

**Actos en común: interrupciones y comunidades en el teatro cubano
y cubanoamericano (1970-2020)**

**Common Acts: Interruptions and Communities in Cuban and Cuban
American Theater (1970-2020)**

by

Mariel Martínez Alvarez

A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
(Romance Languages and Literatures- Spanish)
in The University of Michigan
2023

Doctoral Committee:

Professor Lawrence La Fountain-Stokes, Chair
Professor Alejandro Herrero-Olaizola
Professor Yeidy M. Rivero
Assistant Professor Ana Sabau

Mariel Martínez Álvarez

marielma@umich.edu

© Mariel Martínez Álvarez 2023

ORCID:0000-0002-3490-5153

Dedicatoria

Para Larry, con todo mi cariño y admiración, por su apoyo, por su entusiasmo.

Agradecimientos

Esta disertación fue posible gracias al apoyo del Departamento de lenguas y literaturas romances de la Universidad de Michigan durante estos años de estudio, enseñanza e investigación.

Agradezco también al Centro de estudios latinoamericanos y caribeños (LACS) que financió mi estancia en Cuba en 2016 y a la Rackham Graduate School que financió mi estancia en Cuba en 2019. Agradezco también el apoyo de la Universidad de Miami, específicamente, a la Fundación Goizueta, que financió mis viajes a de la Cuban Heritage Collection.

Mi investigación fue posible gracias a la generosidad de profesores y colegas que leyeron con detenimiento versiones preliminares de estos capítulos. Especialmente, agradezco a los miembros de este comité Alejandro Herrero-Olaizola, Ana Sabau y Yeidy M. Ribero por los comentarios y las conversaciones en torno a mi trabajo.

Finalmente, agradezco el apoyo de mi director Lawrence La Fountain-Stokes, por los comentarios, sugerencias y conversaciones a lo largo de estos años. Los aciertos de esta disertación son, sin duda, gracias a su guía y a sus consejos.

Índice

Dedicatoria	ii
Agradecimientos	iii
Lista de imágenes	vi
Resumen	viii
Abstract	x
Capítulos	
Capítulo 1. Actos en común: interrupciones y comunidades en el teatro cubano y cubanoamericano (1970-2020)	1
Capítulo 2. ¿Morir por la patria?: Desarticulaciones del heroísmo, el trabajo y el sacrificio	22
<i>Antigonón, un contingente épico</i> y el deber cubano de morir por la patria	27
Antigonón: El soldado caído y las políticas de la monumentalización	32
Antigonón: El soldado afrocubano y las políticas de la maternidad	48
Antigonón: La masculinidad del soldado y las políticas del placer	56
Antigonón: Los futuros soldados y las políticas educativas	63
<i>Rapsodia para el mulo</i> y el desgaste como heroísmo: articulaciones del esfuerzo físico en el periodo especial	73
Rapsodia: Los cuerpos desarticulados y el ruido	80
Rapsodia: El cuerpo femenino y las políticas económicas	90
Rapsodia: El ruido y los actos imposibles de comunidad	96
Conclusiones	103
Capítulo 3. Testimonio, vulnerabilidad y archivo en el teatro de El Mariel	105
<i>Huevos: prótesis para la reconciliación</i>	110
Huevos en 1980: El repudio de los niños que fuimos	118
Huevos en 1993: El exilio como repudio permanente	131
Huevos: Recepción y reconciliación	138
<i>Diez millones: la memoria desperdiciada de lo que fuimos</i>	142
Diez millones: la imposibilidad del documento y la indeterminación de la memoria	147
Diez millones: el disciplinamiento del protagonista queer	149
Diez millones: el performance público del odio	156
Diez millones: la imposibilidad de la justicia	160

<i>Departures</i> : el huevo que me habían puesto en la mano	163
Conclusiones	174
Capítulo 4: El agotamiento del nacionalismo cubano en Nueva York y el poder emancipatorio del juego	176
<i>El super</i> : el dominó, la guerra y la amistad contrarrevolucionaria	180
El super: la subalternidad del inmigrante y la ficción de una Cuba libre	187
El super: la generación 1.5, idioma, pertenencia y sexualidad.	197
El super: tensiones raciales y el problema de la familia cubana que se imagina como blanca	201
El super: la fiesta cubana y la locura de Roberto	204
<i>Casa propia</i> : Hula-Hoops contra el ritmo del patriarcado	208
Casa propia: Las políticas del retorno	216
Casa propia: subalteridad, East Harlem y movilidad social	220
Casa propia: la generación 1.5 y el problema del desarraigo	226
Casa propia: el patriarcado y la comunidad femenina a partir del juego	228
Recepción: entre la comedia y la crítica social	232
Conclusión	233
Capítulo 5: Contra el sueño hemisférico: literatura, raza y trabajo manual en la era post-NAFTA	235
<i>Ana en el trópico</i> : comunidad hemisférica y singularidad afrocubana	238
Ana en el trópico: colonialidad hemisférica y trabajo de los inmigrantes	243
Ana en el trópico: el proceso artesanal de contar historias	250
Ana en el trópico: el lugar despolitizado de la diáspora afro-cubana	258
Conclusión	260
Conclusiones Finales	261
Bibliografía	264

Lista de imágenes

Fig 2.1 <i>Fidel Castro: Las ideas de Martí triunfaron en nuestra patria.</i>	33
Fig 2.2 <i>Antigonón: cuerpos desarticulados.</i>	36
Fig 2.3 <i>La desobediencia civil.</i>	40
Fig 2.4 <i>Antigonón: Luz eléctrica</i>	45
Fig 2.5 <i>Antigonón: video de monumentos</i>	49
Fig 2.6 <i>Antigonón: la patria</i>	52
Fig 2.7 <i>Antigonón: La zafra de los diez millones</i>	58
Fig 2.8 <i>Antigonón: economías del placer</i>	60
Fig 2.9 <i>Antigonón: matrimonio</i>	62
Fig 2.10 <i>Antigonón: Martí y la educación revolucionaria</i>	67
Fig 2.11 <i>Rapsodia para el mulo. El combate diario.</i>	84
Fig 2.12 <i>Rapsodia para el mulo. Ocultar la cara</i>	87
Fig 2.13 <i>Rapsodia para el mulo. Revelar la cara</i>	88
Fig 2.14 <i>Cubalandia. La doble moneda es traición.</i>	93
Fig 2.15 <i>Cubalandia. La doble moneda es traición.</i>	94
Fig 2.16 <i>Rapsodia para el mulo. “Y, por fin, Cuba, en qué paró”.</i>	99
Fig 3.1 <i>Casa de la Memoria Escénica</i>	116
Fig 3.2 <i>Margarita leyendo el comunicado.</i>	120
Fig 3.3 <i>El coro y la representación de lo no-cubano.</i>	123
Fig 3.4 <i>Margarita recordando a sus padres</i>	124
Fig 3.5 <i>La maestra llevando a Margarita hacia el pasado</i>	125
Fig 3.6 <i>Margarita leyendo el comunicado</i>	126
Fig 3.7 <i>Uso de las imágenes documentales.</i>	130
Fig 3.8 <i>Margarita y Oscarito en 1993</i>	132
Fig 3.9 <i>Comentarios a la reseña sobre Huevos</i>	140
Fig 3.10 <i>Diez millones notas al programa.</i>	145
Fig 3.11 <i>Diez Millones, espacio escénico</i>	148
Fig 3.12 <i>Terapia</i>	151
Fig 3.13 <i>Acto de repudio frente a la embajada</i>	160
Fig 3.14 <i>Programa de Departures.</i>	165
Fig 3.15 <i>Espacio teatral reconstruido con documentos</i>	166
Fig 3.16 <i>“Desde adentro es aterrador”</i>	172
Fig 3.17 <i>Foto de Mariela y Samuel que la audiencia pasa de mano en mano</i>	173
Fig 4.1 <i>Cartel promocional para la puesta en escena de El super en Miami.</i>	186
Fig 4.2 <i>Toma de la película El super: Roberto hablando a la ventana.</i>	189
Fig 4.3: <i>Fotografía de la puesta en escena en el Cuban Community Center.</i>	192
Fig 4.4 <i>Puesta en escena en el Cuban Community Center</i>	199
Fig 4.5 <i>Roberto frente a la boila</i>	205

Fig 4.6 <i>Toma de la película El super Roberto sonriéndole a la boila</i>	206
Fig 4.7: Cartel promocional de la puesta en escena de <i>Casa Propia</i>	215
Fig 4.8: Stefanie Jara como Junior en <i>Casa propia</i> de Dolores Prida.	224
Fig 4.9 <i>Las personajes se asustan al ver a Olga en el techo de la casa.</i>	230
Fig 4.10 <i>Denia Brache como Olga</i>	231
Fig 5.1 <i>Poster Ana en el Trópico.</i>	241
Fig 5.2 <i>Saundra Santiago como Ofelia y Daniel Capote como Cheché</i>	248
Fig 5.3 <i>Juan Julián leyendo Ana Karenina</i>	250
Fig 5.4 <i>Ana en el trópico: poster promocional</i>	251
Fig 5.5 <i>Juan Julián le corta el cabello a Conchita</i>	255
Fig 5.6 <i>Ana en el Trópico: Marela, Conchita y Ofelia</i>	259

Resumen

En esta tesis abordo la pregunta sobre la comunidad en el teatro cubano contemporáneo, específicamente, el que se representó en La Habana, Nueva York y Miami entre 1970 y 2020. Mi propuesta es que el teatro y el performance han sido un lugar donde la audiencia negocia un sentido de pertenencia, de comunidad. En una cultura profundamente marcada por los discursos de unidad provenientes del proyecto comunista de 1959, las obras teatrales y los performances están buscando nuevas respuestas a la pregunta por la comunidad, por el nacionalismo, por la cubanidad. Además, específicamente para el caso de Cuba, una cultura marcada por el desplazamiento y la desterritorialización, la pregunta por la comunidad y la pertenencia es especialmente pertinente. Es una pregunta que varía según las preocupaciones del momento histórico, la geografía y las condiciones materiales de producción teatrales. La presente investigación se centra en las obras de las compañías Teatro El Público, El Ciervo Encantado y Argos Teatro. Además aborda el trabajo de dramaturgos como Ulises Rodríguez Febles, Rogelio Orizondo, Carlos Celdrán, Dolores Prida, Iván Acosta y Nilo Cruz. Esta investigación identifica momentos en los que el teatro registra la crisis de ciertas ideas de unidad que, por diversas razones, llegaron a un agotamiento. Analizo el agotamiento de una comunidad basada en el sacrificio en el contexto del periodo especial en la Cuba post-soviética, una comunidad en la reconciliación en el contexto de la memoria del los actos de repudio de 1980, una comunidad basada en el anti-castrismo en el contexto del exilio en Nueva York y, finalmente, una comunidad

basada en la ficción de la prosperidad hemisférica, en el contexto de una cultura cubanoamericana en la época post-NAFTA. En cada uno de estos momentos, analizo puestas en escena que visibilizan esos discursos de unidad a través de la representación de una comunidad en crisis. En algunos casos, el teatro no sólo visibiliza el agotamiento de la comunidad, sino que promueve momentos en los que emerge una comunalidad diferente, inédita. Estos momentos son los que llamo actos en común. Mi conclusión es que el teatro tiene la posibilidad de reorganizar las relaciones entre las tareas sociales y su localización espacio-temporal para crear nuevas formas de pertenencia en una cultura marcada por el agotamiento de la retórica sobre la comunidad y la unidad.

Abstract

My work engages in a comparison of different theatrical productions and performances to analyze how Cubans in and outside the island confronted the question community. I analyze plays that were staged in Havana, New York, and Miami from the 1970s up to recent productions in the 21st century. I focus on plays that imagine alternative ways of being together and that challenge ideas of unity that have shaped Cuban culture in the island and across its diaspora. I call those homogenizing ideas *communities*: logics of belonging created and/or promoted by Cuba's governments—such as the collective duty of self-sacrifice and state orchestrated acts of repudiation—and by USA governments and mass media—such as anti-communist discourses and the rhetoric of Latinx unity—to subordinate citizens to the power of each nation.

The central argument of my dissertation is that, by creating what I call *common acts*, contemporary theater and performances challenge those homogeneous *communities* constructed throughout Cuban history and across its diasporas. *Common acts* are unfamiliar understandings of togetherness, commonality and belonging that—emerging from the theatrical sphere—appear as public interventions on discourses about unity. Considering that Cuban cultural context is profoundly marked by the communist and the anti-communist rhetoric and that Cuban American has always been in an uncomfortable position regarding the discourse of Latinx unity, I think that it is urgent to address the question of commonality and belonging. I address the theatrical productions by groups such as Teatro El Público and El Ciervo Encantado and plays by Rogelio

Orizondo, Ulises Rodríguez Febles, Carlos Celdrán, Mariela Brito, Iván Acosta, Dolores Prida, and Nilo Cruz.

Since this is an interdisciplinary project, my research enables a more direct conversation between performance, literary, and sound studies. I address questions regarding cultural transmission, audience formation, and political emancipation. This research contributes to Cuban literary studies because it challenges notions of community and national unity and create a space for audiences to envision differently what it means to be Cuban or Cuban American in a post-1959 revolutionary context. It moves beyond the schematic model of capitalist/communist and the logic of the Cold War when addressing a wide variety of cultural topics.

Capítulo 1. Actos en común: interrupciones y comunidades en el teatro cubano y cubanoamericano (1970-2020)

A lo largo de la historia cubana, desde la época colonial hasta los años más recientes del siglo XXI, el teatro y el performance han sido un lugar donde la audiencia negocia un sentido de pertenencia, de comunidad. Rine Leal en su estudio *La selva oscura: de los bufos a la neocolonia (historia del teatro cubano de 1868 a 1902)* y Jill Lane en su libro *Blackface Cuba, 1840-1895*, analizan obras de teatro en donde la colonialidad, la raza y la nación se negocian en el escenario. En el contexto de la Cuba independiente, los estudios teatrales se centran en la construcción de una comunidad, de una sociedad cubana, en momentos específicos de cambios históricos. Por ejemplo, Natividad González Freire en su libro *Teatro cubano (1927-1961)* analiza las décadas anteriores a 1959 para registrar el cambio que trajo la revolución en la producción teatral y la construcción de “una sociedad justa, sin explotadores ni explotados” (7). El libro de Matías Montes Huidobro *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* que está publicado en Miami cubre una periodicidad similar, pero incluye una reflexión sobre la libertad artística del dramaturgo en el contexto revolucionario. Con respecto a la historia del teatro cubano en los Estados Unidos, es posible trazar una historia de la comunidad y la pertenencia en los prólogos y los estudios introductorios de las antologías críticas de Rodolfo J. Cortina *Cuban American Theater* y de Alberto Sarraín y Lillian Manzor *Teatro cubano actual: dramaturgia escrita en Estados Unidos*, quienes destacan que los dramaturgos cubanos son una parte

distintiva de la comunidad hispana en Estados Unidos. Esto destaca la intersección entre comunidad, teatro y asimilación en el contexto angloamericano. Desde la Universidad de Miami, Lillian Manzor ha promovido un diálogo cultural, artístico y editorial entre la Florida y Cuba. De lado de la isla, la labor cultural y editorial de Omar Valiño, el director de Casa-Alarcos, es fundamental para entender el diálogo transnacional que establece el teatro cubano contemporáneo. Tanto el trabajo editorial de Manzor como el de Valiño son maneras de fundar una comunidad teatral más allá de la geografía de la isla. Estos estudios fundacionales en el campo indican que la pregunta por la comunidad es una pregunta que las producciones teatrales han tratado de responder según las preocupaciones del momento histórico, las convenciones artísticas y las condiciones materiales de sus producciones.

En la cultura cubana, profundamente marcada por el desplazamiento y la desterritorialización, la pregunta por la comunidad y la pertenencia es especialmente relevante y compleja. La presente investigación se centra en esta pregunta y en sus respuestas, pensando el concepto crítico de comunidad que defino como aquellos procesos que intentan unificar y definir a un colectivo. La comunidad, entonces, es un proceso de disciplinamiento que valida las jerarquías sociales y perpetúa la hegemonía. Para mi lectura del teatro cubano, la comunidad son los discursos, secuencias, lógicas, articulaciones que promueven el disciplinamiento de la diferencia y que entra en complicidad con representaciones estereotípicas de la raza, el género, la clase, habilidad, etcétera. Cuando identifico las comunidades en el teatro, estoy hablando de los ideales de unidad, a través de los cuales se definen los rasgos semejantes y diferentes de una forma cubana de existir. Cuando estos procesos de disciplinamiento dejan de funcionar, ocurre lo que llamo un agotamiento de la comunidad. Esto es, cuando las comunidades son obsoletas,

repetitivas y no pueden ya generar unidad, surge lo que defino como *actos en común*. Los actos en común provienen de los vocabularios del límite, del agotamiento, la interrupción. Esta investigación analiza la escenificación de actos comunes. Analizo momentos en las obras de teatro que crean formas de estar en común que no pertenecen al marco referencial creado por la hegemonía, sino que emergen de sus contradicciones. Examino estos actos comunes en las escenificaciones de la desobediencia civil, de lo ininteligible, de las formas comunes de esperar, de estar-al-lado-de otro, en las maneras similares de no aceptar la historia, en el no reconocimiento de las lógicas de la amistad, en las borraduras de los procesos de reconciliación, en reinenciones de la construcción del valor del trabajo, etc. En ese sentido, mi investigación no es una pregunta por la comunidad y la contra-comunidad sino por el agotamiento de unas narrativas dominantes sobre la comunidad y los actos que emergen de la exposición de sus límites y contradicciones. Es una versión de lo que Jacques Rancière llamó una “redistribución de los regímenes de lo sensible” en su libro *La división de lo sensible. Estética y Política* (2002) y de imaginar una agencia política para ese ciudadano que se ha convertido en un espectador de su sociedad tal y como lo describe en *The Emancipated Spectator* (2009).

En mi tesis identifico momentos en los que el teatro registra la crisis de ciertas ideas de unidad que, por diversas razones, llegaron a un agotamiento. Analizo el agotamiento de una comunidad basada en el sacrificio en el contexto del periodo especial en la Cuba post-soviética, una comunidad en la reconciliación en el contexto de la memoria de los actos de repudio de 1980, una comunidad basada en el anti-castrismo en el contexto del exilio en Nueva York y, finalmente, una comunidad basada en la ficción de la prosperidad hemisférica, en el contexto de una cultura cubanoamericana en la época post-NAFTA. En cada uno de estos momentos, analizo

puestas en escena que visibilizan esos discursos de unidad a través de la representación de una comunidad en crisis. En algunos casos, el teatro no sólo visibiliza el agotamiento de la comunidad, sino que promueve momentos en los que emerge una comunalidad diferente, inédita. En el capítulo sobre el sacrificio, los actos en común emergen de la suspensión de la retórica del guerrillerismo y de la centralidad del cuerpo que es irreducible, es decir, que permanece a pesar del desgaste físico. En el capítulo sobre la memoria propongo que la vulnerabilidad de los personajes es capaz de crear marcos de memoria emergentes que son un acto en común frente a la retórica oficial del olvido. En el capítulo sobre la amistad basada en la afinidad política, propongo que estas comunidades se desactivan con los actos en común del juego y el movimiento. Finalmente, en el capítulo sobre la prosperidad hemisférica propongo que los actos en común emergen con el cuestionamiento de la automatización y la inclusión de la cultura afrocubana.

Las teorizaciones sobre la comunidad destacan su condición de finitud como una característica que crea tensión entre los miembros. Por ejemplo, Maurice Blanchot afirma que, sin este principio de finitud, la comunidad “would risk losing itself in the infinite if that number were not determined” (6). Sin embargo, este principio de finitud incluye en su conceptualización aquello que pretende dejar fuera de los límites de la comunidad: “[it] includes the exteriority of being that excludes it” (12). La finitud de la comunidad, entonces, se articula a partir de las construcciones tanto del yo como de la alteridad. Mi investigación analiza esas lógicas dominantes que crean la diferencia entre yo y el otro y cómo estas pueden llegar a un agotamiento. Parto del presupuesto de que es posible interpretar el evento teatral como una negociación entre la comunidad y sus fallas o interrupciones puesto que la comunidad es un

proceso inscrito en una temporalidad histórica que requiere de repetición para seguir funcionando. Jean-Luc Nancy en su libro *The Inoperative Community* afirma que la comunidad no debe entenderse como una sustancia que corre por debajo de supuestos “individuos”, no es una uniformidad compartida como un ingrediente particular. Comunidad quiere decir que el modo de existencia y de apropiación del “ser” es el modo de una exposición *en común y hacia lo común* (*Inoperative Community* xli). Es decir, Nancy está destacando que la comunidad es una práctica social, más que una construcción apriorística que es capaz de definir la existencia fuera del tiempo. En ese sentido, entiendo el teatro como una forma de exponer *en común* puesto que las personas reunidas en calidad de audiencia perciben las mismas intensidades al mismo tiempo. La exposición *hacia lo común* se da cuando las obras promueven modelos ideales de comunidad.

En ese sentido, concibo la comunidad como una un concepto con una connotación negativa debido a su potencial homogeneizante. Esto es parte de lo que Miranda Joseph señaló en su libro *Against the Romance of Community* (2002) cuando destaca la complicidad entre las narrativas de comunidad y, en el contexto de los estudios latinx, el trabajo de Cristina Beltrán, *The Trouble with Unity: Latino Politics and the Creation of Identity* (2010). Al hablar de comunidad lo hago siguiendo la equivalencia entre nación/hegemonía y narración/lógica que articula la lectura de mis obras y que viene de los estudios post-coloniales, específicamente de la antología *Nation and Narration* (1990) del teórico Homi K. Bhabha y de *In Other Worlds* (1987) de Gayatri Chakravorty Spivak, quienes inauguraron un vocabulario en donde destacaron la condición lógica del imperialismo para pensar la subalternidad como un posicionamiento o una interrupción. Esta equivalencia me permite destacar la comunidad como una lógica de disciplinamiento, como una narrativa hegemónica que promueve la unidad social. Por otra parte, la idea de un agotamiento, límite, o inconmensurabilidad de esas narrativas o lógicas, viene de

las lecturas más recientes de la obra de Gramsci, como por ejemplo *Posthegemony: Political Theory and Latin America* (2010) de Jon Beasley-Murray y de Spivak, como por ejemplo *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America* (2022) de Gareth Williams, que son libros que inauguran un vocabulario para entender los límites de los proyectos hegemónicos.

Los estudios críticos del teatro han destacado su papel central en los procesos de formación de comunidad. Por ejemplo, los estudios de Joseph Roach, Jill Dolan y Diana Taylor han marcado el campo por sus intervenciones que ponen en relación la pregunta por la articulación social con los conceptos de la memoria, la utopía, la crisis y la violencia. Joseph Roach, por ejemplo, analiza “the three-sided relationship of memory, performance, and substitution” (2). Su libro examina cómo la cultura “reproduces and re-creates itself by a process that can be best described by the word surrogation. In the life of a community, the process of surrogation does not begin or end but continues as actual or perceived vacancies occur in the network of relations that constitutes the social fabric” (2). Este es un trabajo que ha marcado la discusión de la relación del teatro con la memoria colectiva. El trabajo de Dolan, en cambio, formula la pregunta por el teatro y la comunidad con vistas al futuro puesto que el teatro tiene una dimensión utópica para visibilizar una sociedad posible que es mejor que la que existe. Finalmente, el estudio de Diana Taylor explora “how public spectacle both builds and dismantles a sense of community and nation-ness, how it both forges and erases images of national and gender identity, how it stirs and manipulates desire, allowing a population insight into events and blinding it to the naming of its situation, how it presents both an invitation to cross the line between actor and spectator, and a prohibition” (*Disappearing Acts* xi). Taylor se pregunta, por una parte, por los performances que marcaron las pautas de comportamiento durante la guerra

fría desde la perspectiva del género: la espectacularidad de la violencia, del soccer, del desfile militar, etc. Por otra parte, Taylor articula la pregunta por la función del performance como un evento ambivalente que celebra y resiste, al mismo tiempo, las violencias heredadas de la Guerra Sucia en Argentina.

