

**DOS OBRAS “CUBANAS” DE MANUEL MARTÍN JR.:
*SWALLOWS Y SANGUIVIN EN UNION CITY***

Jesús J. Barquet
New Mexico State University
jbarquet@gmail.com

Manuel Martín Jr. nació el 16 de diciembre de 1934 en Artemisa, Cuba, y residió en Nueva York desde 1956 hasta su muerte el 28 de septiembre del 2000. Magnífico protagonista del teatro hispano de Nueva York desde los años 60, realizó allí Martín toda su actividad teatral como director, dramaturgo, actor, profesor y promotor. En 1969 fundó con la actriz Magali Alabau la compañía Duo Theater, abierta al teatro experimental de la época y a los creadores hispanos. Más tarde colaboró en la fundación del grupo INTAR, también de gran importancia para dicho teatro hispano. Como director se destacó por sus puestas de *The Beggar's Soap* (1979) y *Botánica* (1991), de Dolores Prida, y *Julia de Burgos: criatura del agua* (1999), de Carmen Rivera. Como dramaturgo se destacó por sus obras *Francesco: vida y milagros de los Cenci* (1973), *Rasputin* (1976), *Carmencita* (1978), *Swallows* (1980), *Sanguivin en Union City* (1982), *Fight* (1986) y *Rita and Bessie* (1986). Entre sus obras para niños y adolescentes se destaca *Peter Pan's Maiden Flight* (1999). Sus obras se han presentado en el Latino Festival y el New York Shakespeare Festival, así como en INTAR y La Mama Experimental Theater. Un amplio homenaje a su labor teatral aparece en el volumen XI, número 21, de la revista *Ollantay Theater Magazine* (Nueva York, 2003).⁴⁴

⁴⁴ En dicho número de *OTM* aparece, bajo el título de “Un cubano en el teatro neoyorkino” (pp. 10-22), un primer segmento de esta entrevista realizada a Martín en su apartamento de Nueva York en mayo de 1992. Dicho segmento se refiere a su labor como promotor y director teatral en el Nueva York de los años 60 y 70, principalmente. A diferencia del primero, este segundo segmento se referirá a su labor como dramaturgo de asuntos particularmente cubanos. Esta entrevista fue grabada y su primera transcripción fue revisada por el propio Martín.

Con el éxito en 1978 de su primera obra de asunto hispánico, *Carmencita*, concebida dentro del formato del género musical al estilo de Broadway, el dramaturgo Martín comienza una fase creativa dedicada a temas afines a la experiencia de los hispanos residentes en los Estados Unidos y, dentro de esto, la experiencia de la comunidad cubana, con obras como *Swallows*, *Sanguivin* y *Rita*, las cuales registran, además, la circunstancia de los cubanos residentes en la Isla. No sólo la calidad formal y la novedad temática de estas tres obras, sino también su pertinente inserción en el proceso del teatro cubano contemporáneo producido tanto dentro como fuera de la Isla, le garantizan a Martín un espacio también relevante dentro de la dramaturgia cubana del siglo XX, como lo corrobora la inclusión de *Sanguivin* y *Rita* en las antologías *Teatro cubano contemporáneo* (ed. Carlos Espinosa Domínguez, Madrid, 1992) y *Presencia negra en el teatro cubano de la diáspora* (ed. Armando González Pérez, Madrid, 1999), respectivamente.

La pertinencia de autores de la diáspora cubana, y de cualquier otra diáspora de larga duración, a dos espacios culturales diferentes no constituye ya una rareza, y mucho menos una amenaza a prefabricadas y manipuladas identidades culturales, sino un enriquecimiento para ambos espacios e identidades. A continuación Martín hablará, en particular, sobre dos de sus tres obras “cubanas”: *Swallows* y *Sanguivin en Union City*.

Jesús Barquet: *Carmencita* es, en sentido estricto, tu primera obra “de autor”, ya que, desde *Francesco* (1973), tu labor como dramaturgo se insertaba en el proceso de creación colectiva propio de esos años. A partir de *Carmencita* vas a sobresalir entonces no sólo como director sino también como dramaturgo dentro del teatro hispano estadounidense. Me gustaría que nos hablaras, en particular, de la concepción y creación de *Swallows* y *Sanguivin*, las cuales te hacen ganar también un espacio relevante dentro del teatro cubano contemporáneo, ya que temática y formalmente ambas obras se muestran más afines a dicho teatro que a cierto teatro estadounidense de perspectiva panhispánica que, en ocasiones, toma prestados elementos del musical de Broadway, como se ve en tu propia *Carmencita*.

