hijo Manolo que le traiga de la bodega un cafecito, pero que sea cubano, no "esa agua de chiringa que toman los americanos". Y oigamos a Manolo y a su esposa Olga, antes de que caiga el telón, interpeándose mutuamente: "**Manolo:** Y qué..., ¿ya nos vamos? **Olga:** ¿A dónde, **Manolo?** ¿A dónde vamos? **Manolo:** Yo no sé a dónde tú irás. Yo, me voy a casa... **Olga:** ¿Y dónde es eso, **Manolo?**... ¿Dónde?". Uno se siente tentado a concluir que el vasto universo contenido en los títulos mencionados cabe entre la inmovible certidumbre de Fefa y el frágil desconcierto de Olga, porque todos —poemas, narraciones, piezas teatrales...— no son más que expresiones simbólicas de lo humano, a veces revestidas de un cierto color local. ✉