Mi investigación del teatro cubano está relacionada en distintos grados con estas tres intervenciones puesto que concibo la producción de la comunidad como un proceso que puede tener diferentes facetas: como la reconstrucción de los estereotipos del sacrificio, como los procesos de memoria, olvido y resistencia, como la confirmación de ciertas pautas políticas en el contexto del exilio y como las promesas hemisféricas de prosperidad en el contexto del trabajo. Tanto en la aproximación de Taylor como en la de Roach es posible trazar las interferencias del teatro y del performance en la creación de órdenes que distribuyen lo social. En cambio, parto del trabajo de Dolan para conceptualizar la emergencia de los actos en común, a causa de la condición inmediata del teatro y el performance, en palabras de Dolan, “its present-tenseness” (Dolan, 92). Con esta condición de presentismo del performance, se relativiza la relación de dependencia entre instituciones y producciones culturales, puesto que, al momento de la representación los mecanismos de regulación y censura quedan un poco al margen. Todas las compañías de teatro en Cuba, incluso las más rupturistas como El Ciervo Encantado, reciben un estipendio por parte del gobierno y, además, las salas de teatro más visibles son aquellas que están promocionadas y autorizadas por las instituciones culturales revolucionarias. Para el caso del teatro cubano o cubanoamericano producido y representado en Estados Unidos, la cuestión de la temporalidad también relativiza la dependencia de las salas teatrales, los patrocinadores y las preconcepciones sobre el teatro en español.

Los actos en común, las interrupciones, las comunalidades son reflexiones que han informado los trabajos de José E. Muñoz y Ramón H. Rivera-Servera. Rivera-Servera, siguiendo las lecturas sobre la utopía de Dolan, afirma que los latinos “‘are’ or ‘become’ a collective by ‘being here’ in public and participating in acts of performance that range from the social to the theatrical” (2). Algunas concepciones de los actos en común parten del potencial de devenir colectivo por la posibilidad de que los actores se encuentren uno al lado del otro en el escenario. Aunque Rivera-Servera está hablando explícitamente sobre el espacio público (la calle, las plazas, el parque), considero que la representación de los colectivos en el escenario también marca las pautas para la creación de comunidades o la posibilidad de imaginar actos en común. Los actos en común también pueden entenderse como un proceso de desidentificación. *Disidentifications* (1999) de Muñoz, en cambio, conceptualiza el performance queer de color como un proceso de desidentificación frente a las normas de comportamiento que naturalizan el poder en el ámbito del género, la raza, clase y, en general, cualquier categoría en complicidad con la naturalización de los comportamientos aceptados como normales. En palabras de Muñoz, es una respuesta en contra de “state and global apparatuses that employ systems of racial, sexual, and national subjugation” (161). La desidentificación es una interrupción en el proceso entre ideología e interpelación o asimilación que tiene como consecuencia la emergencia de nuevas prácticas identitarias.

Geográficamente, el presente trabajo abarca dos áreas: el teatro producido y representado principalmente dentro de la isla (aunque circule de manera transnacional) y el teatro cubano producido en Estados Unidos. En la primera parte del proyecto, analizaré la producción teatral gestionada desde las instituciones culturales del estado cubano y que está escrita y dirigida por

autores que se han formado en La Habana. Aquí analizaré las formas de comunidades que emergen en negociación con el declive del poder revolucionario en la Cuba postsoviética, es decir, aquellos paradigmas que producen la ilusión de unidad y trascendencia pero que ya no funcionan del todo. Desde la caída del muro de Berlín en 1989 y de la disolución del COMECON (el Consejo de Ayuda Mutua Económica), el concepto de crisis emergió como parte de la retórica institucional para dar una idea de provisionalidad al periodo que tomó el nombre de “Periodo especial en tiempos de paz”. Este periodo se ha conceptualizado como un proceso hacia la comodificación de la cultura cubana (Esther Whitfield) y como un cambio en las políticas de resistencia desde la cotidianeidad (Elzbieta Sklodowska). Sin embargo, los trabajos de Odette Casamayor Cisneros, *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética* (2013), y el trabajo de Guillermina De Ferrari, *Community and Culture in Post-Soviet Cuba* (2014), son los dos trabajos centrales que han articulado la relación entre el declive de las narrativas comunistas y la construcción de la comunidad. Ambos trabajos abordan la construcción de la comunidad en el contexto de la desestructuración de la vida nacional cubana. Aunque la retórica oficial está de acuerdo con que el periodo especial llegó a su fin durante los últimos años del siglo XX, propongo que es posible identificar ciertas narrativas suplementarias que emergieron durante el periodo especial y que siguen articulando la validez del proyecto revolucionario en el siglo XXI.

En la segunda parte del proyecto analizo obras de teatro producidas y representadas fuera de Cuba, específicamente en el espacio de Nueva York y de la Florida. Para el caso de Nueva York, trazo el agotamiento del modelo basado en el concepto del “exilio” como una oposición contra las políticas revolucionarias. Tal y como Nancy Raquel Mirabal ha diagnosticado efectivamente, “the collective memory of the Cuban exile experience is deeply influenced by a

language rooted in the longing for returns as well as the imagining of those returns” (‘Ser de Aquí’ 367). El modelo de oposición política y su organización de las relaciones sociales en torno a la amistad (como afinidad política nacionalista) y la nostalgia (como la pérdida del hogar), llega a su agotamiento dentro del enclave étnico de la Florida y fuera de él, en Nueva York. En la parte de Florida me centraré en los discursos sobre el trabajo, la autenticidad, las fábricas y las diferencias culturales que hacen valiosa la migración cubanoamericana en los Estados Unidos. Me interesa explorar hasta qué punto el teatro cubanoamericano de Miami reflexiona sobre la comunidad y, al mismo tiempo, propone la inscripción de las singularidades de la historia cubana en una esfera pública marcada por los discursos de unidad latina.

Las preguntas de esta investigación, en general, están orientadas hacia una reflexión sobre las maneras de asociación, comunalidad y pertenencia en el contexto de las crisis de las hegemonías nacionales, ya sea dentro del territorio nacional o como principio de oposición política. Con el análisis de diferentes geografías, temporalidades y autores de diferentes propongo varias respuestas a la pregunta por las posibles distribuciones de la vida en un momento en que las narrativas de unidad. Es una exploración en torno a los límites de los discursos dominantes sobre la unidad y las respuestas que el teatro ofrece para renegociarlos.

Mi metodología consiste principalmente en el análisis textual de los guiones. Es decir, mis análisis se enfocan principalmente en la textualidad de los diálogos, las acotaciones que configuran el espacio escénico y las que caracterizan a los personajes. Mediante el análisis de la tensión semántica entre el mundo de la obra y los discursos políticos y culturales de la realidad cubana, abordo tanto las comunidades como sus interrupciones. Además del análisis textual, mis

interpretaciones se apoyan en las grabaciones que existen de algunas obras videos y que están archivadas en Hemispheric Institute of Performance and Politics de NYU, el Cuban Theater Digital Archive o que he conseguido en Cuba de mano de los autores y teatreros. Los videos me han permitido abordar los elementos no textuales como la composición visual, de la sonoridad, iluminación y escenografía. Los videos me permitirán hacer un análisis del espacio escénico y de las formas en que los personajes lo ocupan, niegan o resignifican. Otra parte importante de mi metodología es el análisis de la cultura impresa que se produce alrededor del evento teatral. Una parte de la cultura impresa incluye el análisis de objetos visuales tales como posters, fotografías o ilustraciones en los programas de mano. La otra parte incluye la lectura y análisis de noticias, reseñas y críticas sobre las obras tratadas. Finalmente, parte de mi metodología también considera la localización de los teatros donde se representaron las obras como parte de un mapa cultural que activa ciertas expectativas en el espectador y que tiene acumulado cierto prestigio en la esfera pública.

El primer capítulo es el presente bosquejo del origen de las preguntas de investigación que guían esta tesis. También es un recuento de los diálogos, las intervenciones y las contribuciones al campo de los estudios cubanos, caribeños y latinx. Los siguientes cuatro capítulos responden a cuatro momentos diferentes de agotamiento de la comunidad. En ese sentido, cada capítulo visibiliza un discurso que ha llegado a un agotamiento y presenta posibles respuestas como actos en común que emergen como respuestas a las interrupciones de la comunidad.

El segundo capítulo se titula “¿Morir por la patria?: Desarticulaciones del heroísmo, el trabajo y el sacrificio” y aborda la cuestión del heroísmo cubano. Con el agotamiento de la dimensión redentora del nacionalismo cubano durante el siglo XXI, el teatro contemporáneo reflexiona sobre los procesos de disciplinamiento que el cuerpo ha experimentado al intentar adscribirse a las narrativas sacrificiales. Al hacerlo, las obras evidencian que el nacionalismo sacrificial ha reforzado las desigualdades sociales basadas en el género, la raza, la clase, los presupuestos occidentales del progreso, etc. Aunque el resultado, la patria libre, la comunidad de todos, es en apariencia una construcción desracializada, sin marcas de género y atemporales. Las obras también evidencian los mecanismos institucionales, las formas de interpretar el paisaje urbano y las comportamientos y estéticas que actúan en complicidad con estos procesos de disciplinamiento. De esta manera, el teatro interrumpe la adscripción del ciudadano a las políticas sacrificiales de la cubanidad.

En este capítulo analizo las respuestas a esta pregunta en las producciones escénicas de Teatro El Público y El Ciervo Encantado para analizar las emergencias, los límites y las interrupciones de la cultural sacrificial que ha estado presentes durante la historia de la Cuba independiente y que, en última instancia, han servido para validar discursos homogeneizantes y emancipatorios de la revolución de 1959. *Antigonón, un contingente épico* (2013), una obra escrita por Rogelio Orizondo para Teatro El Público, centra su reflexión en el guerrillerismo. Por otra parte, *Rapsodia para el mulo* (2012) de El Ciervo Encantado muestra los límites del sacrificio mediante la exposición de un cuerpo desgastado a causa del esfuerzo físico constante en un contexto de crisis para conseguir la estabilidad económica de la nación.

El tercer capítulo se titula “Testimonio, vulnerabilidad y archivo en el teatro de El Mariel”. El año del éxodo de El Mariel (1980) fue un momento de la historia cubana en el que

los actos de repudio contra los que querían abandonar la isla de fueron un evento frecuente. Estos actos de repudio fueron manifestaciones colectivas de odio que el gobierno revolucionario promovió para que los que se quedaban pudieran mostrar su apoyo a la revolución y la desaprobación hacia aquellos que se iban. La historia oficial cubana no habla de estos actos puesto que el repudio sigue siendo una estrategia para fundar comunidad en la Cuba de hoy.

Sin embargo, durante las primeras décadas del siglo XXI, el teatro cubano ha comenzado a abrir una reflexión sobre El Mariel y, específicamente, la participación de los cubanos en esas manifestaciones de repudio. De esta manera, el teatro interrumpe en el silencio oficial y ofrece imágenes, vocabularios, movimientos, documentos que recuperan la memoria y abren la pregunta por la responsabilidad en el contexto cubano. Mi capítulo se centra en tres de estas obras: *Huevos* (2009), del dramaturgo matancero Ulises Rodríguez Febles (n. 1968), *Diez millones* (2017), de Carlos Celdrán (n. 1963), un dramaturgo habanero que dirige la compañía Argos Teatro y el performance *Departures* (2017), de la compañía habanera El Ciervo Encantado. Estas obras ocurren en un presente situado en el siglo XXI, después del período especial y desde ahí, los personajes recuerdan cómo tuvieron que repudiar a sus conocidos, amigos y familia cuando eran niños (o adolescentes en formación). Los protagonistas usan un registro testimonial para exponer la incomprensión y la vulnerabilidad de los niños que fueron, lo cual lleva a la audiencia a generar un lazo fuerte de simpatía e identificación. En ese sentido, la escenificación de la vulnerabilidad es una estrategia para generar simpatía hacia las personas que realizaron los actos de repudio. Facilita la producción de un discurso centrado en las emociones de los personajes que hablan de la pérdida de los amigos del barrio y de la separación familiar durante 1980. Es estratégica porque se centra en el dolor y en la incomprensión para opacar la responsabilidad histórica de los actores políticos quienes concibieron el acto de repudio como

una vía para la utopía revolucionaria. A este procedimiento enunciativo y performativo es lo que llamaré una “vulnerabilidad estratégica” y lo considero una búsqueda por una forma de existir en común que interrumpen la memoria del repudio como un acto cubano perteneciente a la historia de la isla. En ese sentido, estas obras intentan repensar la historia un marco de memoria nuevo, que nace desde la necesidad de entender qué significó este momento tan polarizado de la historia en el contexto de la Cuba del siglo XXI.

El cuarto capítulo de esta investigación se titula “El agotamiento del nacionalismo cubano en Nueva York y el poder emancipatorio del juego” y trata sobre las políticas de amistad en el exilio. En el contexto de la comunidad cubana del exilio, el anticastrismo ha funcionado como una lógica que crea lazos de pertenencia. Específicamente, para la comunidad cubana en Miami, la retórica de la liberación de Cuba ha estado presente desde la primera ola de migración, hasta el siglo XXI cuando continúan las negociaciones con la memoria de los éxodos y las migraciones más recientes que ha habido a los Estados Unidos. Sin embargo, el imaginario en torno a la liberación de Cuba y la posibilidad de un retorno al hogar se desdibuja ante las dificultades de habitar y pertenecer a una ciudad o a una zona metropolitana como la de Nueva York que se extiende hasta New Jersey. La multiplicidad étnica, racial y lingüística dificulta la creación de la comunidad cubana en base a la idea de la amistad por afinidad nacionalista. Los procesos de identificación como cubano, o como cubano en el exilio, comienzan a incorporar reflexiones sobre la posición de subalternidad entre los inmigrantes que viven en el mismo barrio y cada vez se apoyan menos en la idea de una nación de origen. En consecuencia, el nacionalismo anticastrista y las narrativas sobre la liberación de Cuba dejan de ser una narrativa para crear comunales cubanas. Este capítulo aborda las obras *El super*, escrita por Iván Acosta en 1976

y *Casa propia* (1999) de Dolores Prida. Propongo que ambas obras abordan la crisis del nacionalismo cubano en Estados Unidos. Entre la publicación de ambas obras hay veintitrés años en los que ocurre el éxodo del Mariel en 1980, la caída del Muro de Berlín en 1989, la crisis de los balseros en 1994 y la visita del Papa Juan Pablo II en 1998. La retórica anticomunista en Estados Unidos se fue debilitando con el paso del tiempo, hasta que en 2017 se revisó la ley de ajuste cubano, que permitía a los cubanos establecerse como ciudadanos permanentes en Estados Unidos en condición de refugiados. Tanto *El super* como *Casa propia* demuestran el agotamiento de la comunidad basada en la idea de la nación en dos momentos distintos: la década de los setenta y la del noventa. En *El super* el personaje de Pancho registra el agotamiento de la posibilidad del regreso a Cuba después de una intervención militar orquestada en Estados Unidos. El personaje de Roberto, en cambio, no se deja llevar por el ánimo anticomunista y, en lugar de eso, reflexiona sobre el hecho de ser un inmigrante cubano en la ciudad de Nueva York. Su hija Aurelita muestra una generación de inmigrantes que llegaron a Estados Unidos cuando eran niños pero que crecieron dentro de la cultura americana. En este contexto, el juego de dominó es un acto en común que genera una pertenencia que el nacionalismo cubano ya no puede crear. Para el caso de *Casa propia*, la idea de una intervención militar que permitiera el regreso de los cubanos en Estados Unidos a la isla es parte del registro cómico de la obra. Los actos en común construyen oposiciones a las dinámicas patriarcales de la familia tradicional y de la idea del amor romántico en las producciones culturales latinoamericanas. En este caso, el juego con el Hula-Hoop es el que suspende las dinámicas patriarcales y crea momentos de comunalidad entre las mujeres caribeñas.

Finalmente, el capítulo cinco se titula “Contra el sueño hemisférico: literatura, raza y trabajo manual en la era post-NAFTA” y trata sobre la comunidad latina y latinoamericana en Estados Unidos. La década de los noventa fue un momento clave para configuración de la comunidad latina. Con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el TLCAN, que en inglés lleva el nombre de North American Free Trade Agreement, o NAFTA, se inaugura un momento que pretendía inaugurar una nueva época de caracterizada por la unidad hemisférica y la prosperidad económica. El sueño hemisférico en el que todas las personas de América tienen una prosperidad compartida como consecuencia de la reducción de las regulaciones nacionales para el comercio internacional es una lógica que valida la emergencia de estas prácticas neoliberales. La comunidad, en este caso, emerge en el contexto del declive de un orden global después de la caída del muro de Berlín. Específicamente, en el continente americano, la década de los noventa fue el momento en el que terminaron una serie de movimientos revolucionarios en Centroamérica y el momento en el que el proyecto revolucionario cubano pierde su legitimidad emancipatoria cuando entra en el periodo especial en tiempos de paz.

En este capítulo analizo cómo el teatro registra estas tensiones entre la economía y la creación de comunidades de trabajadores migrantes que se encuentran en un momento de cambio global. Analizo *Ana en el trópico* (2003) del dramaturgo Nilo Cruz y propongo que presenta una crítica a la idea de una comunidad hemisférica en donde la cooperación y la circulación marcan las dinámicas de los migrantes y trabajadores. En este contexto, Cruz propone lo que llamo una “autenticidad radical” frente a los procesos de automatización y estandarización. Siguiendo la lectura de Theresa Delgadillo de *Ana en el trópico*, en este capítulo muestro que esta autenticidad radical se consigue a través de la incorporación de unas prácticas auditivas racializadas que

retoman los rituales de la santería para negociar la singularidad en una sociedad que tiende hacia la estandarización.

Mi investigación entra en diálogo con estudios que analizan el teatro desde la categoría cultural y geográfica del Caribe con sus respectivas divisiones lingüísticas. Por ejemplo, un libro que ha influido profundamente mi investigación es el trabajo de Emily Sahakian, *Staging Creolization: Women's Theater and Performance from the French Caribbean* (2017), en el que traza las diferentes articulaciones de la creolidad escenificada mediante los cuerpos femeninos. Sahakian se pregunta por las formas en que estas escenificaciones complejizan las narrativas nacionalistas de integración. Otro libro central con el que mi investigación estará en diálogo es *Family Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rico Drama* (2004) de Camilla Stevens, en el que la crítica lee el drama familiar (siguiendo el modelo de las *Foundational Fictions* de Doris Sommer) como sintomático de “the struggle for national and cultural self-definition in these two countries” (2). Algunas otras contribuciones que no han sido tan leídas como las intervenciones de Stevens y Sahakian, pero que también han contribuido al campo de los estudios teatrales caribeños incluyen el libro de Katherine Ford, *The Theater of Revisions in the Hispanic Caribbean* (2017), que analiza las reescrituras de algunas obras de la tradición griega clásica y su escenificación en el contexto cubano, puertorriqueño y dominicano. El libro de Alexandra Gonzenbach Perkins, *Representing Queer and Transgender Identity: Fluid Bodies in the Hispanic Caribbean and Beyond* (2017), por otra parte, aborda las producciones literarias caribeñas desde la perspectiva de género y es especialmente relevante para mi investigación el capítulo tercero y cuarto sobre teatro cubano y dominicano, respectivamente.

Dentro de la academia americana, mi libro está en diálogo con el libro de Laurie A. Frederik, *Trumpets in the Mountains: The Politics of National Theater in Cuba* (2012), un trabajo fundacional que, partiendo de la disciplina de la antropología, y con un enfoque etnográfico, analiza el proyecto teatral revolucionario desde diferentes conceptos clave para la creación de la unidad nacional: el campesino, la cubanía, el hombre nuevo, etc. Mi investigación sigue las preguntas formuladas por Frederik, pero estará mucho menos centrado en la reconstrucción etnográfica de Teatro Escambray, y propone una articulación más fuerte en torno a las construcciones hegemónicas y las negociaciones que emergen de un teatro que sigue la agenda nacional de manera ambivalente. Un posicionamiento similar mantengo con el libro de Yael Prizant, *Cuba Inside Out: Revolution and Contemporary Theater* (2014), que es un libro que ha pasado desapercibido en la academia americana. El libro examina el concepto de “revolución” y hace un análisis de obras de teatro producidas y escenificadas dentro y fuera de la isla tales como tales como *Siete contra Tebas* de Antón Arrufat, *Ignacio y Maria* de Nara Mansur y *Laberinto de lobos* de Miguel Terry, entre otros autores. Mi lectura del teatro es diferente a la de Prizant puesto que concibo la comunidad como una articulación discursiva que negocia los límites del poder reelabora sobre esta dicotomía realidad/textualidad, desmantelada por los teóricos estructuralistas desde principios de los sesenta. Otras contribuciones, como el libro *Cuba: viaje al teatro en la Revolución* (2012) de Rosa Ileana Boudet, son contribuciones centradas en los detalles de las representaciones teatrales (fechas, salas, circulación, cultural impresa, etc.) que es información muy difícil de localizar y, por lo tanto, muy útil al momento de pensar en las condiciones materiales de la representación teatral. Sin embargo, el libro se limita a su labor de reconstrucción de archivo sin proponer un eje interpretativo de los materiales. Además, consideraré el trabajo de Norge Espinosa Mendoza, que enmarcan las

contribuciones al teatro cubano con libros como *Carlos Díaz: Teatro El público: la trilogía interminable* (2002) y *Escenarios que arden: miradas cómplices al teatro cubano contemporáneo* (2012).

De manera más directa, mi investigación está en diálogo con dos libros que se publicaron mientras escribía esta investigación: el libro de Bretton White, *Staging Discomfort: Performance and Queerness in Contemporary Cuba* (2020) y el libro de Lillian Manzor, *Marginality Beyond Return* (2022). El análisis de White privilegia la experiencia teatral, es decir, su presencia como investigadora perteneciente a la academia norteamericana en los espacios cubanos, lo cual influyó la manera de aproximarme al capítulo sobre la memoria y la reconciliación. El libro de Lillian Manzor, *Marginality Beyond Return*, especialmente el capítulo tres, “¡Ay mama Inés! Gender Ethnicity Blackness, and Racism,” me ayudó a articular las secciones sobre Dolores Prida y Nilo Cruz. Para el teatro producido y representado en Nueva York de Dolores Prida, el trabajo de Alberto Sandoval-Sánchez resultó central, así como el libro de Ricardo L. Ortiz, *Cultural Erotics in Cuban America* (2007), específicamente, el capítulo “Beyond All Cuban Counterpoints: Eduardo Machado's *Floating Island Plays*.”

Con respecto al campo de los estudios latinx de teatro, me fueron útiles el libro de Patricia A. Ybarra, *Latinx Theater in the Times of Neoliberalism* (2018) y el libro de Israel Reyes, *Embodied Economies: Diaspora and Transcultural Capital in Latinx Caribbean Fiction and Theater* (2022), que tiene un capítulo dedicado a Nilo Cruz. Ambos son estudios que hacen una aproximación al teatro considerando la pertenencia a una comunidad, la economía, la inmigración y las restricciones nacionales. Ambos estudios son una valiosa contribución que, junto con el libro *Marginality Beyond Return* de Lillian Manzor, son fundacionales para un

campo emergente en donde el teatro cubano entra en diálogo con los modelos de circulación y producción estadounidense. Mi investigación pretende ser parte de estas aproximaciones.

Esta investigación es una intervención que reflexionará sobre las posibilidades de representar distintas existencias políticas en torno a lo común, sobre los límites del poder institucional, sobre el agotamiento de los comportamientos asociados al legado revolucionario, sobre el teatro y su intervención en la esfera pública como una posibilidad de redistribuir lo social. Considero que esta es una pregunta central para el estudio de la cultura cubana puesto que los paradigmas ideológico-estéticos del comunismo en torno a la comunalidad, la unidad, la homogeneidad, la pertenencia, etc., marcaron la existencia política de la sociedad cubana dentro y fuera de la isla. En términos más generales, la contribución de mi trabajo al campo de los estudios cubanos consiste en desradicalizar los presupuestos que siguen vigentes actualmente en la academia. Todavía es posible identificar en ciertas conferencias, artículos y libros publicados recientemente los presupuestos de que las producciones culturales contemporáneas están en contra de la Revolución de 1959. Son lecturas que perpetúan los presupuestos críticos bajo los cuales se analizaron autores que salieron de la isla con el triunfo de la revolución como Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante, que todavía presuponen la figura del escritor que oscila entre “el letrado”, aquel que tiene la capacidad de organizar la nación por el poder de la palabra escrita, y “el intelectual tradicional” que puede enfrentarse a los grupos dominantes porque goza de cierta autonomía. Considero que no es una lectura demasiado problemática cuando los autores promueven ese antagonismo radical, como fue el caso de Reinaldo Arenas, pero después de 1989 no es posible seguir asumiendo esa visión totalizante de la Revolución. Mi capítulo centrado en Nueva York demostrará que las políticas antagonistas heredadas de la Guerra Fría son ya

obsoletas incluso antes de la caída del muro de Berlín. El capítulo de la Florida reflexiona sobre esta herencia como una estrategia de posicionamiento en la esfera pública latina. Los capítulos de Cuba también parten de este presupuesto del agotamiento de las narrativas nacionales de unidad. En ese sentido, mi trabajo no solamente es una intervención en las aproximaciones que siguen el modelo del antagonismo nacional como presupuesto para el estudio de la cultura cubana, sino también una intervención en los estudios de la migración que siguen partiendo de las dicotomías nacionales (Cuba/Estados Unidos) porque reflexionará sobre la desterritorialización y circulación de las producciones teatrales a nivel global.