Manuel Martín: *Carmencita* había sido un éxito de taquilla y hasta había una propuesta de transformarla en una producción mayor pero, por los resultados insatisfactorios que acababa de tener *Zoot Suit*, de Juan Valdés, los intentos entonces de hacer teatro hispano en gran escala en Nueva York se apagaron y *Carmencita* no consiguió el resto del dinero que se necesitaba para dicha propuesta, la cual, además, habría requerido que yo re-escribiera toda la obra y, para esa fecha, ya iban madurando en mí otras ideas y proyectos, otras experiencias.

Había dejado Cuba por última vez en 1959. Llevaba 16 años fuera cuando en 1975 regresé para ver a mi familia. Me impresionó mucho todo lo que vi: era como otro país. A pesar de lo que pasaba y del gran cambio que había habido en el país, encontré al mismo ser humano caluroso y especial: el cubano seguía siendo la misma persona aunque bajo otro sistema. Después de vivir tantos años en Nueva York haciendo tantas cosas diferentes en tantos teatros, decidí que tenía que hacer algo que realmente me tocara, que tuviera que ver con mi gente, pero no me sentía preparado. Como se ve en *Sanguivin*, el recuerdo que tenía de mi pueblo de antes de 1959 era muy triste. Mi familia era muy convencional, tenía un negocio y vivíamos en el centro del pueblo. Allí, además, me había sentido marginado por mi inclinación sexual: aunque era muy joven y poco activo, sentía la diferencia del pueblo. Los recuerdos agradables eran huir de aquel infierno e irme a La Habana a casa de mi abuela. La idea de lo que sería después *Swallows* iba madurando ya en mí y le dije al director Max Castro que quería hacer una obra sobre Cuba usando entrevistas no sólo de aquí, sino también de allá. Para 1979 ya tenía las imágenes de la obra en la mente y, cuando Max me dijo que fuera, me fui enseguida. Regresé a Nueva York con muchos casetes de entrevistas a gente con opiniones totalmente diferentes sobre el gobierno. Gente común de mi pueblo y de La Habana, y también algunos escritores, pero estos últimos no me sirvieron de nada, porque o no me decían nada o sabía que me estaban mintiendo. Lo que más me tocaba eran los testimonios personales de la gente común. A mí me emocionó verdaderamente un *guajiro* que mi hermana había alfabetizado. Me dijo que yo no podía saber lo que significaba para uno la persona

que lo había enseñado a firmar. Junté cosas de las entrevistas con cosas que había visto en el periódico y cosas de mi imaginación. También empataba historias de diferentes personas para evitar que se reconociera la historia exacta de alguien. Quería sacar mi propia conclusión. Lo que no me había llegado al corazón no lo puse en la obra.

Empecé con la cosa cubana a mi regreso de Cuba. Cuando uno visita Cuba después de haber estado fuera muchos años, hay un enamoramiento o un romance con la Isla: no con la Revolución sino con la familia y la Isla. La Isla sigue siendo la misma: no cambia. Es la madre. Cuando llegué a Cuba, todo el mundo lloraba y me abrazaba, pero yo no reaccionaba. Era luego, al acostarme por la noche, que reaccionaba: mis familiares colaban café, entraba el olor del galán de noche por la ventana... En ese momento despertaban mis sentimientos, los cuales antes no habían salido porque no habían podido, por lo mucho que yo estaba sintiendo. Tras la época de romance, empecé a escribir *Swallows*. Me sentía más seguro como escritor: esa obra tiene ya una estructura clara y dice lo que yo quería que se dijera. Mi pensamiento estaba allá, en Cuba. En la selección de textos se nota que es una obra más emocional que política, aunque era inevitable que se volviera política, porque tocar a Cuba y no tocar el tema de la política es casi imposible. Así surgen *Swallows* y, después, *Sanguivin*.

(JB): Un aspecto curioso de *Swallows* es el hecho de que, a pesar de que las entrevistas fueron mayormente en español, la obra se escribió y se montó en inglés. ¿Por qué no se hizo en español? Para algunos críticos literarios, podría haber una contradicción entre, por una parte, el uso del inglés y, por otra, tu interés por los temas cubanos y el supuesto público natural de la obra.

(MM): Primero, la obra estaba pensada para INTAR, bajo la dirección de Max, e INTAR no hacía obras en español. Nunca pensé hacerla en español. El cuerpo principal de la obra lo escribí en dos días intensos de trabajo. Después la limpié y lo que estaba en español lo traduje al inglés. Recuerdo que, cuando la acabé, me desmayé en el

baño. Era algo emocionante: lloraba mientras la escribía. No sabía si todo aquello era bueno o malo, pero sí sabía que lo había sentido muy íntimamente. Hoy te digo que las mejores letras de canción que he escrito son las de *Swallows*, así en inglés. Aunque hasta entonces la música había sido esencial en mis obras, las primeras letras escritas por mí habían sido las de *Carmencita*.

(JB): ¿Cómo fue la recepción de *Swallows*?

(MM): *Swallows* fue en su momento una obra muy adelantada porque combinaba testimonios de aquí y de allá. Cuando se estrenó, me sorprendió mucho la reacción de la gente. Yo la había hecho con la mejor intención, pensando que estaba dando algo muy sincero al mundo y a los cubanos y que estos se iban a identificar con la obra. Pero no fue así. Primero, casi no la vieron cubanos. Los cubanos se peleaban conmigo o no me hablaban. Yo quería que todos los actores fueran cubanos, pero hubo actores que se negaron a trabajar conmigo. Sólo había cuatro cubanos: Magali Alabau, Felipe Gorostiza, Christofer De Oni y Richard Adan. Yo le había pedido a Magali, cuyo testimonio personal era parte del texto, que hiciera el papel de ella misma en la obra, aun cuando ella insistía en que no podía cantar.

(JB): En realidad, *Swallows* establece un diálogo desprejuiciado y entonces inusitado en el teatro cubano, entre dos espacios de la circunstancia cubana de esos años: la Isla y el exilio. Tus visitas a la Isla en los años 70—en especial la primera, antes de que se hicieran comunes las visitas familiares de la llamada “comunidad cubana en el exterior” a fines de esa década— y ese diálogo que presentas entre las dos Cubas, con ese final en que levantas la cortina o barrera que las dividía, podían confundirse con las propuestas de los entonces llamados “dialogueros”.⁴⁵

(MM): Antes del estreno de *Swallows* recibimos amenazas anó-

⁴⁵ Se llamó “dialogueros” a aquellos cubano-americanos o cubanos residentes en los Estados Unidos que, en los años 70, por querer iniciar un diálogo con el gobierno de Castro, fueron muy criticados por un sector del exilio cubano.

nimas de que iban a poner una bomba en el INTAR la noche del estreno. Tuvimos que poner policía en la entrada y registrar las carteras de las señoras. Fue muy desagradable. Siempre estaré agradecido a los ocho actores del estreno, por actuar sabiendo que en cualquier momento podía estallar una bomba. Hubo alguna resistencia entre la gente, porque esa obra creó una división entre el público: en un mismo teatro coincidía gente de distintas perspectivas sobre el gobierno de Castro. Creo que, si yo hubiera vivido la Revolución, no habría podido escribir esta obra o, por lo menos, no de la misma manera, porque el dolor no me habría dejado hacerlo. Busqué ser preciso desde el punto de vista histórico. Escogí, por ejemplo, el himno del 26 de Julio porque para mí era parte de la historia, pero creo que alguien que hubiera vivido todo aquello no habría escogido esa fecha o ese himno. Cuando se tocó ese himno, se empezaron a proyectar las diapositivas de Fidel y la paloma en blanco y negro, era algo muy impresionante. Todo el mundo creyó al principio en esa Revolución. Luego vinieron el desencanto, el exilio y el regreso. Creo que mostrar ese ciclo con la sinceridad con que yo lo transmitía era lo más importante de *Swallows*; en ese momento yo lo creía así.

(JB): *Swallows* resultó ser polémica no sólo por su propuesta temático-formal, sino también por las circunstancias que rodearon su estreno: el éxodo masivo de cubanos por el puerto del Mariel en 1980.