Capítulo 2

¿Morir por la patria?: Desarticulaciones del heroísmo, el trabajo y el sacrificio

“¡Oh qué dulce es morir, cuando se muere
luchando audaz por defender la patria!”

Abdala, José Martí

“Muero en mi puesto, no quiero abandonar el cadáver del general
Maceo y me quedaré con él. Me hirieron en dos partes.
Y por no caer en manos del enemigo, me suicido.
Lo hago con mucho gusto por la honra de Cuba”

Antigonón, Rogelio Orizondo

Desde los orígenes del pensamiento independentista cubano a mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XXI, el nacionalismo cubano se ha construido en base al sacrificio. Durante el periodo de la lucha por la independencia, en palabras Louis A. Pérez: “The narrative of sacrifice emerged as the dominant discursive mode by which the duty of death insinuated itself into the conventions of Cuban. It was something that one did by virtue of doing what a Cuban was supposed to do” (83). Durante el siglo XX, los diferentes proyectos políticos de la Cuba independiente promovieron una cultura sacrificial que terminó por definir gran parte

de lo que significaba la *cubanidad*. Los poemas de José Martí, las conmemoraciones de los héroes de la independencia, los diccionarios militares, los monumentos, las leyendas, los himnos y muchas otras expresiones culturales sirvieron como recordatorio de que ser cubano equivalía a servir a la patria. La construcción sacrificial de la nación es, entonces, una subordinación del ciudadano al ideal de la patria libre. Además, es un procedimiento que además funda comunidad puesto que el sacrificio es un deber compartido entre todos aquellos que con su esfuerzo crean la nación emancipada, es decir, es una forma de acceder a una identidad colectiva¹.

Durante la revolución de 1959, la cultura sacrificial reforzó ideas en torno al voluntariado, el servicio, el trabajo en las plantaciones, la lucha por la causa revolucionaria, el esfuerzo físico, etc. El sacrificio configura y organiza la nación puesto que orienta a sus miembros hacia el mismo fin y crea una comunidad en torno a la relación necesaria entre el servicio, corporalidad y emancipación. Esta dimensión emancipatoria de la revolución es lo que Lillian Guerra ha llamado “the grand narrative of Redemption”² y que en el contexto del proyecto revolucionario adquirió la etiqueta de “El hombre nuevo” en donde el sacrificio era central para crear las condiciones materiales necesarias para que este hombre emergiera.

Martín Holbraad comenta la inextricable relación entre el hecho de estar listo para el sacrificio y la posibilidad de vivir como El hombre nuevo: “In a basic sense, then, these two seemingly opposite existential revolutionary outcomes – becoming a New Man, or dying for the revolution – come down to same thing: an essentially ascetic, self-transformative readiness to sacrifice what one is in order for the world – or at least society at large – to orchestrate itself in a

¹ Es lo que Jean-Luc Nancy llamó “the politics of the *Cause* to which sacrifice is due” en las que el sacrificio representa un acceso a la verdad (*The Sense* 89). La causa de la Patria libre, la patria soberana, la patria libre es la que guía las políticas sacrificiales y crea una existencia subordinada que comparten los ciudadanos.

² Este término estructura el libro de Lillian Guerra, *Visions of Power in Cuba* citado en la bibliografía.

new way” (377). La descripción de estas dinámicas existenciales inscritas en una lógica de sacrificio y recompensa tuvieron una correspondencia con las rápidas reestructuraciones económicas y sociales después del triunfo de la revolución. Sin embargo, después de 1989 con la caída del muro de Berlín, los discursos triunfantes sobre el esfuerzo y el sacrificio pierden su dimensión emancipatoria en la crisis económica que tomó el nombre de periodo especial en tiempos de paz.

Con el agotamiento de la dimensión redentora del nacionalismo cubano durante el siglo XXI, el teatro contemporáneo reflexiona sobre los procesos de disciplinamiento que el cuerpo ha experimentado al intentar adscribirse a las narrativas sacrificiales. Al hacerlo, las obras evidencian que el nacionalismo sacrificial ha reforzado las desigualdades sociales basadas en el género, la raza, la clase, los presupuestos occidentales del progreso, etc. Aunque el resultado, la patria libre, la comunidad de todos, es en apariencia una construcción desracializada, sin marcas de género y atemporales. Las obras también evidencian los mecanismos institucionales, las formas de interpretar el paisaje urbano y los comportamientos y las estéticas que actúan en complicidad con estos procesos de disciplinamiento. De esta manera, el teatro interrumpe la adscripción del ciudadano a las políticas sacrificiales de la cubanidad. La pregunta central que exploro en este capítulo es si estas interrupciones y desmantelamientos son capaces no sólo de cuestionar la lógica sacrificial de la nación, sino de proponer emergencias de “actos en común”. Los actos en común son esas otras formas de inaugurar comunidades fuera del esquema sacrificial de la cubanidad y, específicamente de las articulaciones de entrega y unidad que agotó la revolución de 1959.

Los cuerpos desarticulados se mueven fuera de las lógicas políticas dominantes. Son cuerpos que visibilizan los quiebres materiales de la hegemonía con sus vestuarios insólitos, su uso incomprensible de la utilería, en sus videos y fotos de bajísima calidad pero que reconocemos como épicos. Incorporan movimientos que desafían las pautas rítmicas conceptualizadas desde la etiqueta de lo nacional. Son excesivos e intolerables no solamente en su corporalidad, sino también en su lenguaje inconexo, en sus tonos desproporcionados, en sus repeticiones insolentes que llegan a cansar al espectador. Cuestionan ideales de belleza y de comportamiento que están en complicidad con las estructuras hegemónicas. Furiosos, melancólicos y extrañamente familiares, son productores de ruido porque habitan y reproducen los ecos de lo que antes fue un proyecto de lo que se ha llamado Cuba, patria, nación, revolución, comunidad: las ficciones del nosotros. Uno de los principales efectos de los cuerpos desarticulados es que dejan una sensación de incomprensión, de desajuste, de falta de sentido. Producen ruido reconocible que ya no existe como discurso político con capacidad de fundar una comunidad, de crear una existencia política común. Por lo tanto, los cuerpos desarticulados y en sus ruidos son posibilidades de desactivar las prácticas de articulación ideológica, esto significa que desafían la economía de lo que Laclau llamó el efecto totalizante de la hegemonía³.

¿Qué implicaciones tiene pensar en estos cuerpos desarticulados y en las ruinas sonoras en el contexto cubano, una sociedad que agotó los discursos en torno a la unidad nacional? En este capítulo analizo las respuestas a esta pregunta en las producciones escénicas de Teatro El

³ En su libro *Rhetorical Foundations of Society*, Laclau afirma sobre la hegemonía: “The requirements of ‘hegemony’ as a central category of political analysis are essentially three. The first is that something constitutively heterogeneous to the social system or structure has to be present in the latter from the very beginning, preventing it from constituting itself as a closed or representable totality. If such a closure were achievable, no hegemonic event would be possible, and the political, far from being an ontological dimension of the social – an ‘existential’ of the social – would be just an ontic dimension of the latter. Secondly, however, the hegemonic suture has to produce a re-totalizing effect, without which no hegemonic articulation would be possible either. But, thirdly, this re-totalization must not have the character of a dialectical reintegration. It has, on the contrary, to maintain alive and visible the original and constitutive heterogeneity from which the hegemonic articulation started” (81).

Público y El Ciervo Encantado para analizar las emergencias, los límites y las interrupciones de la cultural sacrificial que ha estado presentes durante la historia de la Cuba independiente y que, en última instancia, han servido para validar discursos homogeneizantes y emancipatorios de la revolución de 1959. Mientras que Teatro El Público cuestiona la idea del martirio y de la muerte para liberar a la patria, El Ciervo Encantado muestra los límites del sacrificio mediante la exposición de un cuerpo desgastado a causa del esfuerzo físico constante en un contexto de crisis para conseguir la estabilidad económica de la nación.

***Antigonón, un contingente épico* y el deber cubano de morir por la patria**

Antigonón, un contingente épico es una obra escrita por Rogelio Orizondo (n. 1983) y dirigida por el dramaturgo Carlos Díaz (n. 1955) que completó cien funciones en La Habana entre febrero del 2013 y agosto del 2014. Sin un argumento central, la obra es una sucesión de escenas aparentemente inconexas que pueden agruparse en tres momentos centrales: cuando los actores están en el escenario moviéndose desnudos y en silencio, cuando los actores entran al escenario individualmente o por pares para presentar monólogos y, finalmente, cuando los cuatro actores están en el escenario respondiendo preguntas escolares. En las tres secciones, predomina la experimentación con la voz y con el cuerpo sobre las funciones comunicativas del lenguaje y del movimiento. Los actores que conforman el elenco, Daysi Forcade, Giselda Calero, Lis Manuel Álvarez, Roberto Espinosa y Linnet Hernández⁴, nunca llegan a dialogar entre sí, sino que gritan, cantan, monologan, declaman o actúan en silencio. La obra tampoco construye personajes, sino que la aparición de los actores en el escenario se parece más a un desfile en el que entran desnudos o modelando vestuarios que les cubren parcialmente el cuerpo y que recuerdan a los vestuarios de los espectáculos transformistas. La incomunicación⁵ y lo insólito de los vestuarios además de la desnudez de los actores son los elementos teatrales que más cautivan la atención del espectador. Sin embargo, *Antigonón* no es una obra que únicamente quiera causar un efecto de sorpresa, sino que también pretende inaugurar una reflexión sobre la construcción sacrificial

⁴ La obra se escribió para graduar a Daysi Forcade y a Giselda Calero del Instituto Superior de Artes Escénicas en mayo del 2012.

⁵ Esta incomunicación es lo que Norge Espinosa Mendoza llamó la “estética de la descarga” durante nuestra conversación el verano 2017 en La Habana. Espinosa identifica esta estética como parte de una poética de la generación de los dramaturgos que crecieron durante el periodo especial, como Rogelio Orizondo y Agnieszka Hernández.

de la historia cubana. Por esta razón, *Antigonón* incorpora los esquemas sacrificiales de la vida de José Martí, Antonio Maceo, Mariana Grajales y otros héroes del contexto de la lucha por la independencia. Son esquemas reconocibles puesto que han sido repetidos y magnificados desde el inicio de la época de la Cuba independiente por la cultura impresa, los monumentos del paisaje urbano, los modelos educativos y, más recientemente, por la cultura política del guerrillerismo⁶ en el contexto revolucionario. Al mismo tiempo, *Antigonón* relabora el mito de *Antígona*, la obra de Sófocles, y de *Abdala*, el poema dramático de Martí, dos obras que reflexionan sobre la muerte en un contexto bélico y las ideas de lealtad, traición y servicio que conllevan. En mi lectura de esta obra, propongo que con la incorporación de estas estructuras narrativas, la obra recoge los ecos de la historia sacrificial de la nación cubana, especialmente aquellas vinculadas al héroe, a las batallas y a la muerte por la patria, y los escenifica para desactivar su efecto totalizante, interrumpirlos, mostrar procesos de disciplinamiento que conllevan y proponer nuevas emergencias de “actos en común”.

Además de una serie de cien presentaciones en La Habana, la obra se ha presentado en Francia (2015), en Viena (2015), en Argentina (2016), en Uruguay (2016), en Holanda (2016), en Suiza (2016), y en Brasil (2016). En Estados Unidos, se presentó en Florida en el 2016, en Washington, DC en el 2017 y, en 2018, en el Walker Arts Center de Minneapolis y el New York Public Theater. La presentación de Washington, DC, fue en el John F. Kennedy Center for the Performing Arts durante marzo 21 y 22. El video que utilizaré para el análisis corresponde a la función del día 22 y es gracias a Norge Espinosa Mendoza (n. 1971), el director creativo de Teatro El Público, que pude acceder a esta copia durante mi estancia en Cuba el verano del 2017. Aunque he visto otras obras de la compañía, no he tenido la oportunidad de ver *Antigonón* en

⁶ Este es un término Anna Clayfield desarrolla en su libro *The Guerrilla Legacy of the Cuban Revolution* al que volveré más adelante.

escena. Sin embargo, con el video y el guion, que es parte de la puesta en escena en Argentina de 2016, me interesa comenzar un ejercicio de imaginar, suponer y analizar cómo se vio esta obra en el contexto cubano y cuáles son las implicaciones y repercusiones que tiene para la posibilidad de una comunalidad cubana fuera de los esquemas sacrificiales de la historia.

La obra *Antigonón, un contingente épico* es un proyecto de la compañía Teatro El Público, fundada por Carlos Díaz (n. 1955) en 1992⁷. La compañía surgió después de la caída del muro de Berlín, a inicios de lo que después adquirirá el nombre de periodo especial en tiempos de paz⁸. La escasez de alimentos y de los recursos energéticos hicieron evidentes los límites del estado revolucionario puesto que sus articulaciones de unidad social habían estado respaldadas por cambios en la distribución y gestión de los recursos. Los críticos, ensayistas y reseñistas califican las obras de la compañía como “rupturistas”, “irreverentes” y “arriesgadas”, es decir, como propuestas que no se adscriben a las convenciones del campo de la dramaturgia. Este alejamiento proviene, en primer lugar, de la composición de sus guiones⁹ que tienden a

⁷ Este es el año cuando llevó al escenario una puesta en escena anunciada bajo el título de *Trilogía del teatro americano* que incluyó *El zoo de cristal* y *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams y *Té y simpatía* de Robert Anderson. Aunque en este momento la compañía todavía no se identificaba como Teatro El Público, ya en estas presentaciones había algunas características que conformarían la compañía que sigue activa hasta hoy. Dos años más tarde, la compañía se formalizó con el reconocimiento del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, quien “garantizó una cohesión que poco a poco le haría más firme su presencia, desarrollada según las posibilidades de ese nuevo estado aunque también permeada de un nivel de autogestión y diálogo con distintas instituciones (nacionales y aun extranjeras), que le han permitido a este colectivo garantizarse acciones promocionales y de producción capaces de distinguirlo como una verdadera compañía, algo que, sin embargo, tendría que esperar a 1994, cuando el cine-teatro Trianón se habilitara como sede del grupo” (Espinosa 28).

⁸ Sobre *Antigonón* y su contexto sociopolítico, Francisco Irazábal afirma: “La Cuba que construyen los hijos de la revolución no es la misma que la que construyen los hijos del periodo especial (que se inicia en 1991 con la caída de la URSS y se extiende a lo largo de la década). Entre la mirada idealizada y la cruel realidad, el teatro es un ámbito de debate, de pulsión, de creatividad feroz que busca darle forma a una palabra siempre silenciada, postergada” (8). Considerando que nunca hubo un final oficial para el periodo especial y *Antigonón* es un proyecto que Carlos Díaz comenzó en diciembre de 2011, y por lo tanto sí puede inscribirse dentro de esta generación de los “hijos del periodo especial”.

⁹ Teatro El Público ha presentado obras pertenecientes a distintas tradiciones teatrales, por ejemplo: *Las criadas* de Jean Genet en 1992, *El público* de Federico García Lorca en 1994, *Calígula* de Albert Camus en 1996, entre otros

incorporar fragmentos de otros textos provenientes de diferentes tradiciones y géneros, a manera de pastiche o collage. Es un proceso de escritura que desacraliza la autoridad proveniente de las ideas del “texto”, “el autor” y “el canon teatral”. En segundo lugar, la compañía concede una gran importancia a la dimensión espectacular del teatro, proveniente del género del musical, la estética asociada al cabaret y a los espectáculos circenses. Esto la convierte en una compañía muy orientada hacia lo visual, como el mismo Carlos Díaz señala: “Yo soy un director que ama la visualidad. Creo más en el poder de una imagen que en un texto. Una frase puede mentir, una imagen no. Por eso empleo elementos audiovisuales, por ejemplo, en *Antigonón*... La mezcla de las especialidades artísticas deviene nuevos lenguajes en la práctica de lo que hagas” (Gardón). La entrevista revela que la visualidad de la compañía tiene la función de mostrar, revelar y desenmascarar aquello que el lenguaje convencional establece como verdad. La estética de lo espectacular y lo festivo, además de los guiones que desacralizan cualquier noción de autoridad literaria y teatral permiten a Teatro El Público filtrar en sus obras críticas que visibilizan, cuestionan e interrumpen aquellas construcciones hegemónicas que han permeado a la cultura cubana.

Antigonón, un contingente épico es una obra que emplea esta dimensión espectacular y experimental para reflexionar sobre el sacrificio del héroe en la batalla como una narrativa que ha servido para fundar comunidad a lo largo de la historia de Cuba. El título de *Antigonón* proviene de *Antígona* de Sófocles, una obra que destaca por su argumento centrado en la confrontación política y que reflexiona sobre el sacrificio en la batalla, la desobediencia, la construcción de los héroes y el derecho a la vida o a la muerte. Todos estos son temas que

autores como William Shakespeare, Arthur Miller y Antón Chéjov. Sin embargo, el trabajo de la compañía no sólo hace adaptaciones de libretos, sino que también ha trabajado en conjunto con algunos autores independientes para producir libretos que pueda llevar a las tablas la compañía.

aparecen en *Antigonón* reescritos desde la especificidad de la historia cubana. El subtítulo de la obra, *un contingente épico*, continúa las resonancias bélicas puesto que la palabra contingente refiere a un conjunto de soldados, fuerzas militares o, en general a un grupo de personas que colaboran para un mismo fin. Más precisamente, un contingente es un grupo de soldados proveniente de una localidad específica. Un ejército está compuesto por diferentes contingentes. Desde el título, ya la obra anuncia que es una reflexión sobre la comunidad y las posibilidades de construir esta comunidad en torno a un fin con carácter bélico, a la íntima relación entre las empresas militares y la construcción de la nación cubana. Calificar a este contingente como un contingente “épico” no sólo refiere a las grandes dimensiones y la capacidad de acción de este ejército, sino que también evoca resonancias de la poesía épica en la que la exaltación del heroísmo y la exageración de las dimensiones de la batalla tenía la finalidad de destacar la grandeza de un pueblo. Por lo tanto, el subtítulo de esta obra crea la expectativa de que el escenario será un campo de batalla en el que los actores escenificarán actos heroicos, combates, muertes, condecoraciones y otros eventos dedicados a la emancipación de la patria. Es una negociación con lo que Anna Clayfield llamó el legado del guerrillerismo, en el contexto de la revolución de 1959:

The elevation of the heroes and events of the insurrectionary phase of the Revolution encourages Cuban citizens to emulate the values and attributes of the guerrillero, among them the value of *deber* (duty). What is more, the guerrilla legacy is designated to imbue the political culture and therefore the Cuban people with a profound sense of history, or more precisely, Cuba’s history of struggle for its independence. That history has been presented by the leadership as an ongoing endeavor of which the Revolution in power is the concluding chapter. Importantly, it is also designated as a specifically guerrilla

struggle, one in which Cuba, ever underdog, fights for its liberation against much greater and more powerful enemies. Seen through this lens, the Cuban people as a nation, are labeled as the true leaders of the Revolution and are thus afforded agency in determining its fate (7).

Los contingentes épicos aluden a ese profundo sentido de la historia, es la lucha épica y definitiva por la independencia que ha permeado la historia de Cuba y que ha reforzado la revolución de 1959 cuando se imagina como el resultado final de los esfuerzos independentistas al intentar construir la soberanía nacional. Respecto a la construcción de la comunidad, el guerrillero modela la ética del servicio y la obediencia que tendrá como resultado la patria libre, la nación soberana, que es capaz de hacer frente a sus enemigos. Esta es una comunidad basada en el presupuesto de que la pertenencia al colectivo nacional está dictado por patrones bélicos en los que cada miembro tiene la responsabilidad y el deber de luchar y, si es necesario, de morir por la patria.

Antigonón: El soldado caído y las políticas de la monumentalización

Desde el discurso el 1 de enero de 1959 en Santiago de Cuba¹⁰, Fidel Castro ya incorporaba la retórica sacrificial de la revolución con la de las batallas de los héroes de la independencia:

Veía revivir aquellos hombres con sus sacrificios, con aquellos sacrificios que nosotros hemos conocido también de cerca; pensaba en sus sueños y sus ilusiones, que eran los sueños y las ilusiones nuestras, y pensé que esta generación cubana ha de rendir y ha

¹⁰ Es el discurso después de lo que históricamente se conoce como la entrada triunfal de Fidel Castro en Santiago, que acababa de ser nombrada la capital de la isla, después de ganar la batalla de la Sierra Maestra.

rendido ya el más fervoroso tributo de reconocimiento y lealtad a los héroes de nuestra independencia (*Habla Fidel 44*).

Este discurso crea una continuidad histórica entre la labor emancipatoria de los héroes de la Cuba independiente con el proyecto revolucionario que fue central en los discursos emancipatorios de la revolución y que se mantuvo vigente hasta el siglo XXI. Cuando Fidel Castro habla de una “generación cubana” que debe reconocer el sacrificio de los héroes de la independencia enfatiza la responsabilidad de cada cubano de sacrificio, servicio y entrega que llegará a su máxima expresión con la entrega de la vida por la promesa de la emancipación y el alcance de la soberanía. De esta manera, la idea de la “lucha” revolucionaria que continúa vigente en la isla construyó una idea de la historia que informó la existencia política de la revolución como una existencia en combate.



Fig 2.1 *Fidel Castro: Las ideas de Martí triunfaron en nuestra patria.*

Foto: Jorge Oller. (29 de enero de 2003)

La foto de Jorge Oller tomada el 29 de enero de 2003 en el Homenaje a José Martí¹¹, más de cuarenta años después de ese discurso triunfal, muestra a un Fidel Castro como un mediador y facilitador entre los estudiantes (la juventud cubana) y el monumento de Martí vigilando la labor educativa de la revolución, que fue central en la construcción de la comunidad cubana en torno a la idea de servicio.

Este procedimiento se repitió con diferentes figuras de la historia como Antonio Maceo, Camilo Cienfuegos, etc. *Antigonón, un contingente épico*, reflexiona sobre la condición del monumento y su ejemplaridad sacrificial para interrumpir la lógica del servicio. La incorporación de los héroes de la independencia en la existencia política revolucionaria no sólo fue discursiva, sino que se construyó en sintonía con la configuración monumental del paisaje urbano. Los monumentos y memoriales conceden una dimensión ejemplar de la muerte, puesto que la tierra por la que murieron los héroes será la misma en la que los enterrarán y que albergará sus monumentos, garantizándoles la inmortalidad de la historia. Son parte de una dinámica sacrificial que enfatiza la relación entre territorio, cuerpo y muerte, lo que Giorgio Agamben llamó “original fiction of modern sovereignty” que es la continuidad entre natividad y nacionalidad¹². En el caso de los monumentos y los memoriales destaca que tanto el nacimiento como la muerte son maneras de acceder a la nación.

¹¹ En este discurso Fidel Castro presenta a José Martí como un dios para los cubanos y reflexiona sobre su sufrimiento y su ética: “¿Qué significa Martí para los cubanos? En un documento denominado El Presidio Político en Cuba, Martí cuando apenas tenía 18 años, después de sufrir cruel prisión a los 16 con grilletes de hierro atados a sus pies, afirmó: “Dios existe, sin embargo, en la idea del bien, que vela el nacimiento de cada ser, y deja en el alma que se encarna en él una lágrima pura. El bien es Dios. La lágrima es la fuente de sentimiento eterno.” Para nosotros los cubanos, Martí es la idea del bien que él describió” (*Homenaje*).