(MM): *Swallows* se estrenó en 1980 antes del éxodo del Mariel. Da la casualidad de que éste ocurre de repente y la obra cobra otro sentido. Las críticas o se iban por el lado sensacionalista o trataban la obra con mucho detalle, porque era el momento histórico exacto para ella. Cuando salió la crítica en el *New York Times* el 10 de abril de 1980, había una cola de americanos frente al teatro. Todo el mundo tenía curiosidad por ver qué era aquella obra tan polémica. El éxodo del Mariel empieza después, en mayo, pero ya eran noticia los miles de cubanos refugiados en la Embajada del Perú queriendo salir del país. Yo uso la palabra Mariel en *Swallows* de casualidad: mi hermana vivía allí cuando hice mis entrevistas y casualmente una historia que usé cuenta

cómo de allí se llevaron un bote y cómo este se hundió. Mientras se está presentando la obra, ocurre el éxodo del Mariel: hay noticias de botes y niños que se ahogan, lo cual le pasó a mucha gente. Se empezó a ver la obra de otra manera: creían que yo la había adaptado a lo que sucedía entonces. Pero todo fue una casualidad: el arte se había adelantado a la realidad. La obra causaba una reacción muy fuerte en el público. Por ejemplo, un personaje decía que a la gente se le debería dejar salir de Cuba cuando quisiera, y en ese momento se oían gritos del público que estaba de acuerdo con ese parlamento.

Yo creía que la obra se iba a llenar de cubanos, pero sólo fueron unos pocos. Me hicieron una guerra, los de Nueva Jersey especialmente, lo cual fue muy interesante porque cuando se estrenó *Sanguivin en Union City*, que es una ciudad de Nueva Jersey que tiene muchísimos cubanos, la gente que ya había visto *Swallows* empezó a ir a la obra y a recibir el tema de otra manera. Ya había pasado más tiempo y quizá habían entendido que yo no era el tipo de autor comunista que ellos imaginaban. Hasta salió en Nueva Jersey un artículo grandísimo sobre mí, en el que la autora decía que me había entrevistado y que le había encantado *Sanguivin*. En cuanto a Miami, no creo que la población cubana de allá esté preparada para *Swallows* todavía.

(JB): ¿Cómo reaccionaron los demás hispanos a la obra?

(MM): No sé, porque nadie me llamó para felicitarme por las críticas, y eso que eran críticas importantes. Incluso algunos amigos comenzaron entonces a darse cuenta de que yo era el autor de esa obra. Sin embargo, otros artistas como Enrique Ubieta, un compositor que había vivido en Cuba y estaba ahora en Nueva York, me felicitaron. Me decían que comprendían exactamente lo que yo había intentado hacer, que no era lo que algunos, sin haber visto siquiera la obra, pensaban que yo había hecho.

(JB): Aunque exista aún esa necesidad de unir humanamente los dos espacios cubanos, como tu confección del texto verbal y tus solu-

ciones escénicas en *Swallows* claramente proponen y realizan, esta obra resulta ser bastante pesimista.

(MM): Es lo que es. Pasó en los años 80 y aún estamos enganchados. Seguimos diciendo “Todavía no”. Ese tipo de diálogo no existe todavía.

(JB): Estas dos obras “cubanas”, para llamarlas de forma conscientemente reduccionista, muestran, además, que el Martín-dramaturgo no se detiene en una propuesta, sino que enriquece sus registros dramáticos: tras el musical *Carmencita*, *Swallows* te lleva a practicar el teatro-documento y *Sanguivin* un teatro de factura tradicional, propio del realismo costumbrista o del naturalismo. Tras ellas, *Rita and Bessie*, para mí tu obra mayor, combina muchos de tus intereses anteriores con otros inéditos en tu obra: la temática cubana se mezcla con las circunstancias respectivas del hispano estadounidense y del afroestadounidense; formalmente se mezclan realismo mágico, Kafka, Sartre y una re-semantización deconstructiva del musical estilo Broadway. Háblanos ahora de *Sanguivin*.

(MM): En *Sanguivin* decidí no seguir corriendo de un lado para otro y quise ver si podía manejar un monólogo, la estructura de una escena convencional, el desarrollo tradicional de un personaje. Es una obra costumbrista y psicológica. Trata problemas del exilio, como el desarraigo y la nostalgia, pero también temas que no son únicamente del exilio, como la sexualidad de la gente y los conflictos interfamiliares.

(JB): *Sanguivin*, quizá tu obra más conocida, constituye una excelente disección de la familia cubana exiliada en los Estados Unidos, o más aún, de la familia cubana en general, tema muy afín al teatro cubano contemporáneo, aunque en esta obra no se pueda descuidar las circunstancias tempo-espaciales de la familia Valdés.