¹² En su propuesta *Homo Sacer* Agamben se centra en la figura del refugiado, quien pone esta ficción moderna en crisis: “If refugees (whose number has continued to grow in our century, to the point of including a significant part of human it today) represent such a disquieting element in the order of the modern nation-state, this is above all because by breaking the continuity between man and citizen, *nativity* and *nationality* they put the originary fiction of modern sovereignty in crisis” (131).

Antigonón, un contingente épico reflexiona sobre la construcción de la historia sacrificial de Cuba como un proceso que genera comunidad al servicio de una causa única. La obra combina video, lenguajes provenientes de la danza, números musicales y monólogos ininteligibles para mostrar los procesos de disciplinamiento que han resultado de estas articulaciones. Específicamente, *Antigonón* reflexiona sobre el proceso de monumentalización puesto que incorpora imágenes del monumento de Maceo en La Habana y los poemas de José Martí con respecto a la conmemoración de los héroes. Estas referencias se presentan en un contexto triunfal. Antes de que empiece la función, se proyecta un fragmento de video¹³ en blanco y negro de aproximadamente dos minutos de duración en el que el espectador puede ver tomas aéreas de la Finca Cacahual mientras un entretexto anuncia que ese es el lugar que “regaron con su sangre los héroes”. Las tomas están acompañadas del ruido del motor del avión y el sonido heroico de unas trompetas, que preparan al espectador para lo que parece que serán unos eventos únicos.

Sin embargo, el tono heroico del video contrasta con el inicio de la obra. Después de este video, se abre el telón y en el escenario están cuatro actores, uno en cada esquina, completamente desnudos y en silencio. Unos segundos después, dos de los actores comienzan a moverse mientras los otros dos continúan inmóviles en su sitio. Los actores que se mueven llegan y tocan a los actores que han estado inmóviles quienes, después de este contacto, se dejan caer y se quedan como un cuerpo inerte. De esta manera, el cuerpo que inició el movimiento manipulará al otro sin que éste oponga resistencia. Los movimientos de los actores seguirán esta

¹³ El video se proyecta en diferentes momentos a lo largo de la obra mostrando al público imágenes con ecos sacrificiales. Por ejemplo, vemos imágenes de la guerra en la Sierra Maestra, de Cristo, de los monumentos a los héroes de la independencia, de los periódicos anunciando la zafra de los diez millones y de las películas *El hombre de mármol* (1977) y *Katyn* (2007) de Andrezej Wajda.

lógica de pares en donde un actor manipula el cuerpo de otro. Los movimientos serán tan variados como cargarse, arrastrarse, tirarse, empujarse, aventarse al suelo, etc.



Fig 2.2 *Antigón: cuerpos desarticulados.*

Estos son los cuerpos desarticulados que son irreducibles a construcción sacrificial de la historia cubana puesto que no pueden ser imaginados como una comunidad al servicio de una causa heroica. En este momento de la obra, las actrices son las que tienen el cuerpo inerte y los actores quienes manipulan ese cuerpo, pero esto varía a lo largo de estas secuencias.

Desprovistos de movimientos que respondan a un objetivo concreto, son cuerpos que parecen no ejercer ningún tipo de voluntad y, por lo tanto, interrumpen la lógica de entrega y de sacrificio fundada en la voluntad y el deseo. El movimiento de los cuerpos desafía el performance de la fijeza que evoca las ideas de ejemplaridad, resistencia, disciplina, lealtad y permanencia en el contexto bélico. Sin embargo, los cuerpos de *Antigón* promueven una sensación de desperdicio, fuerza y posibilidad que no se encuentra bajo ninguna economía encaminada a una

causa. La flacidez de los cuerpos indica que no están adscritos a la historia sacrificial de la nación. El performance de los cuerpos desnudos finaliza con los cuatro actores tirados uno encima de otro, como si estuvieran en una fosa común. Esto refuerza la idea del desperdicio y de la falta de lógicas de pertenencia inscritas en las pautas del nacionalismo cubano.

Durante este momento de la obra, el movimiento de los cuerpos está en contra de lo que Emily Wilcox llamó el nacionalismo kinestésico¹⁴, que se refiere a los movimientos, vocabularios, técnicas y ritmos asociadas con una idea de nación (6). Estos cuerpos no sólo desarticulan la dimensión sacrificial de la historia, sino que también están en diálogo directo con el contexto de la danza en el ámbito cubano. En el contexto del nacionalismo revolucionario, el nacionalismo kinestésico está asociado principalmente a la forma y a la técnica del ballet, un arte donde el movimiento tiene como fin último la armonía y la perfección, lo cual es un reflejo directo del espíritu de la revolución¹⁵. Desde el triunfo de la revolución de 1959, el ballet se fue convirtiendo en la expresión de una “disciplined revolutionary consciousness” puesto que sus técnicas y movimientos “depended upon controlled choreography and ascetic dedication, characteristics that dovetailed with the stricter ideological landscape that prevailed in Cuba as the

¹⁴ Wilcox lee esta idea en el contexto del Comunismo en China y su intersección con políticas culturales de la danza: “Kinesthetic nationalism is the idea that what distinguishes Chinese dance as a genre is its aesthetic form, not its thematic content or where or by whom it is performed. According to kinesthetic nationalism, what makes Chinese dance “Chinese” is that its movement forms—its movement vocabularies, techniques, and rhythms, for example—are developed through ongoing research and adaptation of performance practices of Chinese cultural communities, broadly defined” (6).

¹⁵ Es necesario aclarar que no existe una equivalencia directa entre los valores revolucionarios y el ballet. Elizabeth Schwal aclara que el ballet siempre estuvo en negociación con el proyecto revolucionario: “As an art of motion, dance eludes fixity and lacks the precision of verbal language, making it more open to interpretation than other discursive forms. Dance thus provided a powerfully ambiguous medium for promoting revolutionary ideals, especially as political intentions passed from choreographers to dancers to audiences. While operating within nationalized dance establishments, cabaret and ballet dancers individually interpreted the complicated revolutionary project and modified the scope of revolutionary culture. In doing so, they inhabited subjectivities in the interstices of narrowing political paradigms” (148). Para más información sobre la relación entre la revolución y el ballet, también se puede consultar el libro de Lester Tomé: *The Body Politic: Ballet and Revolution in Cuba*, citado en la bibliografía.

1960s continued” (Schwal 147). Esta delgada línea entre el disciplinamiento militar y la técnica del ballet fue central para marcar las pautas de este nacionalismo kinestésico que se escenificaría a lo largo del siglo XX en La Habana, principalmente en El Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso, en diferentes provincias cubanas y en el extranjero. Los cuerpos desarticulados de *Antigonón* interrumpen este nacionalismo kinestésico que promovió frente a las audiencias cubanas y al público internacional, la idea de cuerpo disciplinado para un fin específico como una forma de validar el proyecto de la revolución.

Los cuerpos desarticulados son irreducibles a la construcción sacrificial de la nación porque existen sin el contexto de la batalla. Los cuerpos desnudos, sin uniformes militares, heroicos o sublimes que refieran a la batalla, o a un contexto de excepcionalidad en donde habita un héroe y sus empresas épicas, desenmascaran la dimensión material de las construcciones sacrificiales en torno a la muerte, la entrega y el servicio. Esta desnudez encuentra eco en el escenario vacío, en donde no hay utilería ni escenografía y la iluminación blanca sugiere una sobriedad cotidiana que interrumpe la construcción épica de la batalla. El escenario está en silencio y el espectador sólo puede escuchar el sonido de la piel cuando los actores se tocan o se cargan y el sonido de los cuerpos sobre las tablas cuando se caen.

La desnudez de los cuerpos no sólo representa una interrupción en la historia del guerrillerismo, sino que también es una renuncia radical a la idea de nación como una construcción anclada a un tiempo y a un espacio específico. Son cuerpos que pueden existir en un no-espacio y en un no-tiempo, es decir, que no necesitan de las relaciones de pertenencia y de comunidad que se imagina dentro de una geografía, una lengua y un estado. El espacio vacío recuerda a las películas soviéticas de ciencia ficción que circularon en Cuba y que sugieren una construcción post-apocalíptica en donde lo que sobrevive es el performance de la carne en

movimiento. El vacío también destaca la vulnerabilidad y la capacidad de abertura al otro cuando no se está inscrito en la especificidad de los registros nacionales. Permite al espectador imaginar al cuerpo como una construcción intersticial entre la existencia política que ha creado la historia sacrificial de la nación, y la vida nula¹⁶, la vida sin significado, en la que el cuerpo existe como algo que no se inscribe en ningún nacionalismo político. De esta manera, visualiza los límites del ámbito de lo político. Finalmente, el cuerpo desnudo también habla de un proceso de desposesión en donde el cuerpo es irreducible, pero también es lo único que queda cuando se suspenden las políticas de la lucha y de la causa.

Esta es una de las emergencias de los actos en común. Los cuerpos que interactúan en silencio sugieren además la existencia de una afectividad diferente a aquella que ha marcado la política revolucionaria¹⁷. Cuando los cuerpos manipulan a otros visibilizan la potencialidad de las fuerzas que no están inscritas a ningún fin específico. Por lo tanto, estos cuerpos demuestran que existe la posibilidad de afectar y ser afectado sin caer en los límites de una construcción social específica que, nuevamente, articularía ciertos objetivos, límites y jerarquías. A partir de esta afectividad es posible imaginar otras formas de existir en común puesto que priorizan al cuerpo y sus posibilidades en lugar de subordinarlo a un fin. Por lo tanto, el cuerpo se convierte en el eje que podría llegar a promover diferentes formas de existir en común, con marcos de referencia que todavía no han sido realizados. La capacidad afectiva de estos cuerpos es una afectividad que no es posible incorporar en los esquemas tradicionales de la historia cubana, específicamente, aquellas que reproducen las articulaciones del sacrificio y el guerrillerismo.

¹⁶ Aquí estoy siguiendo la distinción de Agamben entre “political existence” y “bare life” en sus trabajos sobre *Homo Sacer*.

¹⁷ Para un análisis sobre el papel de la afectividad en la creación de las políticas culturales cubanas durante la revolución, ver el libro de Pedro Porbén, *La revolución deseada: prácticas culturales del hombre nuevo en Cuba* citado en la bibliografía.

El cuerpo expuesto en la vía pública también representa una lucha fallida por recuperar la patria. En *Antígona* de Sófocles, Creonte prohíbe a los ciudadanos enterrar el cadáver de Polinices, quien acababa de invadir el pueblo de Tebas, y lo deja expuesto en la vía pública para que se lo coman los cuervos. Antígona carga a Polinices y lo entierra, desafiando de esta manera el mandato de Creonte.



Fig 2.3 *La desobediencia civil.*

El acto de cargarse, por lo tanto, tiene una connotación de desobediencia y de insubordinación política. En las tragedias de Sófocles, Polinices muere cuando intenta invadir Tebas, en donde gobernaba su hermano Etéocles. Los dos hermanos habían acordado que reinarán Tebas un año cada uno después del autoexilio de su padre, Edipo. Sin embargo, Etéocles no cede el trono a su hermano después de haber gobernado el primer año y Polinices se refugia

en Argos, construye un ejército y ataca la ciudad de Tebas para intentar recuperar el poder. Ambos hermanos mueren enfrentándose y es entonces cuando su tío Creonte toma el poder y decide enterrar a Etéocles con honores y exponer en la vía pública el cuerpo de Polinices, siguiendo la lógica de que uno había muerto defendiendo la patria y el otro invadiéndola, aunque ambos tuvieran derecho al trono. Por lo tanto, cuando *Antigonón* retoma el performance de cargar un cuerpo inerte, está reflexionando también sobre la imposibilidad de recuperar el control de una patria perdida hace tiempo.

Una diferencia fundamental entre *Antigonón* y *Antígona* es la representación del antagonismo político. En su lectura de *Antígona* de Sófocles, Judith Butler explica el enfrentamiento entre Creonte y Antígona de la siguiente manera: “He expects that his word will govern her deeds, and she speaks back to him, countering his sovereign speech act by asserting her own sovereignty” (*Antigone’s Claim* 11). Esta es una lectura de una confrontación en términos de una oposición entre dos lenguajes que quieren fundar soberanía: el de Creonte que responde a las leyes civiles y el de Antígona que responde a las leyes divinas. Sin embargo, *Antigonón* se aleja de esta concepción puesto que el lenguaje no se utiliza para fundar nuevas soberanías sino para mostrar cómo el poder ha sido articulado durante la historia cubana desde la independencia. Por otra parte, la obra no pretende fundar nuevas soberanías mediante la confrontación directa con los representantes del poder soberano, que serían los líderes políticos de la revolución. Su ausencia en el escenario es una forma de visibilizar el agotamiento de su poder, de presentarlos como autoridades sin capacidad de gestionar, intervenir, disciplinar y regular el cuerpo mediante las construcciones sacrificiales de la historia. En este sentido, la falta de una estructura dramática tradicional, la ausencia de personajes y de lenguaje organizado es un reflejo de una renuncia radical a los procesos de jerarquización y oposición política. Por esta

razón, esta falta de una presencia o una jerarquía que sea capaz de organizar a los sujetos, *Antigonón* es una obra que reflexiona sobre el agotamiento del poder, pero la continuación de las lógicas sacrificiales que continúan evocándolo¹⁸.

En la segunda parte de *Antigonón*, los personajes aparecen en el escenario individualmente, en parejas o en grupo, pero ninguno nunca representa una posición de autoridad o encarna una figura que organice o estratifique las relaciones de poder entre los personajes. Esta parte está compuesta por una serie de monólogos, declamaciones, números musicales, etc., realizados individualmente o en parejas. Los cuerpos continúan con la desarticulación a nivel kinestésico, pero hay más énfasis en la desarticulación que ocurre a nivel del lenguaje. Los actores gritan la gran mayoría de sus monólogos creando interferencias en la comunicación o incluyen sonidos guturales que pertenecen más al ámbito de la expresión del dolor y del placer que al de la función comunicativa del lenguaje. Esta producción acústica es una renuncia al lenguaje como una forma de articulación política. En su libro *In Disagreement*, Jacques Rancière sugiere una manera de definir el ruido como aquellas emisiones sonoras que se perciben como diferentes y ajenas al ámbito de lo político. En ese sentido, el ruido se opone y al mismo tiempo facilita el reconocimiento del discurso proveniente del logos: “Politics exist because the logos is never simply speech, because it is always indissolubly the account that is made of this speech: the account by which a sonorous emission is understood as speech, capable of enunciating what is just, whereas some other emission is merely perceived as a noise signifying pleasure or pain,

¹⁸ Jacques Derrida en su libro *Espectros de Marx* reflexiona sobre la condición del padre de Hamlet: “¿Que es la efectividad o la presencia de un espectro, es decir, de lo que parece permanecer tan inefectivo, virtual, inconsistente como un simulacro?” (24), planteándolo como una posibilidad de pensar a ese espectro como algo “más allá de la oposición entre presencia y no-presencia, efectividad e inefectividad, vida y no-vida” (26). En ese sentido, *Antigonón* puede interpretarse como una representación de la espectralidad del poder revolucionario.

consent or revolt” (23). Siguiendo esta definición, los actores son productores de ruido cuando en su producción sonora incorporan variaciones de volumen, interrupciones abruptas, gemidos, ruidos de estarse ahogando, etc. Estos ruidos visibilizan por oposición cuáles han sido el tipo de emociones sonoras que han creado la existencia política de la revolución. Esto es especialmente notorio en los primeros dos monólogos que corresponden a las actrices declamando dos poemas de José Martí, primero “Sueño con claustros de mármol” que pertenece a la colección *Versos sencillos* y luego “El padre suizo” de su colección *Versos libres*. El ruido, en este caso, pertenece al ámbito de la expresión individual o de la ruptura del orden y desarticula la apropiación de Martí como héroe emancipatorio a lo largo de la historia cubana.

El primer monólogo que se escenifica en *Antigonón* lo realiza la actriz Giselda Calero que se levanta de lo que parecía una fosa común, al final de la primera parte de la obra. Desnuda y con movimientos lentos, recita “Sueño con claustros de mármol”, un poema sobre la celebración de la historia en donde la voz poética se pasea por un claustro entre los monumentos de los héroes. En este poema, la voz poética les cuenta a los monumentos que la patria todavía no ha sido liberada: “Me abrazo a un mármol: «Oh mármol, / dicen que beben tus hijos / su propia sangre en las copas / venenosas de sus dueños! / ¡Que hablan la lengua podrida / de sus rufianes! ¡Que comen / juntos el pan del oprobio, en la mesa ensangrentada! ¡Que pierden en lengua inútil el último fuego! ¡Dicen, oh mármol, mármol dormido, / que ya se ha muerto tu raza!»” (*Versos sencillos*). Cuando la actriz recita este poema, está informando a los monumentos sobre la condición de la nación y los dueños de la nación cubana, que en el poema de Martí era la corona española. Sin embargo, en el contexto cubano de la puesta en escena los dueños de la nación refieren a los líderes políticos revolucionarios y, de esta manera, la actriz hace una declaración sobre la imposibilidad de acceder a una nación emancipada. La manera de recitar el poema con

gritos que interrumpen gemidos, resoplidos, ruidos que sugieren que la actriz se está ahogando, desproveen a los textos martianos de su aura heroica y desarticulan su uso nacionalista a lo largo de la historia cubana. La declamación de la actriz va acompañada de gestos de intolerancia, desesperación y de movimientos en los que parece que quiere reconocer su cuerpo. El segundo monólogo, a cargo de otra de las actrices, es la declamación de “El padre suizo”, un poema sobre un padre que arroja a sus tres hijos al pozo, por lo tanto, también cuestiona la autoridad de una figura que conduce a la muerte a las personas que tiene a su cargo. El poema sigue la dinámica de declamación de “Sueño con claustros de mármol”: la actriz también está desnuda y en su declamación incorpora ruido y gestos de desesperación mientras se abraza y se toca como si estuviera haciendo un intento por reconocer su propio cuerpo. De esta manera, el espectador asiste a una desarticulación del uso de Martí como un ícono sagrado en la historia cubana y, al mismo tiempo, asiste al cuestionamiento de las políticas emancipatorias del gobierno cubano.

El silencio, los gritos, los gemidos y la complejidad del lenguaje martiano han situado a la obra en el ámbito de lo ininteligible. Sin embargo, la obra incluye monólogos que son más accesibles para el espectador. Una mujer con un vestido de cuentas blanco toma la posición enunciativa de un cadáver y su voz, aunque incorpora muchos cambios de volumen, es bastante clara. La mujer afirma:

Estoy tendida en mi camilla mortuoria. Están sacándome las vísceras, la sangre, todo lo que podría ser reciclado. Este es el país de las piezas de repuesto. Los muertos ceden sus ojos a los demás. Están indagando la causa de mi muerte para llenar mi cuerpo de aserrín y meterlo en la tierra. Me están sacando todo lo que en realidad era mío. Me están sacando mi dolor. (49)

Por una parte, la afirmación de “estar tendida” confirma lo irreducible del cuerpo, incluso a pesar del intento de querer determinar “la causa de la muerte”, que lo inscribiría en los procesos forenses del estado. Es un intento de recuperar ese cuerpo subyugado y perdido que en los poemas “Sueño con claustros de mármol” y “El padre suizo” se representa con la muerte de la raza y con la muerte de los hijos, respectivamente. Su existencia como cadáver como un recipiente del cual sacan “piezas de repuesto”, es una manera de hablar del cuerpo desgastado por la crisis del periodo especial en tiempos de paz. El proceso de vaciado, sacar, reciclar es parte de las imágenes de carencia que han marcado este periodo: “Las representaciones del Período Especial se construyen alrededor de las imágenes de carencia - falta de comida, cortes de luz, inexistencia de transporte, dilapidación de la vivienda, escasez de productos de primera necesidad” (*Entre lo crudo* Skłodowska 297). El vestuario del personaje también alude a esta falta, puesto que es una alusión a los cortes de luz.



Fig 2.4 *Antigonón: Luz eléctrica*

Todo el vestido está hecho de cuentas blancas y la falda termina en unos flecos que recuerdan los rayos de luz. En una mano lleva un cable para conectarse a la electricidad y en la otra lleva un foco, que tira al suelo cuando llega al centro del escenario y luego pisa con sus plataformas, también blancas. El diseño del vestuario parecido al de un transformista también es una forma de reapropiarse del cuerpo perdido, mediante la confección y los límites inusuales entre tela y piel que proponen la emergencia de un cuerpo nuevo, propio. En ese sentido, esta escena es un recordatorio del cuerpo que existe a pesar de las carencias del periodo especial, en el cual también se utilizó la articulación sacrificial de “la lucha” para hacer frente a la crisis. Según María del Mar López-Cabrales, “Las horas de apagón provocaron una modificación en los horarios de cines, teatro y lugares públicos donde se realizaban conciertos. Se pasó a una programación limitada de fin de semana y durante el día, la mayoría de las veces” (21). En ese sentido, esta escena no sólo visibiliza el cuerpo, sino que es una metarreflexión sobre el teatro que logra existir a pesar de los apagones, como lo hizo la compañía Teatro El Público.

Otro de los personajes de esta segunda parte de la obra cuenta que ella y su hermano atropellaron a una vaca cuando se dirigían en un tanque a la lucha del pueblo combatiente. La lucha del pueblo combatiente se refiere a la marcha del 19 de abril de 1980 que, como analizaré en el segundo capítulo, terminó en los actos de repudio frente a la embajada de Perú. Después de atropellar a la vaca, ella se baja del tanque e intenta enterrarla. El monólogo está estructurado con repeticiones de narraciones de cómo su hermano se va y ella se queda para tratar de enterrar la vaca hasta que ella misma se convierte en la vaca que su hermano acababa de atropellar. Por lo tanto, la protagonista narra sus intentos por enterrarse a sí misma, sin conseguirlo:

Por más tierra que echo sobre las tripas, las tripas crecen y sangran y no se cubren con la tierra. Mi hermano sigue en el tanque. Esta tierra es inútil para enterrarme. Esta tierra es

cobarde para cubrir nuestros cuerpos. La pudrición se siente. Habrá escuelas, cementerios. Habrá casas, hospitales. Habrá teatros sobre mi cuerpo. Pero seguiré sangrando. Mi hedor estará en ti. La luz de mi cara. La luz de mi cuerpo. La risa de mi hermano. No es necesario el mármol para recordarme. (50)

En este fragmento, la corporalidad del personaje se expande, “las tripas crecen”, haciendo imposible poder completar la narrativa que está de fondo en este fragmento sobre la heroicidad de la marcha combatiente en 1980. La imposibilidad de ser enterrada recuerda al cuerpo de Polinices que permanece expuesto como un recordatorio del intento de recuperar una patria perdida. Y, además, cuando afirma que la tierra es cobarde para cubrir nuestros cuerpos está interrumpiendo la secuencia sacrificial implícita en el proceso de monumentalización, que es el paso final después de una muerte heroica. Por esta razón, el personaje concluye que el mármol no es necesario para recordarla, renunciando de esta manera a la condición monumental del héroe que disciplina y ejemplifica la condición sacrificial de la nación. Igual que durante la declamación de los monólogos de Martí, la anécdota está llena de gemidos, risas estrepitosas, gritos inusuales, recordando al espectador que ese ruido es ajeno a la producción discursiva política y que, por lo tanto, se desprende del marco bélico de la marcha combatiente. Finalmente, una reflexión sobre el paisaje urbano también emerge cuando el personaje afirma que se construirán casas, hospitales, teatros, escuelas y cementerios pero su cuerpo permanecerá en la base y sigue sangrando como una constante de lo que no puede convertirse en paisaje urbano mediante el proceso de urbanización y monumentalización. En ese sentido, el cuerpo herido y el cuerpo que sigue sangrando es una reapropiación de la corporalidad disciplinada por las estructuras sacrificiales que se repiten en el paisaje urbano y que corroboran el discurso

revolucionario y su retórica en torno al martirio como condición para pertenecer al colectivo de la nación.

Antigonón: El soldado afrocubano y las políticas de la maternidad

El video con el que inicia la obra abre con las imágenes del lugar en el que Antonio Maceo Grajales muere en combate en 1896, luchando contra las tropas españolas junto con su ayudante Francisco Gómez Toro (Panchito), que es uno de los arcos sacrificiales que conforman la obra.

Según el *Diccionario enciclopédico de la historia militar de Cuba*, Panchito:

después de recibir dos heridas de bala y ante la imposibilidad de rescatar el cadáver de su jefe, prefirió morir junto a él quitándose la vida con el cuchillo de campaña. No obstante, los guerrilleros de la banda de Peral, que actuaban en la vanguardia enemiga, lo encontraron aún con vida y le cercenaron el cuello de un machetazo. Panchito constituye, fundamentalmente para la juventud, un ejemplo de amor a la patria y de fidelidad a los jefes. (168)

Las últimas líneas de *Antigonón*, también hacen referencia a este momento histórico: “Ahora tenemos este monumento a los que juraron guardar silencio: un yunque hermoso dedicado a Antonio Maceo y a Francisco Gómez Toro, su ayudante, símbolo de la juventud cubana. Quizá sea éste el monumento más hermoso, quién sabe, que tiene Cuba” (68). Por lo tanto, este primer video está retomando la articulación sacrificial en torno a la muerte de Maceo y reforzando el heroísmo y la lealtad de “la juventud cubana” representada en el personaje de Francisco Gómez Toro. Invitan al espectador a repensar la condición de esta juventud cubana, que estuvo al servicio de los grandes líderes de la independencia y de la revolución de 1959.

El video que abre la obra termina con una toma en contrapicado del monumento de Maceo en La Habana.

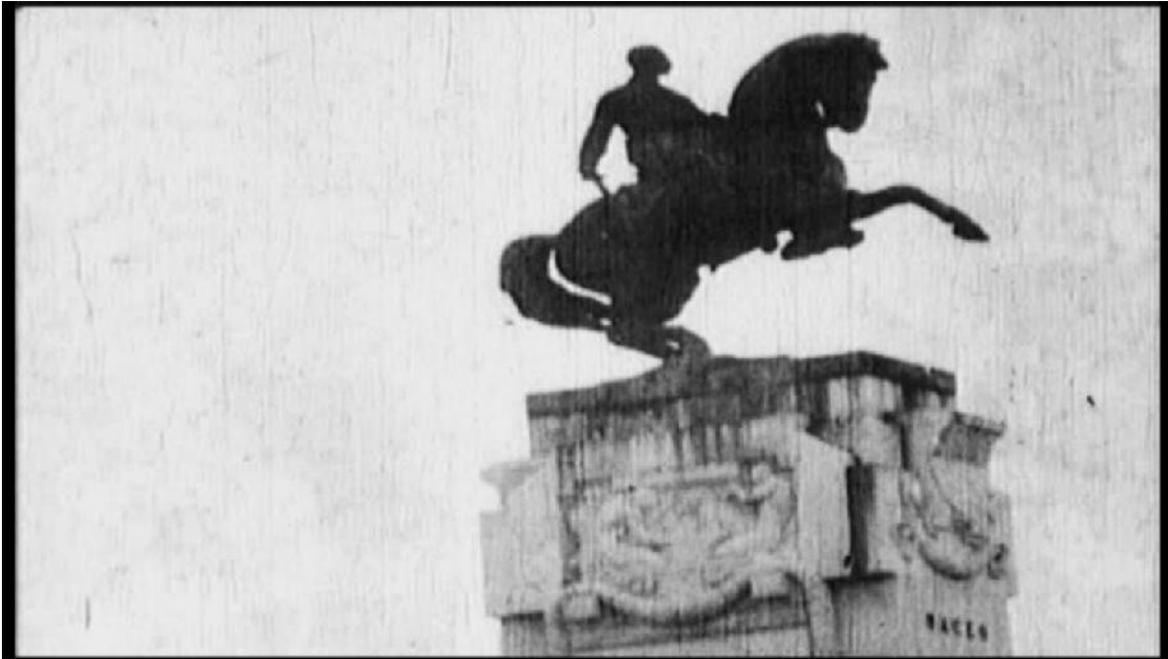


Fig 2.5 Antigonón: video de monumentos

De acuerdo con la historiadora Devyn Spence Benson, la inauguración de este famoso monumento de Antonio Maceo en La Habana en mayo de 1916 coincidió con el aniversario de la masacre de los 200 miembros de PIC, el Partido Independiente de Color, que ocurrió en 1912¹⁹. Los miembros del partido habían sido percibidos como una amenaza racial y fueron acibillados por el Ejército Nacional de Cuba durante el gobierno de José Miguel Gómez (1858-1921). Cuatro años después, en el discurso de inauguración del monumento a Antonio Maceo, se destacó el patriotismo y la lealtad del héroe afrocubano, sin mencionar la masacre. Como indica Benson, “In doing so, he reinforced Maceo as an acceptable and valuable black leader, while

¹⁹ Según Benson “the lack of employment opportunities especially frustrated black veterans who had risked life and limb for Cuban independence. By 1908 a group of black activists disillusioned with existing electoral options formed a political party focused on progressive social reforms called the Independent Party of Color (Partido Independiente de Color, PIC). Many Cubans (white and black) interpreted the PIC as a racist threat to national unity despite its general platform demands, which included an eight-hour work day and employment for all” (28).

disavowing alternative black political approaches even though it was PIC members who had initially demanded that the government build a statue to recognize the Afro-Cuban general in the first place” (15). A través de este proceso, las políticas de monumentalización retomaron el discurso desrracializado de la emancipación independentista, y este proceso de borrado se repitió en diferentes momentos del siglo XX. Con el espectro de la revolución haitiana asechando las oportunidades de movilización social, la monumentalización y las narraciones en torno a la figura de Antonio Maceo, siguieron un tono sacrificial que hacía énfasis en la lealtad y el martirio, lo cual construyó una articulación del soldado afrocubano que lucha por su patria, sin hacer ninguna distinción racial: “Maceo’s significance to Cuban nationalism only grew following his death in 1896. Future Cuban politicians and leaders repackaged Maceo’s legacy to celebrate the black soldier who readily died for the nation, promoted raceless nationalism, and silently stood by while others made political decisions— hence the frequent comparison between the intellect of Martí versus the brawn of Maceo” (Benson 12). Por lo tanto, los monumentos de Antonio Maceo evocan construcciones racializadas de servicio y refuerzan la narrativa del soldado leal afrocubano que se entrega a la patria sin llegar a ser un líder intelectual en la organización de la nación. En otras palabras, la articulación sacrificial del soldado afrocubano no acepta una “causa” racializada puesto que la patria resultante de este sacrificio sigue las pautas martianas de la patria sin raza. Por lo tanto, el video que recoge las imágenes de la finca donde murieron Maceo y “Panchito” y concluye con el proceso de monumentalización, prepara al espectador para repensar la ejemplaridad de estas construcciones sacrificiales de la historia cubana que, por un lado, han redefinido la unidad de la “juventud” y, por otro lado, han desrracializado la idea de la “lucha” revolucionaria.

El personaje de la patria es otra reflexión sobre las construcciones de género y de raza implícitas en las estructuras sacrificiales de historia cubana. El personaje de la patria abre una reflexión sobre la articulación de la mujer afrocubana en la que su cuerpo se imagina como el de una madre que entrega a sus hijos para luchar por la patria. Al igual que las articulaciones sobre la muerte de Antonio Maceo, en las articulaciones de la madre afrocubana existe un proceso de racialización. Sin embargo, no acepta una agenda política racializada puesto que la patria resultante de este sacrificio sigue las articulaciones martianas de la patria sin raza. La imagen de la madre afrocubana que exhorta a sus hijos a la batalla es otra narrativa disciplinaria que pretende borrar la especificidad agenda política afrocubana²⁰.

En *Antigón* la actriz afrocubana representa a la Patria en la obra.

²⁰ Un proceso similar identifica Kirk Savage en su libro *Standing Soldiers, Kneeling Slaves* en donde analiza la emergencia de comunidades nacionales, la abolición de la esclavitud y su intersección con las políticas de monumentalización : “‘The people’ now included slaveowner and slave alike, multiple and opposing histories united under the same banner of the nation. While the democratization of monumental space tied it ever more closely to the image of the people, the question of who constituted the national people grew more divisive. Ultimately the war turned on the question of who belonged to the nation: who had a claim on the national possession of liberty, and what did the possession imply. The monuments of the war inevitably forced these issues to the surface; representational decisions had to be made, and they had public consequences. At the very time, therefore, that a resurgent nationality was sparking a new monumental era, the meaning of nationality was changing in dramatic and unpredictable ways” (5).



Fig 2.6 *Antigonón: la patria*

La actriz entra al escenario vestida con una gabardina roja, que se quita cuando llega al centro del escenario, y que hace juego con su maleta y sus zapatos. Antes de comenzar el monólogo, la actriz está fumando un habano y mira al público de manera retadora²¹. El hecho de que lleve una maleta es una reflexión sobre la patria y su relación con las políticas migratorias de la isla que, como abordaré en el próximo capítulo, establece una relación fuerte entre lealtad y pertenencia puesto que la salida de la isla se conceptualiza como una traición a la patria. En este caso, el hecho de la que patria lleve una maleta quiere dismantelar esas dicotomías y, al mismo tiempo, repensar el papel de cuerpo de la mujer afrocubana en la construcción sacrificial de la nación.

El público sabe que esta mujer es la patria en parte por el habano que recuerda conceptualizaciones raciales sobre la cubanidad como lo expresó Fernando Ortiz en su

²¹ Sobre esta escena José Abreu Felipe comenta en *El Nuevo Herald*: “De pronto hace su entrada Patria (Linnet Hernández) vestida de rojo (¿el color del comunismo? ¿el de la sangre?) y con una maleta del mismo color (¿se va de viaje? ¿Ecuador?)” (*Antigonón*).

Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, así como también es un símbolo que recuerda a Fidel Castro y al comandante Che Guevara como íconos fundacionales de la nación revolucionaria. A lo largo de la segunda parte de la obra esta actriz aparece por detrás del escenario cuando en los monólogos se menciona a la patria que es la “vieja de la joroba”. Esto construye una asociación entre este personaje y la idea de la patria que crea una interferencia entre la producción discursiva y la representación corporal, lo cual interrumpe las articulaciones sacrificiales en torno a los cuerpos afrocubanos. En ese sentido, estas interferencias crean una asociación entre este personaje y el concepto de la patria, que la audiencia identifica como una asociación equivocada.

Cuando el personaje habla de su relación con la patria, resignifica el esquema sacrificial y de servicio, reforzando la idea de que el discurso sacrificial ha articulado los cuerpos afrocubanos de manera incorrecta puesto que no son ellos los que deben sacrificarse por la patria, sino que es la patria la que debe de estar al servicio de los ciudadanos afrocubanos:

Yo tenía los pies enfermos y usaba cutaras de yagua

Yo no podía caminar porque la sangre de mis pies corría

Y la vereda se llenaba de sangre

Yo tenía fuerza en esos pies

Yo había acariciado esos pies

Y ahora no me servían más

Pero me paraba en la puerta de la casa y veía a lo lejos la BANDERA

Y quería estar ahí

Quería aprender ahí

Pero no podía caminar

Entonces

LA MADRE me dijo yo tengo brazos robustos y me cargó

A horcajadas sobre el pecho de la madre

LA MADRE QUE ME PARIÓ me llevó hasta donde estaba la bandera

Todos los días

Todas las mañanas

Hasta que mis pies dejaron de sangrar. (Orizondo 71)

La figura de los pies sin fuerza es un gesto de desarticulación con respecto a la posibilidad del desarrollo y del avance histórico. La idea de la sangre que riega la tierra de nuevo refiere a los restos corporales que son irreducibles a la condición sacrificial de la historia. La relación no solamente es de servicio, sino que también invierte la idea de martirio, en la que el cuerpo llega a una destrucción y al sufrimiento, por la idea de sanación. La madre con su esfuerzo físico no entrega a sus hijos a la patria para que derramen su sangre, sino para que puedan curarse. Cuando el personaje afirma que la Madre la cargó, crea una relación ambigua entre la patria, la maternidad y el cuerpo femenino afrocubano. Mantiene la idea del servicio a la patria cuando carga a sus hijos para llegar hasta la bandera, pero son hijos que tendrán como resultado un proceso de sanación y curación y que pertenecerán a la patria, puesto que serán capaces de representarla directamente.

Este momento de la obra refiere directamente a la figura de Mariana Grajales Cuello, que fue madre de Antonio Maceo y Marcos Maceo, dos figuras icónicas de la independencia cubana y a quienes entregó para la lucha por la emancipación de la patria. José Martí escribió que Mariana Grajales, cuando vio entrar a su hijo Antonio Maceo, herido después de la batalla, le dijo a Marcos: “Y tú, empínate, porque ya es hora de que te vayas al campamento”. La anécdota

aparece en la revista *Patria* como parte del obituario que escribe Martí sobre Mariana Grajales. Otra de las anécdotas más reproducidas en torno a la vida de Mariana Grajales es la que cuenta María Cabrales Fernández, viuda del general Antonio Maceo: “[...] la vieja Mariana, rebotando en alegría, entra en su cuarto, coge un crucifijo que tenía, y dice: de rodillas todos, padres e hijos, delante de Cristo, que fue el primer hombre liberal que vino al mundo, juremos libertar la patria ó morir por ella” (Torres Cancino, 1312). En la figura de Mariana Grajales intersecan las articulaciones en torno al sacrificio y la maternidad, lo cual recuerda el esquema católico del sacrificio de María, quien acepta la muerte de su hijo Jesucristo con el fin de salvar a la humanidad. *Antigonón* desarticula este esquema cuando incorpora el lenguaje sacrificial del catolicismo y la figura de la madre:

La MADRE no me dijo EMPÍNATE

La MADRE no me dijo ARRODÍLLATE Y REZA

La MADRE no me dijo LEVÁNTATE Y ANDA

La MADRE me cargó

Y con sus pies recorrí todo el camino

Y estuve donde se izaba la bandera (Orizondo 72).

Las órdenes que aparecen en mayúsculas incorporan la retórica sacrificial del catolicismo que surgió en torno a figuras independentistas, reforzando la condición sacrificial de la historia como una forma de articular la comunidad. Con estos monólogos, la actriz también cuestiona la figura ejemplar de la madre que ha emergido en diferentes momentos de la cultura cubana: “Exemplary motherhood was fashioned around those narratives that celebrated women who prepared their sons to serve patria, even if it meant - and especially if it meant - the loss of their sons’ lives. The mother who lost a son was honored for the sacrifice discharged as duty to patria. It was often

with pride that a mother acknowledged the loss of a son, for it ratified that she too had acquitted herself and raised her son correctly” (Pérez 108). La ambivalencia entre la patria, la madre, el servicio, el hijo y la bandera no tiene referente claro en este fragmento y por lo tanto complejiza la narrativa sacrificial de la maternidad cubana que sirve a la patria mediante la entrega de su hijo. La actriz muchas veces se golpea el pecho durante sus monólogos de tal manera que el público puede escuchar el sonido de su piel y este ruido recuerda la existencia del cuerpo y de su desgaste en medio de estos arquetipos esencialistas de la madre y la patria.

La desarticulación corporal y lingüística de los personajes continúa visibilizando que el cuerpo cubano es irreducible a la condición sacrificial de la historia, a lo largo de la obra. El cuerpo inerte sin posibilidad de ser enterrado se escenifica a lo largo de la obra a través de estas anécdotas y a través del cuerpo de la patria que interrumpe las articulaciones de la madre que entrega a sus hijos. En la primera parte, la desarticulación era más evidente y conforme transcurre la obra el ruido sigue permeando los monólogos, cuestionando los límites de lo que se reconoce como discurso político y lo que no puede incluirse dentro de la existencia política cubana. Durante la segunda parte de la obra, el cuerpo sigue presentándose como ese lugar irreducible a la historia y se escenifica el deseo de reapropiarlo desde otros esquemas. Sin embargo, esta desarticulación, se pierde en la tercera sección de la obra, en donde la escenificación está más relacionada con la denuncia de los mecanismos de educación y de disciplinamiento con los que se ha conseguido la articulación sacrificial de la nación cubana.

Antigón. La masculinidad del soldado y las políticas del placer

Los cuerpos desarticulados de *Antigonón* visualizan las estrategias que la revolución utilizó para incorporar el sacrificio como parte central de la existencia política de la nación. La obra también evidencia cuáles son las políticas de género implícitas en estas construcciones. Los uniformes de primaria y el lenguaje revolucionario durante la tercera parte de la obra expresan una crítica a las políticas de género de la comunidad cubana. Sin embargo, es en los números musicales en donde más se exploran las políticas de género reforzadas por la revolución bajo los límites de la teleología del progreso. Sobre las políticas de género al inicio del proyecto revolucionario, Emilio Bejel señala:

It was thought that this revolutionary Cuban subject [the new man] ought to be free of the impurities of the bourgeois past, willing to sacrifice for his country, ready to renounce utilitarian values, and eager to possess a great disposition and aptitude for the struggle (a physical struggle, if need be) for nationalist and socialist ideals. The “new man” also ought to be virile and highly macho (99).

Mientras que en el sacrificio y la disposición de luchar subyace la idea de progreso histórico, las características antagónicas de este hombre nuevo estaban centradas en el placer: el refinamiento de la antigua burguesía, asociado al mismo tiempo a los patrones de explotación del pasado y a la seducción del consumo capitalista, y a los valores utilitaristas centrados en el deleite individual.

Antigonón interrumpe esta lógica sacrificial con un número musical que reubica al cuerpo cubano en las lógicas del placer. El performance ocurre aproximadamente a la mitad de la obra y empieza con los dos actores que entran, uno en ropa interior y otro vestido en un mono militar y con un sombrero de campesino.



Fig 2.7 *Antigonón: La zafra de los diez millones*

El mono militar hace alusión a la historia sacrificial de los héroes y el sombrero de yarey, que utilizan tradicionalmente los campesinos en el trabajo del campo. En esta combinación, la obra establece una conexión entre la construcción del héroe y el servicio a la nación a través de la figura del hombre que trabaja el campo. Contrasta con el actor que sostiene el micrófono puesto que lleva sólo su ropa interior, en una posición en la que exhibe su cuerpo de manera relajada, como si no estuviera inscrito en las articulaciones nacionales que disciplinan el cuerpo. El actor sostiene el micrófono y en este acto autoriza al guerrillero a hablar desde una posición enunciativa que está fuera de la existencia política revolucionaria. El cantante establece una relación erótica con el actor que sostiene el micrófono porque mientras él canta, se arrodilla ante él, agarra sus muslos, le sonríe y lo seduce como parte de su performance de guerrillera. La interacción con el actor del micrófono visibiliza el deseo homoerótico y pone en relieve las construcciones de lo que Sedgwick categoriza como actos “homosociales” en ámbitos de exclusividad masculina como el servicio militar (3). El gesto invita al público a pensar, reconocer y participar en articulaciones no normativas del deseo como punto de partida para

formas de pertenencia, asociación y, en última instancia, de unos actos en común que cuestionan las construcciones de comunidad regidas por las categorías heterocentristas, como lo es la articulación sacrificial de la patria.

El guerrillero canta un bolero sobre la zafra y sobre el deber de cumplir con las labores del campo. El contexto recuerda la zafra de los diez millones, el tema central de la obra *Diez millones* que forma parte del tercer capítulo, una etapa en la historia de la industria azucarera cubana en la que el gobierno se propuso producir diez millones de toneladas de azúcar entre 1969 y 1970. En los discursos sobre la zafra intersecaron la retórica de servicio a la patria, el optimismo del desarrollismo agrario y las repeticiones de cifras numéricas como indicador principal del bienestar revolucionario. La zafra de los diez millones no se llegó a cumplir y el evento queda en el imaginario cubano como un trauma irresuelto sobre las contradicciones del servicio a la patria, el enaltecimiento del trabajo físico y la libertad individual. Orizondo toma este contexto histórico y lo resignifica por medio de un acto de travestismo, que el espectador reconoce como parte de la estética transformista en los vestuarios de los personajes. De esta manera, el acto de travestismo es un acto de despojarse del disciplinamiento militar y enfatiza el uso de los vestuarios transformistas durante la obra como el resultado de un proceso de liberación e interrupción de las construcciones sacrificiales.

Mientras el guerrillero seduce al actor que sostiene el micrófono, se va quitando lentamente el mono militar y se queda en un vestido de noche. El actor en ropa interior sale del escenario y el guerrillero continúa cantando para el público.



Fig 2.8 *Antigonón: economías del placer*

“Que soy machetera, lo repito ahora, mi bandera baila y la caña llora.

La gran machetera, la gran ponedora, la gran guerrillera, la gran chupadora.

Que soy machetera lo repito ahora, mi bandera baila y la caña llora”

La letra de este número musical combina el vocabulario del campo y del progreso con el del placer. La capacidad de cortar grandes cantidades de caña como acto de servir a la nación es reemplazada por la capacidad de dar y recibir mucho placer sexual. Por ejemplo, cuando el personaje dice que ya llegó al millón hace un gesto de estar dando sexo oral y de esta manera, lo que en una canción sobre la zafra sería un millón de cañas, se convierte en capacidad homoerótica. Durante el periodo revolucionario, el verdadero revolucionario fue definido en términos de la productividad y trabajo: “In an atmosphere in which good citizenship was defined by productive labor, ‘the homosexual’ and ‘the prostitute’ symbolized nonproductive work and American decadence” (Stout 33). El concepto de rehabilitación en torno a la homosexualidad en la Cuba revolucionaria hace eco de esta distribución de la producción y la no-producción. Las subjetividades fuera del espectro de productividad y reproductibilidad fueron vistas como

quiebres en la lógica del progreso y asociadas con el consumo y el placer, ambas prácticas asociadas con la burguesía capitalista y la influencia americana.

El número musical está acompañado con interacciones del público: el cantante grita “todos juntos” y la audiencia lo acompaña cantando la letra y aplaudiendo que refuerzan la emergencia de otro acto en común que ocurre entre todos los miembros que ocupan la sala teatral. Todos están centrados en el placer del performance y del espectáculo renunciando a las ideas heterocentristas que han informado la construcción sacrificial de la nación. Al mismo tiempo, es una defensa del teatro, su dimensión emancipatoria y su capacidad de crear actos en común a través de su capacidad de generar audiencias que comparten experiencias sensoriales. Es lo que Jacques Rancière llamó una “redistribución de los regímenes de lo sensible” en su análisis sobre el espectador en el libro *The Emancipated Spectator*: la posibilidad de reorganizar las relaciones entre las tareas sociales y su localización espacio-temporal. El número musical tiene la función de crear actos comunes que es claramente identificable bajo la estética del cabaret. En este momento, es posible para la audiencia reconocerse bajo la lógica del devenir una audiencia que participa en el mismo espacio.

El segundo número musical también aborda las políticas del placer en un contexto homoerótico. Este segundo número es interpretado por los cinco actores y está basado en la canción “Me hace falta una flor” de Pimpinela. En el contexto revolucionario, las políticas del placer están estrechamente relacionadas con la institución social de la familia heterosexual y la institución del matrimonio. El performance es una renuncia a la idea de la familia como célula estructurante de la sociedad. Carrie Hamilton señala que hubo muchos discursos contradictorios en torno a la familia en la Cuba revolucionaria. El gobierno se propuso como una nueva “familia” para hacerse cargo de las nuevas generaciones y promover los valores revolucionarios.

Como consecuencia, en los discursos de Fidel Castro durante la década de los sesenta “love of family figured alongside socialism and patriotism as the revolutionary values taught to young militants” (Hamilton 32). El número musical de Pimpinela reflexiona sobre estas dinámicas cuando interpreta la canción “Me hace falta una flor” que trata de un matrimonio tradicional en donde el hombre provee los recursos materiales para que a la mujer no le haga falta nada. En la canción original, la voz masculina de Joaquín Galán pregunta “qué te hace falta” y la voz femenina de Lucía Galán responde “me hace falta una flor” lo cual alude a la imagen estereotípica del matrimonio heterosexual en el que no sólo hacen falta proveer materialmente sino también dar amor a la pareja. El acto de proveer, de recibir, de dar amor, ser fiel, etc., son valores revolucionarios que refuerzan con una dimensión sacrificial. En el musical de *Antigonón*, a través de gestos, vestuario, movimientos y entonación, la letra de la canción “Me hace falta una flor” pasa de ser la representación del amor de pareja a ser el placer homoerótico.