(MM): La idea de *Sanguivin* la tuve cuando fui a una cena de “Thanksgiving” (Día de Acción de Gracias) en casa de mi sobrina, que

vive en Ramsey, Nueva Jersey. No tiene nada que ver con Union City. Cuando una familia cubana se reúne parece que se realiza un ritual en el cual tienes que pagar por todo lo que has hecho en el pasado, y a cada uno de los familiares, no a uno sólo. Ese día, mi hermano, que siempre ha intentado evadir la realidad, estaba allí y empezó a hacer unos chistes horribles contra los negros y yo me preguntaba por qué tenía que estar yo sentado en esa mesa con él. Al día siguiente salí con la necesidad de hacer algo. Era casi como una venganza lo que quería escribir: una película de un carnicero que matara a toda la familia el día de “Thanksgiving”, que los hiciera picadillo y luego rellenara con ellos los pavos de la cena. Pero se me fue pasando y empecé a trabajar en eso como si fuera una comedia, pero, por muy buena disposición que yo tuviera para que fuera una obra cómica y absurda, siempre salía algo triste. Aquella cosa, aquel lugar que parecía casi un infierno del cual no podía salir, siguió hasta que terminé la obra.

Los colegas a quienes les leía parcialmente el texto mientras lo estaba escribiendo, se reían muchísimo de escenas que yo creía muy tristes. La obra tenía un tono agrídulce que resultaba ser muy cómico. Por ejemplo, parlamentos que surgían muy naturales —como cuando refiriéndose a su nieta la abuela dice: «¿No crees que Nidia se debería casar?» y la hija le contesta: «¡Mamá, pero ella nada más que tiene 36 años!»— no estaban pensados como chistes, sino como propios del personaje. Llegó un momento en que la obra tomó vida propia y los personajes empezaron a hablar y hablar, sobre todo la abuela, que tenía muchas historias. A veces me molestaba porque yo quería ponerle a la obra detalles realistas, hasta naturalistas, pero aparecían cosas que no lo eran, cosas surrealistas. Por ejemplo, cuando Nidia está en la cocina tratando de evadir a la madre porque no quiere escuchar lo que le está contando sobre su padre, de repente abre la puerta del horno y empieza a pinchar el pavo con un tridente como si fuera el infierno. Yo quería poner una luz roja dentro del horno, para que pareciera una cosa tremenda. Quería también que el personaje loco fuera todavía más impactante, y que en la mesa hubiera más desorden, pasaran más cosas. Lo que quería expresar en la mesa era que, al cortar el pavo, se

estuviera cortando en realidad la vida humana; así lo dijo un crítico: «Carving a human life».

(JB): ¿Cómo fue esa colaboración que recibías de tus colegas mientras la escribías?

(MM): Asistía entonces al laboratorio de María Irene Fornés. Todas las mañanas, a las 8:30, mis compañeros del “workshop” se sentaban a ver lo que le pasaba a la familia Valdés en la escena siguiente. Por ejemplo, yo marcaba cosas en el texto y luego María Irene me decía que las quitara porque no tenían sentido. Recuerdo que tenía marcada la entrada del puertorriqueño Peter como si fuera la entrada de un ángel y la gente me presionaba para quitar esa imagen, porque no tenía nada que ver con la obra. A Sara la quise describir como una mujer femenina de manera viril y María Irene me decía que las palabras «femenina» y «viril» no podían ir juntas, pero sigo pensando que la amante de Nidia era una mujer viril. También quería marcar que Aurelito caminaba como si bailara.

(JB): De alguna forma, todo eso pasó al texto: se ve en la vestimenta de Sara y en las gesticulaciones exageradas de Aurelito.

(MM): Yo no sabía por qué ponía esas cosas. También tenía marcado que muchas veces en la mesa, mientras un personaje dice su parlamento, nadie lo está atendiendo, porque eso pasa mucho entre cubanos. Por ejemplo, a Sara nadie la escucha, la gente sigue haciendo o diciendo sus cosas. Así ocurría en mi casa: uno hablaba de una cosa y, a la vez, por otro lado, los demás hablaban de otras que no tenían nada que ver con lo que uno decía. Es normal entre cubanos, pero es algo completamente surrealista o absurdo, porque nuestra vida es absurda. Cuando estábamos en Cuba, no parecíamos tan locos pero, sacados de ese contexto y ubicados en este país que tiene sus propias costumbres y donde, además, la familia hispana habla mitad en inglés y mitad en español, todo eso resulta ser una locura. Si se presentara esta obra en Cuba, no sé cómo la gente la recibiría, porque es toda una gran locura.