Fig 2.9 *Antigonón*: matrimonio

En esta fotografía están los cinco personajes de la obra interpretando el segundo número musical. La pareja que se encuentra más abajo del escenario son las actrices que cantan “Me hace falta una flor”. Después siguen los dos actores en ropa interior quienes se dan la mano antes de salir del escenario. Al fondo, se encuentra el personaje de la patria, quien supervisa y jerarquiza la configuración de los cuerpos en el contexto del amor romántico.

Los vestuarios de los personajes están en diálogo con la interrupción de la familia como base de la estructura revolucionaria. El vestuario a medias demuestra que la idea del matrimonio es una idea que ha permeado a la sociedad pero que, en realidad, no alcanza a cubrir ni a disciplinar el cuerpo social completamente²². La piel expuesta representa esa condición irreducible a la lógica matrimonial, que ha reforzado las estructuras sacrificiales a lo largo de la historia revolucionaria. Cuando la actriz con el vestido de novia dice que le hace falta una flor, hace gestos que aluden al placer sexual lo cual interviene en las lógicas del comportamiento revolucionario. Cuando el número termina, las dos parejas salen agarradas de la mano del escenario visibilizando, nuevamente, las relaciones no heterosexuales que no han tenido un espacio en la cultura revolucionaria y, específicamente, en las construcciones sacrificiales del héroe que ha estado construida bajo lógicas binarias del género.

Antigonón: Los futuros soldados y las políticas educativas

La tercera parte de *Antigonón*, está estructurada en torno a *Abdala*, un poema dramático en el que un joven llamado Nibeo sale a defender su patria cuando es invadida por el enemigo.

²² El traje negro también es un traje incompleto por la parte de atrás.

En la obra, escrita por José Martí en 1869, Espirita, la madre de Abdala le ruega a su hijo que no salga a la batalla, pero Abdala se mantiene firme y, durante varias líneas del poema, explica cómo debe sacrificar su vida para defender su patria. Abdala habla de su gran amor por la patria, de su heroísmo, de la necesidad del deber y sale a la batalla dejando a su madre y a Ermira, su hermana, en casa. Mientras la madre llora por su hijo, Ermira hace eco de las palabras de Abdala e intenta que su madre comprenda la nobleza de lo que su hermano está haciendo. Al final de la obra, un grupo de guerreros lleva ante la madre el cuerpo herido de Abdala y mientras Abdala agoniza, alcanza a escuchar la victoria de Nubia y dice: “¡Nubia venció! muero feliz: la muerte poco me importa, pues logré salvarla... ¡Oh! ¡Qué dulce es morir, cuando se muere luchando audaz por defender la patria!” (24-25). Abdala muere y cae en los brazos de los guerreros. Es una obra que visibiliza el cuerpo afrocubano como un instrumento fundamental para la emancipación de la patria.

Antigonón incorpora preguntas de un examen de “comprensión de lectura” sobre *Abdala* para de esta manera evidenciar las formas en que educación ha servido para reforzar el discurso del sacrificio en el contexto revolucionario. El sistema educativo revolucionario incorporó textos literarios y, en general la producción discursiva²³ en torno a la figura de José Martí para

²³ José Martí es uno de los emblemas culturales que ha servido para marcar las pautas de la estructura sacrificial del servicio a la nación. Su muerte en la Batalla de dos Ríos en el contexto de la guerra de independencia (1895-1898), pronto se convirtió en una narrativa ejemplar en la que adquirió una condición de héroe y mártir, puesto que ocurre en el contexto de la guerra de la independencia, es decir, en el contexto de la liberación de la Patria. Aunque no hay confirmación de los hechos, ha sido aceptado como parte de la historia cubana que Martí eligió salir al campo de batalla para morir a lado de sus compatriotas a pesar de que el general Gómez le había indicado mantenerse a salvo y no arriesgar su vida. La construcción sacrificial en torno a su muerte pronto fue reforzada por la cultura impresa, que dimensionó el mito y contribuyó a consolidarlo como una narrativa fundacional de la nación cubana. Por ejemplo, *Martí: Novela histórica por un patriota* es una pseudo-biografía en donde por primera “He (Martí) is portrayed as a Christ-like figure offering salvation to Cubans” (Valenzuela 361). Más tarde, el texto de Jorge Manach *Martí, el apóstol* relabora el discurso sacrificial de su muerte en la batalla sugiriendo que es el producto de un arrebato épico (275) que se presenta como culminación ejemplar de su excelencia en su educación, su decisión y su “independencia nativa” (19). Toda esta producción discursiva enfatiza y atribuye una variedad de características ejemplares a la figura de Martí que son amplificadas en el paisaje urbano con el proceso de monumentalización. Desde la inauguración de la primera estatua de Martí en 1905, pasando por el gran periodo de monumentalización de la Cuba de la década de los cuarenta, hasta los discursos de Fidel Castro frente al Monumento José Martí en la Plaza

implementar y validar la celebración del sacrificio en los discursos oficiales y en los actos de monumentalización. La educación fue uno de los proyectos centrales de la revolución que, durante los años sesenta, comenzaron con las movilizaciones de las campañas de alfabetización²⁴. Estos esfuerzos vinieron acompañados de la creación de un sistema de escuelas que quiso extenderse más allá de los centros urbanos y de las poblaciones jóvenes. “Once more in twentieth-century Cuba history key educational policies inspired in Marti occupied a central place in collective imagination and expectations” (Quiroz 79). De esta manera, la figura de Martí se utilizó para validar el sistema educativo y reforzar la construcción sacrificial que la revolución de 1959 incorporó a su retórica emancipatoria.

Los procesos de examinación y evaluación se convirtieron en maneras de respaldar y verificar la educación en el sacrificio como forma de liberación nacional. *Antigón* repite este procedimiento. En el escenario, los actores preguntan: “¿Qué sentimientos provocan el conflicto en esta obra?” (62), “¿Cuál era el objetivo del invasor?” “¿Qué respuesta envía Abdala al tirano que exige la rendición?” (63), “¿Qué pretende la madre y qué le responde Abdala?” (65) y “¿Qué oye Abdala en su agonía y cómo muere?” (67). En una entrevista, Rogelio Orizondo comenta que esta última parte de la obra, la escribió “con todo el material que tenía de mi infancia pioneril, desde el expediente escolar hasta un cuestionario que saqué de un libro de formadores de maestros de los años sesenta” (*Volvemos teatro* 115). En este cuestionario visibiliza el sistema educativo como un elemento central en la construcción de sacrificio y entrega por la

de la Revolución, los monumentos han consolidado la dimensión ejemplar del sacrificio por la patria como parte de una política emancipatoria que incorporaba elementos de rebeldía, refinamiento intelectual, capacidad militar y emancipación teológica.

²⁴ El discurso “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro fue el inicio del proyecto educativo de la revolución que impactó tanto el sistema educativo como el campo literario de la isla puesto que las obras más experimentales fueron censuradas puesto que se asociaron al placer estético sin finalidad política mientras que las obras más comprometidas y legibles conformaron el canon de la literatura autorizada.

patria cubana. En esta parte de la obra, los cuatro actores están en el escenario y mientras contestan las preguntas se ponen y se quitan los uniformes. Empiezan vestidos con el uniforme de la educación pre-universitaria, luego con el de secundaria y terminan vestidos con el uniforme de los pioneros, que es el nombre popular que reciben los estudiantes que asisten a la escuela primaria.

Una de las preguntas de este cuestionario es “¿Qué es el amor a la patria?” y la responden los cuatro personajes con un fragmento de *Abdala*. Las dos actrices intercalan líneas que incorporan el vocabulario del poema de *Abdala*, tratando de definir qué es el amor:

“El amor no es el ridículo

El amor no es la yerba

El amor a la patria no es el odio

El amor al rencor no es la patria”. (Orizondo 66)

En este fragmento, la anáfora “el amor” indica una búsqueda en la que el lenguaje es un camino de exploración, es decir, es una desarticulación discursiva de la estructura del poema dramático de Martí. Este momento de desarticulación ocurre mientras los cuatro personajes se van quitando los uniformes de secundaria y se van poniendo los uniformes de los pioneros. La respuesta final sobre el amor a la patria la dan los cuatro personajes declamando al mismo tiempo un fragmento de *Abdala* con tono de alguien que ha memorizado el texto sin comprenderlo: “El amor, coma, madre, coma, a la patria, no es el amor ridículo a la tierra, coma, ni a la hierba que pisan nuestras plantas, punto y coma, es el odio invisible a quien la oprime, coma, es el rencor eterno a quien la ataca punto” (66). Mientras declaman los personajes ya están completamente vestidos con el uniforme de los pioneros y están parados en una posición firme, característica de las formaciones militares. Los cuatro personajes están en el mismo lugar del

escenario en el que comenzaron la obra cuando se abrió el telón y ellos estaban completamente desnudos y en silencio.



Fig 2.10 *Antigonón: Martí y la educación revolucionaria*

En ese sentido, *Antigonón* es una obra que traza un recorrido desde los cuerpos desarticulados, hasta los ciudadanos inscritos en el disciplinamiento de la narrativa del sacrificio, es decir, ciudadanos uniformados, repitiendo de memoria un poema bélico de emancipación de la patria. Sin embargo, lo mecánico de la declamación, la inmovilidad de los personajes y el uniforme de primaria proyectan un automatismo que se opone claramente a las desarticulaciones del cuerpo al inicio de la obra. El uniforme de los personajes, por ejemplo, crea un efecto de no correspondencia para la audiencia familiarizada con el sistema escolar cubano. Por una parte, en el sistema escolar hay un uniforme destinado para las niñas y otro para los niños y los cuatro actores están vestidos con el uniforme destinado a las niñas, lo cual visibiliza el disciplinamiento del género a partir de los uniformes que enmarcan la diferencia sexual en un sistema binario. Además, la no correspondencia entre el uniforme de primaria y el cuerpo adulto visibilizan la ruptura entre la vida y la existencia política que la revolución quiso crear al articular una patria a

partir de los procesos de subordinación. Estos automatismos y no correspondencias interrumpen la supuesta naturalidad de los comportamientos que configuran la comunidad revolucionaria que, basada en el principio del sacrificio, la disciplina y el heroísmo, no es capaz de gestionar patrones de pertenencia, afectividades o afinidades entre los miembros que la conforman. El cuerpo repite el automatismo performativo sin una posesión propia de la voz, de la movilidad del cuerpo, del vestuario, lugares que en momentos anteriores de la obra fueron instancias de exploración y apropiación. Durante estos momentos, los personajes se turnan para hacer las preguntas y para contestarlas, lo cual refuerza la ausencia de jerarquías en la obra y pone en evidencia el debilitamiento del poder hegemónico y sus espectralidades pero visibiliza la continuación de los mecanismos de disciplinamiento que han validado este poder durante la historia cubana. En ese sentido *Antigonón* es una obra que escenifica un recorrido desde los cuerpos desarticulados, en donde los actos en común son posibles, hasta una comunidad revolucionaria basada en la disciplina, el uniforme y la claridad que la revolución articuló a través de las estructuras narrativas sacrificiales.

En esta parte de la obra, los personajes responden el cuestionario sobre *Abdala*, pero la mayoría de las veces no responden con fragmentos del poema, sino con un lenguaje que recuerda a los discursos de la revolución. Por ejemplo, cuando un personaje pregunta “¿Qué siente Abdala cuando se ve impotente para seguir defendiendo a su patria?”, una actriz contesta: “Que lo heroico es transformar la agricultura” (Orizondo 66). En este momento, el público se ríe al reconocer el discurso revolucionario en torno al campo, que fue central para las políticas de emancipación de la patria²⁵. La actriz continúa respondiendo la pregunta con un lenguaje técnico:

El método de siembra directa tiene sus requisitos técnicos:

²⁵ Sobre las transformaciones en el campo durante el periodo revolucionario, ver el libro *Labour and Development in Rural Cuba* de Dharam P. Ghai, Cristobal Kay y Peter Peek citado en la bibliografía.

1. Tratar la semilla con un desinfectante,
2. Sembrar por medio de un aparato, ideado al respecto, que da la profundidad requerida: 1.5cm,
3. Mantener la bolsa sembrada protegida del sol y regarla cada vez que sea necesario (66).

La lista sigue haciendo una parodia del lenguaje técnico de la revolución. Otras respuestas están relacionadas con información sobre la salud, con el lenguaje que circuló en la revolución respecto a la homosexualidad con las narrativas de batallas revolucionarias.

La tercera parte de *Antigonón* incluye el uso de los micrófonos que da legibilidad a la voz de los personajes y establece una conexión con el uso de los micrófonos y la producción de un lenguaje autorizado. A lo largo de la obra, con excepción de los números musicales, los monólogos se han efectuado a gritos y han estado interrumpidos por deformaciones vocales, ruidos de placer y de desesperación, lleno de interrupciones y muchas veces ininteligible. En esta parte final, el uso de los micrófonos y la vocalización completamente regular y uniforme no sólo confirma la entrada de los personajes en las dinámicas revolucionarias, sino que visibiliza cómo el sistema de sonido, es decir, la reproducción amplificada de la voz a partir del micrófono, fue clave en la creación de la comunidad revolucionaria. Puesto que el uso del micrófono implica una situación enunciativa específica, en este momento la audiencia se convierte en el grupo de cubanos que recibe un mensaje político. El escenario reproduce la situación enunciativa de los discursos de los líderes revolucionarios: las tablas se convierten en una tribuna y la audiencia en los cubanos listos a reproducir el mensaje político de los líderes revolucionarios. Sin embargo, el tono automatizado provee un reconocimiento del lenguaje desprovisto de su capacidad de interpelar al sujeto cubano.

Con este uso de los micrófonos, la obra hace eco de otros artistas que han usado el micrófono como una instancia de crítica política. Por ejemplo, en 1968 Antonia Eiriz pintó *Tribuna para la paz democrática* donde se muestra una tribuna vacía con unos micrófonos y cuando la obra fue calificada como una pieza “contrarrevolucionaria”, Eiriz dejó de pintar. Las instalaciones *Autobiografía* (2003) y *El susurro de Tatlin # 6* (2009) de Tania Bruguera usan micrófonos para que el público hable desde una tarima. *El susurro de Tatlin # 6* fue censurado por las autoridades revolucionarias durante la Bienal de la Habana del 2009. En este performance, Bruguera invitó al público a subir a la tarima para expresarse libremente durante un minuto. Cuando una persona se acercaba a la tarima, dos personas vestidas de militares la acompañaban a subir, le ponían una paloma en el hombro y se quedaban paradas, una en cada lado de la tribuna. De esta manera, la instalación y el uso de los micrófonos recordaban el discurso de Fidel Castro de 1959, después del triunfo de la batalla en la Sierra Maestra. Según Gerardo Mosquera, Bruguera consideró la posibilidad de que el público no usara los micrófonos: “She [Bruguera] thought of the empty podium as a ‘monument to the void,’ a monument to Castro’s absence after fifty years of being a daily, overwhelming presence for Cubans. The empty podium would refer to Cuban painting and the story behind it” (27). En *Antigonón*, después de que los personajes salen del escenario, lo único que quedan son los cuatro micrófonos, lo cual refuerza la idea del micrófono como objeto y del vacío en el escenario como la espectralidad y la ausencia de los líderes revolucionarios.

Resumiendo, *Antigonón* es una obra que visibiliza los límites de las articulaciones ideológicas en torno al sacrificio. Muestra a la audiencia un agotamiento del poder que resulta un simulacro en

lugar de una presencia efectiva que ya es incapaz de establecer un poder soberano. Visibiliza la monumentalización, la educación y la cultura del guerrillerismo como procesos de disciplinamiento del cuerpo y como una inscripción de los cubanos en una historia sacrificial a la cual deben subordinar sus comportamientos. *Antigonón* también es una reflexión sobre las políticas raciales y las políticas de género que informan estas construcciones sacrificiales y muestra las exclusiones y los arquetipos que funcionan como base de una emancipación de tono universalista. Mediante estos procedimientos *Antigonón* también inaugura una reflexión sobre la dimensión material de la ideología en los usos que hace del uniforme y de la voz amplificada por un sistema de sonido. Cuando automatiza el discurso revolucionario, muestra las ruinas ideológicas de un proyecto que todavía es capaz de generar patrones de reconocimiento, pero que ya no condiciona ni distribuye la vida como imaginó el proyecto emancipatorio de la revolución. Todos estos son procesos que visibilizan el agotamiento de una articulación sacrificial que pretende fundar una idea de comunidad desde las elaboraciones de la historia cubana.

Sin embargo, la obra no se limita a representar el agotamiento del poder, sino que también escenifica sus interrupciones a partir de los cuerpos desarticulados. En esta obra, los cuerpos desarticulados han demostrado cómo son irreducibles a la historia sacrificial y, en consecuencia, muestran unas posibilidades de existir que incorporan diferentes afectividades y espacios a los que ha destinado la historia de la patria cubana para sus miembros. Interrumpen los procesos de monumentalización con su corporalidad que no logra adscribirse a la tierra, a los ritos funerarios, al paisaje urbano, a la patria. Más aún, con sus afectividades y su ruido, visibilizan actos en común breves y que no están adscritos a ninguna forma de imaginar la nación. Finalmente, instalan lógicas de placer que han sido constantemente excluidas del contexto revolucionario.

Todas estas estrategias son un movimiento hacia la reapropiación del cuerpo, que fue subordinado a las políticas de la causa. Los personajes de *Antigonón* buscan recuperar el cuerpo propio dentro de un esquema sacrificial que lo ha tipificado y disciplinado. Lo consiguen a través del ruido, el movimiento, los vestuarios, la producción acústica y los monólogos. En esta reapropiación emergen los actos en común, que muestran fuerzas, capacidades, interrupciones y desajustes en donde es posible la existencia colectiva sin caer en los esquemas tradicionales. Desde una posición de subalternidad y sin llegar a reemplazar una causa emancipatoria con otra, los cuerpos desarticulados dejan entrever la existencia de Cuba en una temporalidad diferente a la del contexto revolucionario.

***Rapsodia para el mulo* y el desgaste como heroísmo: articulaciones del esfuerzo físico en el periodo especial**

El teatro tiene el poder de visibilizar las interrupciones, los límites y los disciplinamientos del discurso sacrificial de la historia independentista que rearticuló la revolución para validar sus políticas emancipatorias. La obra *Rapsodia para el mulo* de El Ciervo Encantado también negocia con la estructura sacrificial de la historia, pero no aquella implícita en las construcciones en torno al guerrillero, a la muerte en batalla y, en general, al héroe que lucha por la patria, sino en una faceta más estrechamente ligada al periodo especial en tiempos de paz. El uso del cuerpo en *Rapsodia para el mulo* se encuentra más en diálogo con las articulaciones del esfuerzo físico, en el que también subyace un esquema sacrificial, como una condición de combate permanente durante la crisis económica. *Rapsodia para el mulo* cuestiona la idea de entrega y servicio que visibiliza una vez más lo irreducible del cuerpo y que abre una reflexión sobre el desgaste corporal y la falta de comunidad que esta retórica sacrificial conlleva.

Durante el periodo especial, el gobierno cubano utilizó las narrativas sacrificiales de los contextos bélicos en los cuales había basado sus políticas emancipatorias para motivar la resistencia y dar sentido a los estragos de la escasez en la sociedad cubana. De esta manera, las articulaciones en torno a la comunidad tuvieron como eje central conceptos como el esfuerzo, el trabajo duro, la resistencia (con connotaciones bélicas), la guerra y el sacrificio. Por ejemplo, en el libro *Cuba, Periodo Especial: perspectivas*, publicado en 1998 por la Editorial de Ciencias Sociales de La Habana, se habla del periodo especial bajo la lógica sacrificial de la lucha y la guerra:

Toda la historia de este siglo confirma la tesis, que un país sí puede conseguir los objetivos por los cuales luchó y se sacrificó, si puede consolidar sus logros y aprender de sus errores. El pueblo de Cuba merece, por lo menos, eso. Si el pueblo de Cuba pierde la batalla en este Periodo Especial, su drama épico se convertirá en una nueva tragedia para este país, tanto más trágica por cuanto sus logros han iluminado la visión humana y sus errores nos dieron una pauta especial de precaución (Moreno 17).

El vocabulario bélico hace eco de las luchas armadas durante el periodo de la independencia y perpetúa las bases de una comunidad basada en la intersección entre el cuerpo, la lucha y la causa de la emancipación. Aunque los estudios cubanos registran un cambio antes y después de la caída del muro de Berlín, la revolución creó una continuidad histórica a partir del sacrificio que va desde la recuperación de los héroes de la independencia, pasando por el guerrillerismo revolucionario y, finalmente, durante el periodo especial y el esfuerzo físico:

Desde una perspectiva histórica, el *ethos* numantino del pueblo cubano que afloró durante el periodo especial no es percibido, sin embargo, como algo excepcional, sino más bien como una de las tantas (re)encarnaciones de una postura sacrificial que tiene sus raíces en la heroica muerte de José Martí en aras de la gesta independentista y que luego llega a manifestarse en ‘patria o muerte’ o el omnipresente eslogan revolucionario-nacionalista (Damián J.Fernández 37; Holbraad, “Revolución o muerte”). (*El Periodo Especial* Skłodowska 51)

Este “*ethos* numantino” refiere a la resistencia de los cubanos en el periodo especial que los discursos revolucionarios presentaron como una consecuencia directa del bloqueo estadounidense, igual que los numantinos afrontaron el sitio romano. El sacrificio durante el

periodo especial se intensificó e incorporó el vocabulario en torno a la crisis, la catástrofe y el deber cubano de esforzarse para “librar” la batalla.

En este marco discursivo, la idea de esfuerzo y resistencia física del cuerpo fue una imagen que emergió con frecuencia en los discursos revolucionarios. En el discurso de abril de 1991, Fidel Castro recuerda el trabajo del gobierno y de la población para hacer frente a la situación extraordinaria. Menciona los “enormes esfuerzos” que hacen los hombres que cultivan azúcar y las personas que construyen hoteles para el desarrollo del plan de turismo, de los trabajadores del programa de biotecnología y sus “increíbles esfuerzos” Este proceso de categorizar a la población como diferentes conjuntos de trabajadores bajo un proyecto específico, los inscribe en la teleología del progreso nacional, retoma la dimensión colectiva de los esquemas sacrificiales. Al final de este discurso, Fidel Castro habla de los campesinos de manera especialmente heroica ya que la falta de comida fue una de las características principales del periodo especial:

Ante mis ojos se han llenado de prestigio, los he visto trabajando allí en el surco sin descanso y haciendo un enorme esfuerzo, porque no están acostumbrados y porque son 15 días; cuando las ampollas se les acaban, ya se acaban los días. Se pasan 15 días trabajando con las manos en carne viva, diríamos. He visto con admiración ese esfuerzo, y ya son, como dije, más de 100 000 solo en la provincia de La Habana los que han pasado de nuestra capital. Hay que rendir tributo a esos trabajadores. (*Acto Central*)

El discurso fetichiza el desgaste físico del cuerpo a través de la mirada del representante de la soberanía nacional mediante las frases “ante mis ojos” y “he visto” que sugieren que el hablante está narrando una experiencia testimonial que resulta verdadera y extraordinaria al mismo tiempo. Al presentar la información como una verdad testimonial, el resultado de ese esfuerzo

físico, es decir la producción de alimentos, adquiere una dimensión ejemplarizante. Las manos en carne viva y las ampollas son parte de este desgaste necesario que, en conjunto con los otros proyectos de quienes también hacen “increíbles esfuerzos”, tendrá como resultado la posibilidad de acceder a una nación emancipada dado que será una nación basada en la autosuficiencia económica y el autoabastecimiento. En ese sentido, el desgaste físico es una continuación del discurso de los héroes de la independencia que entregaron “su sangre” y “sus lágrimas” para la liberación nacional. De esta manera, los discursos del periodo especial relaboran las narrativas del guerrillerismo y de los héroes de la independencia para incorporarlas a una lógica del esfuerzo y el desgaste físico que, nuevamente, refuerza la idea de la comunidad nacional es un proceso de subordinación a partir del sacrificio.