(JB): Con *Sanguivin* te ganaste de nuevo, como había pasado con *Carmencita*, al público cubano e hispano en general del área de Nueva York y Nueva Jersey.

(MM): Sí, pero no al público que vive en Cuba, ni al de Miami.

(JB): ¿Dónde se presentó *Sanguivin*?

(MM): Verás. La primera producción de *Sanguivin* fue en INTAR. A mí no me gustaba esa producción. La dirigió un belga. Recuerdo que lo llevé a una casa en Union City y, ante miles de cosas que se podían comentar, el único comentario que hizo fue: «The coffee is so sweet.» Ilka Tanya Payán, miembro de Duo, me dijo que tampoco le gustaba esa producción porque no le hacía justicia a la obra. Ilka y Felipe Gorostiza dijeron que había que producirla otra vez y traducirla al español. La traducción se la dieron a Randy Barceló, y después en ella trabajaron además el director, Gonzalo Madurea, y Dolores Prida. Me imagino que en Miami esto último no haya ayudado mucho, pues Dolores ya había sido censurada allá. Se puso entonces en Duo y fue un éxito. En español fue increíble: llegaba mucha gente en autobuses desde Nueva Jersey, porque ya había muchos cubanos allí en aquella época. Ese año la obra se llevó los premios al mejor actor, a la mejor actriz y al mejor actor secundario, y fue nominada para la mejor producción. Quedó como una producción muy seria. Randy Barceló, un diseñador de Broadway, hizo la escenografía y el vestuario.

(JB): Los aspectos potencialmente polémicos en Miami, ¿no lo fueron en Nueva York?

(MM): Aquí se paró un periodista en medio de la función y gritó que eso era comunismo. Felipe le dijo que, si no se callaba, se tenía que ir, pero el hombre se negó a irse. No había forma de acusar a la obra de ser política, porque no sólo estaba excelentemente montada y actuada, sino que también agarraba por su tremendo contenido humano.

(JB): ¿Viajas mucho a Miami? ¿Qué relación tienes con Miami?

(MM): Allí tengo familia, pero sólo voy de paso hacia Cuba. En *Sanguivin*, la descripción de la casa de la tía Cuca se basa en la casa de mi tía en Miami. Es una familia con mucho éxito económico, tienen una casa perfecta, pero todos viven en el “Florida room”.⁴⁶ Los llamo mucho por teléfono, aunque no los voy a ver. Cuando en Miami supieron del éxito de la obra, un grupo llamado Avante me la pidió. Por casualidad, al mismo tiempo me la pidió Mittleman, productor y director artístico de un grupo llamado Coconut Grove. Ya este mismo señor, cuando estaba José Ferrer de director artístico del Coconut Grove, me había pedido *Swallows*, pero me la devolvieron, parece que por miedo. Después me la volvieron a pedir y hasta anunciaron la fecha de su estreno, pero al final me dijeron que no tenían suficiente dinero, que montar *Swallows* costaba mucho dinero, lo cual era mentira. Entonces pusieron *Anything Goes*, una superproducción musical. A Mittleman lo confronté en el Public Theater cuando estaban poniendo *Fight*, y le dije que me debería haber dicho la verdad. Me respondió que varias personas habían llamado y que necesitaba probar mi obra. Le dije que no hacía falta probarla, puesto que ya la habían puesto en Nueva York y había recibido muy buenas críticas, y que, además, era yo ahora quien no quería que mis obras se pusieran en Miami.

(JB): Pero finalmente Avante hizo una lectura de *Sanguivin*.

(MM): Efectivamente, la lectura de Avante fue en el teatro de Coconut Grove. Yo ni siquiera fui a la lectura. No tenía idea de lo que iba a pasar. Asistieron más de doscientas personas: gente común y corriente. Después la discutieron por más de tres horas, se enredaron mucho y la conclusión final fue que en Cuba no existía ese tipo de familia, que no existían las lesbianas y que, por lo tanto, no podían ponerla. Me dijeron que a Teresa María Rojas le había gustado mucho el papel de Nidia. Date cuenta de que en *Sanguivin* se tratan muchos temas fuertes como el uso de la violencia entre los exiliados y el lesbianismo.