Los estudios cubanos reconocen el inicio en el año de 1991, con el anuncio oficial de hecho por Fidel Castro el 30 de diciembre de 1990 sobre la entrada en el periodo especial. Sin embargo, la idea del final sigue en discusión puesto que no hubo un anuncio oficial del final y hasta la década de los dos mil Castro siguió utilizando esta etiqueta temporal (Hernández-Reguant 17). La falta de un final claro del periodo especial contribuyó a la perpetuación de las narrativas sacrificiales hasta la entrada del siglo XXI. Por otra parte, el comienzo tan claro ha permitido mantener la idea de crisis ligada a las grandes narrativas de la solidaridad comunista internacional, puesto que es una consecuencia directa de la disolución de la URSS. Al mismo tiempo, la pérdida de esta red de relaciones permite que el gobierno abogue por una reinención del socialismo desde la especificidad cubana. La EcuRed, el sitio internet oficial de la revolución, señala los impactos ideológicos del periodo especial en los siguientes términos:

Con la caída del Muro de Berlín, los intelectuales de derecha predecían un final apocalíptico de la historia y una crisis de credibilidad teórica y práctica del Marxismo-

Leninismo. Para quienes siguieron comprometidos con el proyecto cubano, comenzó un proceso de lectura, reinterpretación y validación práctica, ya desde entonces, sin el modelo universal que había representado el socialismo euro soviético. (*Periodo especial*)

De esta manera, el proceso de reinención, crisis y sacrificio que se inauguró con el periodo especial continuó emergiendo como una articulación de la nación cubana que se prolongó hasta las primeras décadas del siglo XXI.

Estas narraciones sacrificiales que están relacionadas con el esfuerzo permanente pertenecen a los discursos oficiales. Sin embargo, la experiencia de la vida cotidiana²⁶ giró en torno a la preocupación por la posibilidad del abastecimiento y del acceso a bienes materiales. Amelia R. Weinreb hace un análisis del léxico de los ciudadanos cubanos durante este periodo y los años siguientes y concluye que las palabras centrales son “*luchar*, ‘to struggle’ the master term of the era; *conseguir*, ‘to find’; *resolver* ‘to resolve’; and *inventar* ‘to invent’” (65). Estas palabras estuvieron frecuentemente relacionadas con la emergencia del mercado negro, en el que se comercializa evadiendo las regulaciones de la economía estatal. Por ejemplo, la película *Fresa y chocolate* dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, muestra al personaje de Nancy, una mujer que se dedicaba a la prostitución y que ahora se dedica a la compra-venta en el mercado negro para poder sobrevivir. Por esta razón, mientras que las exigencias del sacrificio por la nación durante los inicios de la década de los sesenta habían estado acompañadas de cambios estructurales muy rápidos en el ámbito económico y cultural, con lo cual los ecos emancipatorios del sacrificio tuvieron una correspondencia con lo social, durante el periodo especial la fisura entre el discurso político que exige sacrificio y la vida cotidiana fue demasiado evidente como para seguir sosteniendo la promesa de la patria libre. En palabras de Silvia

²⁶ Para unos estudios detallados sobre la especificidad de la vida en el periodo especial y sus conexiones con la producción literaria, ver los autores Odette Casamayor-Cisneros, Gesine Müller y Rita De Maesener.

Pedraza, “The ‘special period’ was not only an economic crisis but also a crisis of legitimacy, of disbelief” (180). Las condiciones materiales deterioraron y para gran parte de la población, la dimensión emancipatoria y utópica de las formulaciones oficiales en torno a la comunidad, la unidad y la lucha.

En este contexto de falta, las dinámicas sociales oscilaron entre un sentido de cooperación y de apoyo mutuo para hacer frente a la escasez y un sentido de sospecha y de traición con respecto a otros, que ya era una dinámica social que la revolución había instaurado con la apertura de los CDR²⁷. Para hablar de la comunidad durante el periodo especial, Ariana Hernández-Reguant sigue el concepto de Badiou de “pensamiento epocal” que refiere a la dimensión colectiva en la que un periodo de tiempo se piensa a sí mismo y puntualiza: “The fierce competition for extremely scarce resources further cleaved a society already divided by suspicion and distrust, but also created a strong cohort-type consciousness based on the common experience of those years” (Hernández-Reguant 2). “Esos años” se refiere a los años más intensos del periodo especial, que los académicos enmarcan en el periodo de 1990-1994 y que provocaron la migración llamada la crisis de los balseros²⁸.

Para hacer frente a esta escasez, la población recurrió a actividades relacionadas con el reciclaje, reventa y la recolección de cosas usadas, desechos y basura. Estas actividades tuvieron impacto en muchos ámbitos, desde la cocina, en donde se reinventaron los platillos con base en

²⁷ Los Comités de la Defensa de la Revolución fueron estructuras fundadas el 28 de septiembre de 1960, cuando la revolución todavía no se había declarado una revolución socialista. Los CDRs tienen representantes nacionales y provinciales, pero responden mucho más a una estructura horizontal en donde los comités son una red a nivel de barrio que están encargados de regular el impacto de la revolución a nivel local. Con el paso del tiempo se consolidaron como un mecanismo de vigilancia. Para más información sobre la vigilancia de los CDRs y el impacto en la vida cotidiana de la isla, ver el artículo “Watching Neighbors: The Cuban Model of Social Control” de Josep M. Colomer citado en la bibliografía.

²⁸ Para más información sobre esta ola migratoria, ver el capítulo 7 del libro *Political Disaffection in Cuba's Revolution and Exodus* de Silvia Pedraza.

los pocos ingredientes que había disponible, hasta el teatro cubano, en donde el reciclaje y la basura han sido un tema durante los últimos años. Por ejemplo, en *Manteca* (1993) de Alberto Pedro Torriente, el escenario está saturado de objetos: “En el teatro se producía la acumulación y yuxtaposición de viejas escenografías, desperdicios que se resisten a desaparecer: una especie de mezcla de basurero y museo de objetos inútiles” (del Pozo 184). Desde *Manteca*, llevada al escenario a inicios del periodo especial, hasta la obra *Los basureros* de Yerandy Fleites, que se representó en el 2017 y que trata sobre el tema de los buzos²⁹, el tema del reciclaje y la basura se escenifica cuando el teatro aborda los temas de la supervivencia, la escasez y la vida en el contexto de la Cuba postsoviética. En esta línea se inscribe *Rapsodia para el mulo* que alude a las personas que recogen basura en los carretillos, conocidas como “mulos”.

La obra *Rapsodia para el mulo* reflexiona sobre el esfuerzo físico en un contexto de escasez. Los mulos que aparecieron durante el periodo especial en el paisaje urbano de La Habana desaparecieron rápidamente cuando el gobierno cubano implementó la “licencia de recolección y vendedor de materias primas”, que tipificaba a los mulos, los buzos y, en general, los recolectores de basura, como cuentapropistas. Este fue un cambio que significó tener que pagar parte de las ganancias de la recolección al estado revolucionario. Como las ganancias de los recolectores de basura son muy bajas, los mulos desaparecieron puesto que el carretillo los hacía demasiado visibles y la recolección de basura se siguió haciendo de manera clandestina. De esta manera, los buzos son los únicos que continuaron con el proceso de recolección de basura y lo realizaron con bolsas pequeñas, poco visibles o durante la noche. Por lo tanto, la implementación de la licencia contribuyó a los esfuerzos del gobierno que trataba de mostrar una buena imagen de La Habana a los turistas internacionales. Al gobierno no le interesaba acabar

²⁹ Este es el nombre de las personas que buscan comida, objetos de uso personal o cosas para la reventa en los basureros de La Habana.

con los recolectores definitivamente ya que la venta internacional de materiales reciclables representa un ingreso fuerte para el país. Las personas recogían cualquier cosa, incluso bloques de cemento o ladrillos que raspaban para después vender como polvo y materiales de construcción³⁰.

Rapsodia: Los cuerpos desarticulados y el ruido

El Ciervo Encantado es una compañía fundada en 1996 por Nelda Castillo (n. 1953), antes directora del Teatro Buendía. La actriz central de la compañía es Mariela Brito (n. 1968) y el asesor es Jaime Gómez Triana (n. 1978). Sobre la fundación de El Ciervo Encantado, Nelda Castillo señala:

Se fundó en el 96 con la graduación de mis alumnos de ese año. Hicimos una obra que se llamaba así, *El ciervo encantado*, de Borrero Echeverría. Era una obra de la memoria cubana, de la Guerra de Independencia—una analogía realmente de la Guerra de Independencia. Y yo gradué a mis alumnos con ese cuento. El Ciervo Encantado simbolizaba la libertad, la necesidad de cazar a un ciervo que no se dejaba cazar. Un ciervo muy difícil de cazar, era símbolo de la libertad y también, para nosotros, de identidad. Por eso se funda en el 96 con ese cuento homónimo. El primer cuento editado en Cuba en 1905 y lo tomamos como premisa, como base de sentido, de concepto para el grupo: cazar la identidad. En esa cacería comenzamos. (*Entrevista*)

³⁰ Agradezco a Mariela Brito toda esta información sobre la emergencia y la desaparición de los buzos en la ciudad de La Habana.

El Ciervo Encantado nace como un espacio de búsqueda que se sigue manteniendo en las obras más recientes de la compañía puesto que se sigue concibiendo como un espacio de descubrimiento y exploración de nuevas técnicas teatrales que renueven el teatro de la isla. Para la crítica Amarilis Pérez Vera, “El trabajo con el cuerpo del actor es el pivot que favorece la imbricación entre cada una de las líneas de investigación de El Ciervo Encantado” (40), el cual constantemente mira hacia la herencia del neobarroco para explorar las posibilidades de explorar la intersección entre “lo cubano” y la simulación, la carnavalización, el choteo, la parodia, el camuflaje, etc. Las obras *Pájaros en la playa*, *Visiones de la Cubanosofía* y *De donde son los cantantes* siguen esta línea. Sin embargo, *Rapsodia para el mulo* se encuentra en un registro menos auto-celebratorio que aquellos que se adscriben a la estética del neobarroco y en sus exploraciones estéticas.

Rapsodia para el mulo se presentó en La Habana durante la Muestra Latinoamericana de Teatro “Mayo Teatral” en Casa de las Américas, en el 2012, en el Festival Internacional de Teatro de La Habana durante el 2013 y en la Bienal de La Habana en el 2014. Además de estas presentaciones el performance circuló internacionalmente. Fue parte del Festival Internacional de Teatro de Calabria, Italia durante el 2012 y se presentó en el IX Encuentro Internacional del Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York que se celebró en Montreal, Canadá en el 2014. Se presentó también en Brasil, también en 2014 como parte del Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte y en Mirada, Festival Iberoamericano de Artes Escénicas de Santos. Para el análisis de esta obra, utilizo el video disponible en el archivo digital del Instituto Hemisférico que es de una puesta en escena realizada el 27 de junio del 2014 en el DB Clark Theater de la Universidad de Concordia en Montreal. Al igual que *Antigonón*, el acceso al video en lugar de la experiencia teatral tiene muchas limitantes que, sin embargo, no

impiden imaginar, suponer y plantear las interrupciones del sacrificio durante el periodo especial en tiempos de paz. Sobre la recepción de sus obras en el extranjero, los miembros de El Ciervo Encantado me comentaron que la recepción es generalmente buena, con excepción de algunas audiencias que siguen entendiendo la cultura cubana desde la excepcionalidad de la revolución en el contexto latinoamericano como ícono de una lucha comunista que pudo resistir las tendencias del capitalismo. Especialmente, se refirieron a la puesta de escena en Guayaquil, Ecuador y Guadalajara, México.

El performance de El Ciervo Encantado toma el poema de José Lezama Lima titulado “Rapsodia para el mulo” como punto de partida para su exploración teatral. El poema de Lezama dice: “Con qué seguro paso el mulo en el abismo. / Lento es el mulo. Su misión no siente / su destino frente a la piedra, piedra que sangra / creando la abierta risa en las granadas. / Su piel rajada, pequeñísimo triunfo ya en lo oscuro, / pequeñísimo fango de alas ciegas. / La ceguera, el vidrio y el agua de tus ojos / tienen la fuerza de un tendón oculto, / y así los inmutables ojos recorriendo / lo oscuro progresivo y fugitivo” (285-286). El poema habla del esfuerzo y el dolor de un mulo que camina en el abismo sin una tarea, objetivo y misión que pueda llegar a justificar el deterioro de su cuerpo maltratado por el trabajo. Sus ojos, sus piernas y su piel son ejes centrales de su viaje sin objetivo, sin final y con un gran costo corporal. De esta manera, el performance anuncia desde el título una intervención marcada por las negociaciones entre el sacrificio y la desesperanza.

El performance lo realiza la actriz Mariela Brito quien interpreta un híbrido de mujer-mulo que tira de un carrito durante aproximadamente una hora. Durante todo el performance, el evento más notable es cómo el cuerpo de la actriz tiembla a causa del esfuerzo que está haciendo para recoger objetos esparcidos en el escenario. La actriz está desnuda y su cuerpo está

maquillado principalmente con colores negros y rojos. El maquillaje negro es el más visible ya que dibuja sobre su cuerpo líneas negras que sugieren las cuerdas (o las marcas de las cuerdas) con las que lleva el carrito. También hay líneas en las articulaciones: en las rodillas, los codos y las muñecas, dando la impresión de que el cuerpo está segmentado o que es un ensamblaje de partes para formar un todo, lo cual lleva a pensar en el cuerpo como una máquina que se monta con el único objetivo de realizar un trabajo.

Alrededor de las rodillas, en las nalgas y cerca de los pies, el maquillaje negro sugiere polvo, excrementos y, en general, la suciedad del cuerpo que trabaja sin descanso y que además ha estado en contacto con la basura. El maquillaje rojo está cerca de los tobillos, en los pezones, entre las piernas y en la cara y sugiere el desgaste de la piel por el rozamiento constante. Con este trabajo en torno al maquillaje en rojo y negro, el cuerpo se presenta como un cuerpo desarticulado que interrumpe la fetichización del cuerpo desgastado del trabajador puesto que representa el desgaste del cuerpo a causa del dolor y lo grotesco de la suciedad de quien trabaja sin descanso.



Fig 2.11 *Rapsodia para el mulo. El combate diario.*

Durante el recorrido del mulo, las luces en el escenario son rojas y amarillas, y están colocadas en el escenario, a ras del suelo. La luz proveniente desde abajo enfatiza la relación entre el cuerpo, del mismo color que las luces, y el escenario creado la impresión de que el mulo emerge de la misma calle en donde recoge basura. En ese sentido, el mulo, la basura y la calle existen en conjunto y borran la división entre espacio público, habitantes y desperdicio. En varias versiones de este performance, el espacio teatral está conformado por dos escalones que tienen rampas a los lados, por las cuales el mulo sube y baja su carretillo.

En el centro del escenario hay un cartel donde se lee “del combate diario a la victoria segura”, una frase del comandante Ernesto Che Guevara, que pone el énfasis en la constancia y en la cotidianeidad del esfuerzo para garantizar metas a largo plazo, una idea que cuestiona el cuerpo desarticulado del mulo. La imagen a la izquierda de esta leyenda es una estatua del Che que forma parte del “Conjunto Escultórico Memorial Comandante Che Guevara”, ubicado en la

ciudad de Santa Clara. El cuerpo monumental y uniformado del Che contrasta con el cuerpo desnudo del mulo, que conceptualiza el desgaste físico expresado en la corporalidad y el maquillaje. Igual que en el performance del cuerpo en *Antigonón*, el cuerpo del mulo interrumpe la estructura sacrificial y de la ejemplaridad que el paisaje urbano con los monumentos de los héroes. La proyección del comandante Che Guevara evidencia la condición espectral del poder soberano, puesto que no es capaz de llegar a ser una presencia efectiva que distribuya y organice la vida y la dirección de la mula, que se encontraría en el ámbito de la existencia política revolucionaria. Ariana Hernández-Reguant refiere al periódico *Granma* de 1991 para destacar que dos cambios centrales del periodo especial fueron la proliferación de bicicletas y el renacimiento del eslogan del comandante Che Guevara “hasta la victoria siempre” (3). La recuperación del Che que el gobierno revolucionario usó para renovar el horizonte utópico en medio de la escasez contrasta con el cuerpo desgastado del mulo. El cuerpo cuestiona la relación entre las narrativas idealizadas del esfuerzo y la corporalidad desgastada y abyecta de quien habita la ciudad.

El mulo lleva encima dos guarniciones pertenecientes a la caballería: unas anteojeras para que el mulo mire solamente hacia adelante y una bolsa entre las patas delanteras para recoger los excrementos y evitar ensuciar las calles y la vía pública. Tanto las anteojeras, como la bolsa de piel evidencian que esta mula desempeña su trabajo en un contexto urbano. Por lo tanto, el desgaste físico representado con el maquillaje y escenificado posteriormente con sus movimientos, son una reflexión sobre La Habana del periodo especial como un espacio de desgaste, suciedad y dificultades al momento de intentar navegarla.

Las anteojeras del mulo son fundamentales para crear una relación de marginalidad con respecto a la audiencia que lo mira. Estas anteojeras son extremadamente grandes, tanto que

sobresalen por encima de la cabeza de la actriz. Por lo tanto, sólo cuando el mulo mira a la audiencia es cuando el público puede ver su cara. El hecho de que la cara del mulo permanezca oculta durante la mayor parte de la función refuerza el efecto del cuerpo como una máquina en tanto que representa un conjunto de piezas conectadas con el fin de producir un trabajo, puesto que se pierde la noción de la cabeza/cara como aquello que gobierna el cuerpo. Sin embargo, cuando el mulo mira hacia la audiencia, la cara aparece como una revelación que no se puede ignorar. Sobre la intersección entre la violencia, la desnudez y el acto de mirar la cara del otro, Levinas afirma:

[A]ccess to the face is straightaway ethical... There is first the very uprightness of the face, its upright exposure, without defense. The skin of the face is that which stays most naked, most destitute. It is the most naked, though with a decent nudity. It is the most destitute also: there is an essential poverty in the face; the proof of this is that one tries to mask this poverty by putting on poses, by taking on a countenance. The face is exposed, menaced, as if inviting us to an act of violence. At the same time, the face is what forbids us to kill (*Ethics and Infinity* 85-86).

La paradoja entre la desnudez de la cara que invita a la violencia y el reconocimiento del otro a partir de su cara que prohíbe que lo matemos es una tensión que la cara del mulo no mantiene puesto que rebela que es una cara a la que ya se le ha infringido violencia. La saliva que gotea, y el maquillaje rojo en las mejillas y la expresión de agotamiento en general hace evidente la violencia a la que se expone un cuerpo inscrito en las dinámicas sacrificiales de la nación. Por otra parte, las anteojeras interrumpen la promesa de comunidad detrás de esa lógica puesto que la cara permanece oculta. Finalmente, el reconocimiento del otro a través de la cara está entorpecido por el maquillaje, el cual borra algunas de los elementos que se esperan ver en una

cara humana: dos puntos negros debajo de los ojos duplica la mirada, el maquillaje negro de la quijada interrumpe la silueta ovalada de la cara y el gorro borra la simetría entre las cejas, la frente y el cabello. En ese sentido, es una cara que no promueve un reconocimiento intersubjetivo y, por lo tanto, se le puede seguir infringiendo violencia y, en última instancia, se le puede matar.

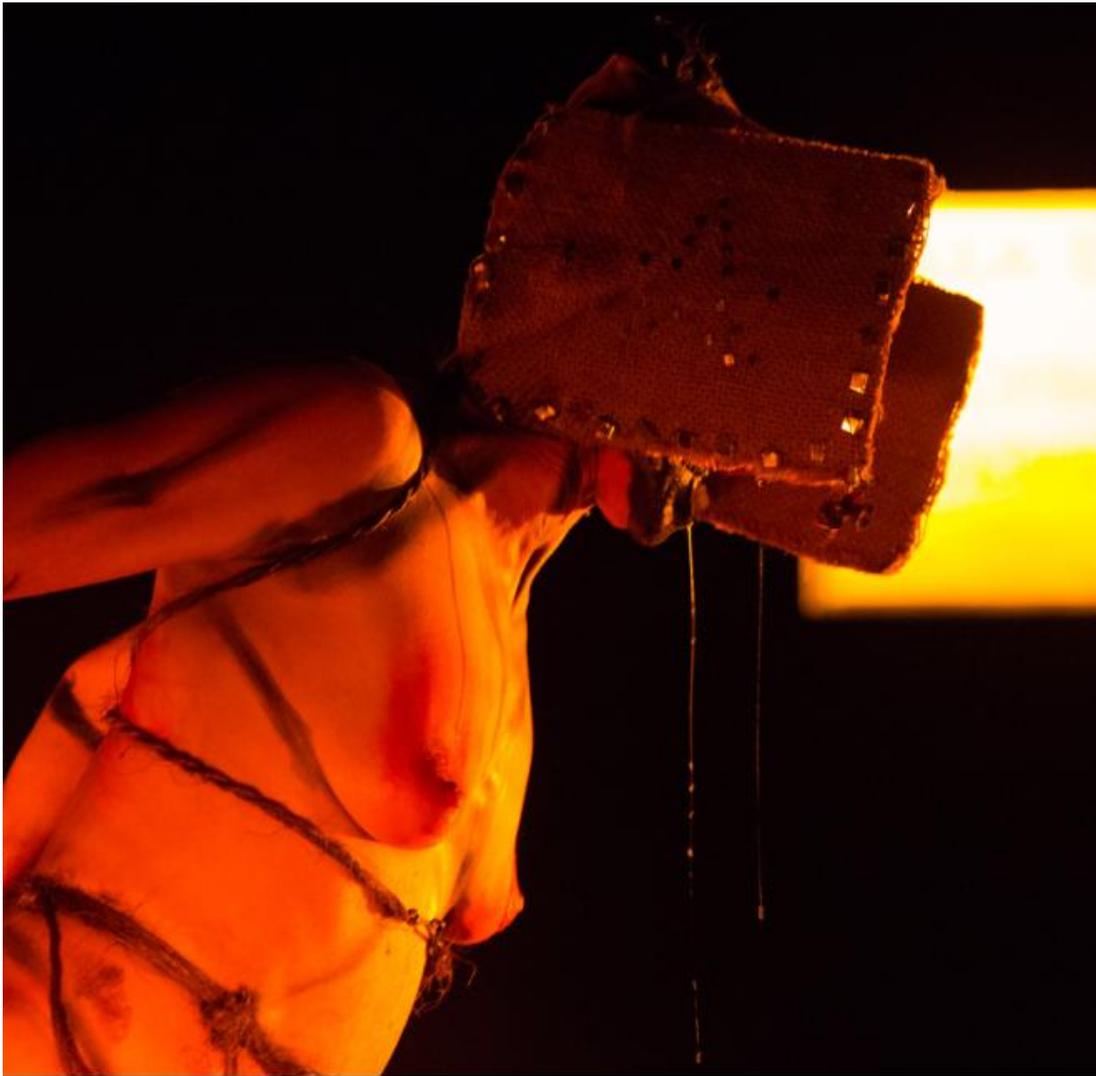


Fig 2.12 *Rapsodia para el mulo. Ocultar la cara*



Fig 2.13 *Rapsodia para el mulo. Revelar la cara*

Durante el performance, el mulo recoge objetos del escenario y los coloca en su carretillo. Todos los objetos que están en el carretillo son cosas que la gente ha tirado a la basura y que el mulo recoge para intentar reciclarlos o revenderlos. Según El Ciervo Encantado, para el caso de la obra, los desperdicios que el mulo acumula “aluden a aspectos bien precisos de nuestra historia bien reciente: un fragmento de capitel derruido, una foto familiar antigua, una bandeja de comida de las usadas en las escuelas en el campo y en las grandes movilizaciones, varios libros de marxismo” (*El Ciervo Encantado Blog*). El capitel derruido alude a los discursos en torno a La Habana monumental: *La ciudad de las columnas* como la llamó el libro de Alejo

Carpentier y, en consecuencia, la grandeza del paisaje urbano. La foto familiar antigua refiere a la representación de la familia cubana como mito fundacional de la sociedad que se puede ver en sagas como *Paradiso* de José Lezama Lima. Con estos dos objetos el mulo cuestiona la continuación de las ideas de grandeza y abundancia que surgieron durante el periodo prerrevolucionario. El mulo también carga objetos ligados a la cultura política de la revolución. Por ejemplo, el mulo carga unas bandejas de comida, llamadas “las checas” en Cuba, que se usaron durante los comedores de los centros de trabajo, las escuelas en el campo, los semi-internados y en las cárceles. Por lo tanto, las checas están ligadas a la idea del castigo, del servicio, del voluntariado que son todas expresiones del decisionismo soberano. El representante del poder soberano tiene la capacidad de decidir quién vive y quién muere, quién es un amigo del estado y quién es un enemigo que se expresa en el sistema penitenciario y en los espacios del voluntariado y se refuerza en el acto de recibir comida. Todos estos objetos son vistos como escombros del pasado, es decir, como objetos inservibles, desperdicios de una historia que sólo se puede reciclar para navegar el presente. En ese sentido, la idea del esfuerzo en *Rapsodia para el mulo* desarticula la estructura sacrificial que ha promovido la revolución y, además, muestra cómo el devenir histórico de esta condición sacrificial, articulada también a través de la familia, los monumentos, los presupuestos marxistas y el voluntariado, se han convertido en un peso para las personas que viven en el contexto postsoviético.