⁴⁶ En muchas casas miamenses, además de la sala (de uso más formal, para visitas y ocasiones especiales), existe una sala de estar o “Florida room” mucho más informal donde la familia y amigos íntimos usualmente se reúnen para ver televisión, oír música, conversar, beber y hasta comer.

Con *Sanguivin*, además, aparece por primera vez el lesbianismo en el teatro cubano.

(JB): ¿Qué te interesa de Miami, donde se halla, en cierta forma, parte del público supuestamente natural de estas obras “cubanas” tuyas?

(MM): A mí me interesaría que se pusiera allí mi teatro, para ver qué reacción tiene la gente. Siempre he tenido un romance con el cubano, una especie de tango masoquista de odio y de deseo.

(JB): Es obvio que tus obras más recientes significan un camino de ida (o de vuelta) hacia tu origen nacional y que es en ellas donde Manuel Martín ha encontrado su voz propia...

(MM): Sí, pero escribo para un público muy limitado: para los latinos que se interesan por las cosas cubanas y para algunos americanos. Al fin y al cabo, por muchas vueltas que le dé, este no es mi país. Las costumbres y los problemas de que nosotros hablamos pueden tocar al ser humano, pero en realidad a ellos les parecen exóticos o particulares. No es lo mismo un “Thanksgiving” norteamericano típico que un *sanguivin* de cubanos en Union City. No están comiendo ni hablando las mismas cosas.

(JB): ¿Crees que en Cuba tendrías un público?

(MM): No sé, porque en Cuba es la misma historia. Puede que les interese ver el tema de los personajes cubanos en los Estados Unidos, pero la obra no está presentando una Nochebuena cubana. Lo primordial de la obra es que presenta un *sanguivin* cubano en Union City. Igual o peor pasaría con *Rita*, porque habría que traducirla al español y no me imagino al personaje de la negra norteamericana Bessie hablando en español.

(JB): Entiendo tu preocupación al reconocer que un público natu-

ral de tus obras sería aquel que haya experimentado ambas culturas, que pueda incluso entender las obras en su textura bilingüe, cuando así se presenten. Pero no creo que, en esencia, los temas y personajes presentados en *Swallows* y *Sanguivin*, por circunscribirme aquí a estas dos, sean ni exóticos ni ajenos a los cubanos de la Isla. Quizás, por motivos epocales, muchos allá desconozcan hoy día estas otras realidades o realizaciones de lo cubano, pero eso no significa que, a largo plazo, estas no les sean pertinentes a la cultura y a la identidad nacionales, las cuales no son, como sabemos, categorías cerradas e inmutables. Voy a reformular mi pregunta anterior: ¿te gustaría creer que podrías tener un público en Cuba?

(MM): Sí, porque de algo no tengo duda: no tengo duda de dónde salí ni de las cosas que son básicas en mí, que son cubanas. Mi sentido del humor y mi sensibilidad salen de una isla que se llama Cuba. Ahí sí tengo una tranquilidad tremenda, porque, con todas las confusiones que uno pasa en este país, yo tengo por seguro que la Isla es la madre y que de allí salí yo. Quizás lo aprendí a través del teatro. Fue cuando regresé a Cuba que me di cuenta. Y conste que no es el sistema lo que me interesa. Me dio una gran alegría saber que yo no había nacido en Connecticut, que nunca iba a perder mi acento, que nunca cambiaría mi nombre a Smith. Yo era Manuel Martín y sigo siendo esa persona que salió de allí, aunque tenga mucha influencia de los Estados Unidos. Pero creo que, si hubiera estado en mi país, mi teatro habría tenido más trascendencia, habría sido más universal a la vez que local, porque habría estado muy claro en sus intereses. Aquí uno pierde la claridad de las cosas: a quién le escribes, cuál es el público... En Cuba a nadie se le ocurriría escribir, como se me ocurrió a mí, sobre una Carmen “nuyorican”⁴⁷: escribirían sobre una Carmen cubana. Aquí hay presiones, no puedes olvidar que existen otros grupos humanos (dominicanos, afro-americanos) y nosotros los escritores de aquí sentimos como una especie de responsabilidad, porque tú no puedes ignorar lo que está pasando afuera.

47 Individuo de ascendencia u origen puertorriqueño que reside en Nueva York.