El último objeto del mulo es un cartón que por un lado es un mural escolar en donde se pueden ver seis rectángulos vacíos con las leyendas “Concepto de Revolución”, “Sitial histórico”, “Efemérides”, “Emulación”, “Destacados” y “Brigada de Autofocal”³¹. Los rectángulos indican la falta de una imagen que antes estaba ahí. Al igual que en *Antigonón* este

³¹ Las brigadas autofocales surgieron en Cuba para identificar focos de reproducción de mosquitos y combatir el dengue en la isla durante el periodo especial.

mural es una reflexión en torno a los conceptos que articularon la educación y la falta de significado o incluso de representación de las dinámicas sociales. El automatismo del lenguaje que en la obra de Orizondo promovió la pérdida de los referentes en *Rapsodia para el mulo* tiene una representación visual en la que la palabra escrita no va acompañada de su imagen. Son estructuras que organizan a la sociedad pero no proveen un sentido de unidad o de comunidad, puesto que dejaron de funcionar hace tiempo. Del otro lado, el cartel es un anuncio de una cafetería llamada “La esperanza”. Debajo del nombre de la cafetería, hay un dibujo de un grillo triste tomando café y este cartel es lo último que se ve cuando el mulo sale del escenario al final del performance. Este es ambiguo y el público puede leerlo en clave irónica o puede repensar las posibilidades del futuro en la isla bajo la estructura del mito de la caja de pandora, en el que después de las calamidades queda el espíritu de la esperanza.

Rapsodia: El cuerpo femenino y las políticas económicas

Aunque la articulación sacrificial que está más conectada con las luchas de la independencia emerge en clave masculina del guerrillero que muere para liberar la patria, las narrativas del sacrificio de la mujer en la batalla fueron un elemento central de la revolución. Como señala Skłodowska: “en sus múltiples roles de *mujer-trabajadora, mujer-rebelde, mujer federada (destacada), mujer miliciana, mujer-combatiente, mujer-militante, mujer-madre, mujer-combatiente por la educación, mujer-cederista (destacada) o mujer proletaria*, la mujer cubana se encuentra bajo una arremetida retórica constante mientras sigue en la ‘lucha’” (298). Durante el periodo especial, estas narrativas sacrificiales de la mujer tomaron un matiz diferente:

“Women’s ingenuity was a key theme in the Cuban press articles, as they were repeatedly hailed as ‘heroines’ of the Special Period and praised for their resilience in the face of such shortages. This type of language and praise was used in order to motivate women to step in and take up the mantle of defending the revolution when it was most in jeopardy” (Jerónimo Kersh 66-67). Este ingenio se refirió en gran medida a la capacidad de afrontar las tareas domésticas en el contexto de escasez y de “resolver” las necesidades de sus familias³². El heroísmo de las mujeres durante el periodo especial fue una manera de volver a incluir la figura del ama de casa que, a inicios de la revolución estuvo fuertemente asociada a los valores de la burguesía³³. Por otra parte, la emigración predominantemente masculina y la reestructuración económica que consistió principalmente en la emergencia de la industria del turismo, y en consecuencia de la expansión del jineterismo, y en el cuentapropismo marcó ese heroísmo que fue sinónimo de proveer a la familia.

La obra *Rapsodia para el mulo* también cuenta la historia de la degradación del cuerpo femenino en el esquema más amplio del cuentapropismo y la posibilidad de navegar una economía marcada por la escasez, la marginalidad y la dualidad monetaria. En notas del programa de *Rapsodia para el mulo* la compañía aclara que el mulo es una degradación de La china, otro personaje de *El Ciervo Encantado*:

³² María del Mar López-Cabrales hace un análisis de la literatura escrita por mujeres durante el periodo especial. La crítica identifica los principales temas de la literatura de este periodo: “la necesidad de “resolver” la alimentación, la maternidad, el cuidado de las familias, la soledad de los que se quedaron en la isla” (13). “Resolver” es el verbo que se utiliza para indicar que se tienen que solucionar situaciones en ámbitos como trámites burocráticos, abastecimiento de comida y acceso a los servicios.

³³ “The marked change in the representation of women in the media during this period [1960-1970] demonstrates how the government tried to dispel this inherent gender role ideology: cooking- and fashion themed articles were largely phased out, housewives were portrayed as ‘idle,’ and working women were promoted as positive role models” (30).

La conocí hace algunos años como La china, una mujer de barrio, de negocios y llena de expresiones populares. Vendedora de excursiones en Cubalandia, una isla marcada por su geografía, su bipolaridad monetaria, su gente. Ahora transformada en mulo que carga ...comidas para atenuar el hambre, ...toallas o ventiladores para un hospital donde tenemos internado algún ser querido, ...televisores o muebles que necesitan remiendo, ...pozuelos y bolsas de plástico por lo que pueda aparecer para armar la cena familiar; que carga además con la ruina de la casa, de la ciudad, del país. (*inventario 1*)

El personaje de La china pertenece al performance de *Cubalandia* (2011), también interpretado por Mariela Brito. En el escenario, La china baila como si fuera parte del staff de entretenimiento de un hotel, un bar o un cabaret, habla por teléfono para negociar la venta de excursiones y usa una calculadora para calcular sus ganancias y para hacer las conversiones de moneda. El protagonismo de la audiencia es central en esta obra porque los espectadores conversan con La china en varios momentos del performance. En un momento de la obra, La china le pregunta a alguien cuánto cobra y cuando obtiene su respuesta en pesos cubanos, hace la conversión a pesos convertibles, lo cual destaca la enorme diferencia entre las ventas de excursiones que había hecho por teléfono y los salarios en pesos cubanos. El valor entre las dos monedas y su impacto en la población es el tema central del performance.



Fig 2.14 *Cubalandia. La doble moneda es traición.*

El performance se realiza frente al telón titulado *Doble Moneda* creado por el artista plástico Lázaro Saavedra en donde se lee “en una plaza sitiada la doble moneda es traición” que alude al bloqueo económico estadounidense y al Peso Cubano Convertible (CUC), cuyo valor se fija a la paridad del dólar.

El personaje de La china representa los esfuerzos de la mujer al intentar navegar la economía de la isla. Los shorts cortos, el top amarillo, el relleno de color rosa a la altura del pecho, los accesorios, las uñas larguísimas y el maquillaje muestran a una mujer que está intentando usar la seducción y el erotismo para vender sus excursiones y, de esta manera, tener acceso a los CUC. Sin embargo, el resultado es un personaje un poco deforme y grotesco al intentar adscribirse a la lógica de la “buena presencia”. Este procedimiento es el que Analola Santana identificó como un proceso de auto-friquería, en el cual la escenificación de un cuerpo

grotesco y monstruoso es un tropo latinoamericano que está estrechamente conectado a los cambios políticos de las últimas décadas y sus desencuentros con la globalización:

Notions of any different body (by this I mean the freak in all its connotations and manifestations—the grotesque, the deformed, the disabled, the visually/morally/socially excluded, the prostitute, the beggar, the terrorist, the antihero, and the homosexual, among many other types) as monstrous and freakish and representations of absolute otherness have become a common trope in many Latin American performative practices. I find this predominance to be connected to the political changes that have taken place in the last few decades, as globalization has forced different nations to question their role as modern states (4-5).



Fig 2.15 *Cubalandia. La doble moneda es traición.*

Este uso del vestuario es una manera de interrumpir las lógicas de “la buena presencia” que emergieron durante el periodo especial en torno al turismo y que los empleadores usaron

para discriminar a la población afrocubana. Como señala Cabezas, “The notion that racialized subjects in Cuba lack *buena presencia* (good presence, understood as being white), for example, is often used as an expression of racial discrimination in jobs” (80). El cabello alaciado, el maquillaje de los ojos, que los convierte en ojos rasgados y el maquillaje blanco de la cara son un proceso de blanqueamiento pensado para los turistas internacionales. Las cejas, la gran cantidad de accesorios y el labial metálico la sitúan también al cuerpo de La china en el contexto de la espectacularidad de un performance drag. Tanto el blanqueamiento como el sentido de espectacularidad muestran un simulacro de las normas de la “buena presencia” que marcaron las dinámicas económicas de la isla. Por otra parte, el acceso a la industria del turismo muchas veces representó una degradación de su estatus profesional: “The types of jobs that women were occupying in the tourist industry -such as secretaries, waitresses, cleaners, and maids -were heavily gendered and in stark contrast to the diverse, high-level professional jobs they had previously occupied while working for the state” (Jerónimo Kersh 117). De esta manera, el performance de La china cuenta la historia de un proceso de comercialización del cuerpo, supervivencia y degradación que culmina con el Mulo.

Cuando El Ciervo Encantado traza una trayectoria que va desde un personaje como La china, que intenta vivir de la empresa turística y que termina como un mulo de carga, está visibilizando una lucha que no corresponde con la de las narrativas sacrificiales del heroísmo, la entrega y la emancipación. En una entrevista, Mariela Brito afirma:

El texto de Lezama fue una de las fuentes de investigación del trabajo. Servía como soporte espiritual a nivel del texto. Y ya a nivel de la acción, trabajé en la calle investigando el personaje que está en la calle y que ha pululado en los últimos años de manera muy acelerada. (...) De esta investigación surge el personaje de La china que

luego se convertirá en una investigación sobre el cuerpo con *Rapsodia para el mulo*. Son personajes antecedentes que resultan de la investigación en la calle. (*Entrevista a El Ciervo Encantado*)

En este sentido, tanto el mulo como La china son personajes que visibilizan “la lucha” de la mujer en el contexto de la Cuba del periodo especial. Ambos personajes incorporan la corporalidad como la herramienta principal de su lucha. En ambos casos, el cuerpo resulta en una deformidad que promueve una imagen de abyección y desesperanza en su esfuerzo cotidiano por navegar la economía en el contexto de la Cuba postsoviética. Por esta razón estas obras visibilizan el cuerpo deforme del mundo económico de CUC y el cuerpo deforme por el esfuerzo físico del mundo económico del PCC.

El hecho de que el mulo no hable destaca el proceso de degradación de un personaje que ha perdido la capacidad de negociar con los turistas, con la audiencia, de explicarse a sí mismo su circunstancia. La falta de lenguaje en el mulo destaca la posición de marginalidad a la que ha llegado luchando por sobrevivir con su esfuerzo. La falta de voz también es el resultado de una sociedad patriarcal en donde la representatividad política ha estado sujeta a figuras masculinas. La posibilidad de hablar y la falta de voz es también una metáfora de la falta de figuras públicas femeninas en la cultura política revolucionaria.

Rapsodia: El ruido y los actos imposibles de comunalidad

En *Rapsodia para el mulo* el ruido está presentes durante toda la obra por medio de la radio. Desde el inicio hasta el final de la función, el recorrido del mulo ha sido amenizado con un programa que ofrece “gotas del saber”. Para El Ciervo Encantado:

Ese ámbito [el de la retórica triunfalista del entretexto del Che y su monumento] es cualificado por una sonoridad que utiliza el registro íntegro de un programa radial cubano en el que se difunde música instrumental ligera, fundamentalmente versiones de temas muy populares, y breves y superficiales “noticias”, que una azucarada locutora presenta a los oyentes como ‘gotas de saber’”. (*El Ciervo*)

Este programa que ameniza la recolección de basura del mulo es una reflexión sobre la circulación de la información en los medios de comunicación cubanos. La radio presenta información de poco interés, especialmente considerando el momento de crisis y la situación de los cuerpos en su lucha por la supervivencia. Algunas cosas que se escuchan en este programa son:

Una curiosidad del mundo animal, la cucaracha puede vivir nueve días sin su cabeza antes de morir de hambre.

Unas conexiones cerebrales sanas ayudan a conservar la inteligencia en la vejez.

Murió la tortuga gigante solitario Jorge, único en su especie. El quelonio tenía una edad estimada de más de cien años y fue encontrado sin vida en su corral.

Una nave ha hallado un cráter en el polo sur de la luna. La superficie del cráter era más brillante, lo cual determina la presencia de pequeñas cantidades de hielo. La importancia de este hallazgo es que si el hombre decidiera, algún día, habitar la luna la mejor zona serían los polos de ese satélite. (*Rapsodia para el mulo*)

La información presentada a manera de comentarios objetivos y breves es una manera de crear un registro que borra completamente posibles opiniones, posicionamientos o evaluaciones de la locutora que sólo reproduce la información. Por lo tanto, las gotas del saber no sólo desinforman,

sino que educan en los ritmos de la reproducción y el automatismo, en lugar de aquellos pertenecientes a la expresión e interpretación individual.

Rapsodia para el mulo enfatiza la inutilidad de estas curiosidades puesto que no establecen ninguna relación con el esfuerzo físico de la mula. Por otra parte, no hay una correspondencia entre el tono festivo y educativo de la radio y las sensaciones que provoca el performance. Igual que *Antigonón* abre una reflexión sobre el uso de los micrófonos y su relación a la producción de articulaciones políticas, este programa inicia unas preguntas sobre la función de la radio en el contexto revolucionario y la circulación de información sin relevancia como parte de un mecanismo de control social.

Sin embargo, sin duda el momento en que se interrumpe de manera intolerante la conexión con el otro es cuando el mulo se orina en el escenario. En este momento de la obra, la música y la locutora de “gotas del saber” se dejan de escuchar. Las luces amarillas y naranjas que habían estado iluminando la escena se apagan gradualmente dejando sólo una luz blanca cenital, en medio del escenario. Con el esfuerzo que ha hecho durante toda la obra, deja el carrito y entra a la zona iluminada con luces grandes, se gira para estar de frente al público y acomoda las manos en alto, como en un gesto de súplica o evocación.



Fig 2.16 *Rapsodia para el mulo*. “Y, por fin, Cuba, en qué paró”.

La iluminación cenital proyecta sombras en el cuerpo del mulo. En primer lugar, hace que su cuerpo se siga viendo segmentado a causa de las sombras de las anteojeras y los brazos. Por otra parte, el mulo respira temblorosamente y este movimiento del cuerpo es amplificado por las sombras de los brazos sobre sus muslos, que también tiemblan. Sin embargo, la iluminación blanca y la oscuridad en el otro lado del escenario, desliga a este cuerpo desarticulado de su contexto, rompe brevemente la relación entre el cuerpo, la historia y el trabajo. En este momento el mulo revela su cara y se queda en silencio durante algunos momentos, con las manos en alto y todo lo que se percibe es el movimiento de las sombras sobre su cuerpo. Entonces comienza a orinar y la orina salpica en la bolsa que lleva entre las rodillas que evita que los excrementos ensucien la vía pública. El acto de orinar como una protesta destaca la pérdida de la voz del personaje y refuerza la idea de que la corporalidad es lo que queda de este personaje para intentar desarticular las construcciones heroicas de la lucha revolucionaria. Este acto establece una conexión entre las “gotas del saber” como una continuación a manera de protesta por la imposibilidad de habitar no sólo el espacio de la isla, sino también de poder habitar una sonoridad y unos ritmos que correspondan con las circunstancias del periodo especial.

Para hablar sobre la ruptura entre la imagen del ciudadano y las estéticas de lo abyecto, Guillermina De Ferrari sigue las ideas de Warwick Anderson, en el contexto del realismo sucio que es:

An active process of destructiveness capable of divesting an idealized ‘civic identity’ of the magical powers usually attributed to the conflation of man and citizen -of good man and good citizens- that is, of man as an active, productive, and disciplined participant in a political society. What is a citizen but someone who can rule and obey, who can willfully limit its own self to the well-being of the polis as a whole. Anderson underscores the

corporeal dimension of citizenship by suggesting that, at the center of both excremental aesthetics and civic identity, is the subtle articulation between the abject, that which is disgusting, and ascesis, a practice of self-containment, a technology of the self, that which creates habits, and therefore ethics. (167)

Estas políticas del asco responden “to a desire to break away from modern notions of beauty that have been compromised by grand ideologies” (167). Siguiendo esta lectura, la obra interrumpe la complicidad de las estéticas de lo puro, lo pulcro y lo privado con la posibilidad de convertirse en un miembro de la patria cubana. Por otra parte, plantea una pregunta sobre la posibilidad del descanso en un contexto en donde el sacrificio crea identidades que no consideran el desgaste del cuerpo en un contexto de escasez que incorpora la promesa de emancipación como consecuencia de este trabajo. El proceso de auto-friquería, para seguir usando el marco de Santana, muestra, entonces, los límites del proyecto revolucionario en el contexto de la globalización y la circulación del capital durante el siglo XXI.

Después de orinar en el escenario en esta posición, el mulo le dice al público, arrastrando las palabras y con un tono de voz muy grave, “y por fin, Cuba, en qué paró”, que es lo único que dice durante toda la obra. La línea hace referencia a este cansancio acumulado que ha sido consecuencia de una articulación de la comunidad cubana basada en el esfuerzo, el servicio y la lucha, es decir, en diferentes formas sacrificiales de la historia. La pregunta “¿Cuba en qué paró?” es la necesidad de poder marcar un final, después del esfuerzo físico que se ha hecho por construir la patria. En una entrevista que Nelda Castillo me concedió, ella afirma:

Solo una oración: “y por fin Cuba en qué paro”. Era como una pregunta muy misteriosa, sin embargo, es una pregunta clara. Porque hay gente por ejemplo en el extranjero que dice, uy y por fin Cuba, en qué paró.

Pero en boca de él, te das cuenta de que es marginal, es un cubano, se supone que ese ser es un cubano, se encuentra en un absoluto margen animal. Cuando pregunta esto, te das cuenta de que él ya está lejos, está lejos de los derechos, de la realidad, está exiliado, distanciado, desconectado, del derecho directo de ser cubano, hay una distancia, como que está ya está en otro nivel humano, que no es humano ya, y menos cubano (Martínez Álvarez 127-128)

El mulo de esta manera pone en relieve la necesidad de interrumpir las articulaciones del esfuerzo que se han mantenido vigentes durante el periodo especial tanto en las articulaciones del sacrificio y lucha que siguen vigentes, como en las mismas condiciones de escasez que se mantienen en la isla hasta hoy.

Resumiendo, *Rapsodia para el mulo* es una obra que visibiliza la destrucción del cuerpo adscrito a las narrativas del periodo especial en torno al esfuerzo constante y la lucha por la nación.

Muestra la inutilidad de los procesos de fetichización del cuerpo trabajador en los discursos de Fidel Castro y en la continuación de la idea de una “batalla” por la patria. Todo esto contribuye a la idea del agotamiento, de la deslegitimación y la pérdida del cuerpo propio. *Rapsodia para el mulo* muestra los restos corporales irreducibles a esa lógica. Es una obra que constantemente rompe las posibilidades de existencia en común en el ocultamiento de la cara de la mula, en la representación de los símbolos de la cultura cubana como basura (la foto de familia, las columnas rotas, el libro de marxismo), en lo grotesco del maquillaje y de los excrementos. El lenguaje automatizado muestra las ruinas sonoras que están en completa desconexión con la condición del cuerpo que intenta sobrevivir. El cuerpo del mulo interrumpe el sacrificio, pero no ofrece nada más: se presenta como un cuerpo para quien ya no tiene sentido adscribirse a ningún

contexto nacional, que ya no tiene posibilidad de existir en comunidad. El mulo tampoco ofrece ningún momento para imaginar una reapropiación de su cuerpo, parece que cargará por siempre con el peso de la historia. En última instancia la obra es una propuesta contra toda posibilidad de emancipación, lo cual abre una reflexión sobre el impacto del periodo especial sobre los cuerpos, y sobre el uso de las construcciones sacrificiales de la historia cubana para validarlo.

Conclusiones

Tanto *Antigón, un contingente épico* como *Rapsodia para el mulo* muestran las marcas de los cuerpos disciplinados bajo la cultura del guerrillerismo y la retórica del esfuerzo en un contexto de crisis. Tanto la figura del guerrillero como la idea del esfuerzo constante son narrativas basadas en el sacrificio que ha sido central en la creación de la comunidad cubana a lo largo del siglo XX y, especialmente, durante el periodo revolucionario. El horizonte emancipatorio de la revolución, el hombre nuevo que habría de surgir con todas las ventajas de una revolución consolidada, requirió de este esquema sacrificial que reforzó las de ideas servicio, lealtad y esfuerzo.

Sin embargo, las obras de Teatro El Público y de El Ciervo Encantado muestran unos cuerpos que no se incorporan a esas lógicas. En *Antigón*, la desarticulación de los cuerpos desafía la disciplina del guerrillerismo y en *Rapsodia para el mulo*, la desarticulación cuestiona la promesa del bienestar después del esfuerzo en un contexto de crisis económica. Ambas obras destacan las estratificaciones raciales, de género y de clase de la comunidad revolucionaria, que se presentó como una utopía igualitaria. Además, destacan los procesos institucionales, las estéticas y las formas de comportamiento que están en complicidad con la creación de una existencia política jerarquizada. Finalmente, las obras exploran la producción acústica

revolucionaria para, por una parte, formar audiencias basadas en el reconocimiento y, por otra parte, evidenciar el paso del tiempo y el desgaste de la lengua ya sin capacidad de interpelar.

La diferencia fundamental entre las dos obras es que mientras que en *Antigonón* emergen posibilidades diferentes de existir en común, el cuerpo desarticulado del mulo sólo cuenta la historia de la degradación sin salida. En *Antigonón* la reapropiación del cuerpo ocurre en el escenario y esto es una afirmación de que es posible habitar la nación sin seguir las pautas de la historia sacrificial. Por esta razón, la obra incorpora al personaje de la patria. En cambio, *Rapsodia para el mulo* no permite imaginar una existencia diferente. Es una narrativa de degradación y de catástrofe porque indica que no puede haber una vuelta a la existencia en común, ni dentro ni fuera de los esquemas revolucionarios. La tensión entre las obras es sintomática de una búsqueda inacabada, en donde el teatro contemporáneo todavía se sigue preguntando por la existencia de la posibilidad de habitar la patria de una forma diferente a la que ha marcado las articulaciones de historia de la isla.

Capítulo 3

Testimonio, vulnerabilidad y archivo en el teatro de El Mariel

“Los actos de repudio han sido como una sombra,
por donde quiera que pasó la revolución,
pasó el acto de repudio.”

Rafael Alcides, entrevista del documental *Gusanos*

Los libros de historia, las publicaciones académicas, los testimonios y la literatura que ha sido publicada fuera de Cuba coinciden en la siguiente cronología: durante 1979 y 1980, después del quinquenio gris y en un momento de recesión económica, algunos cubanos intentaron buscar asilo político en las embajadas de países que mantenían una relación tensa con el gobierno revolucionario, específicamente con Perú y Venezuela. La última de las ocupaciones dio origen a lo que se conoce como el éxodo del Mariel que tomó su nombre del puerto por el cual salieron los cubanos que querían abandonar la isla. Los eventos comenzaron el primero de abril de 1980, cuando Héctor Sanyustiz estrelló un autobús en las puertas de la embajada de Perú y seis cubanos entraron para solicitar la salida del país. De acuerdo con el testimonio del embajador peruano Ernesto Pinto-Bazurco Rittler, quien mantuvo varias reuniones con Fidel Castro para negociar el destino de las personas en la embajada, Fidel Castro pidió la entrega de los cubanos en la embajada, pero el embajador se negó. El cuatro de abril, tres días después de que

estrellaran el autobús, ya había más de 50 personas en la embajada porque algunos cubanos, al ver que la embajada peruana no expulsaba a los que ingresaron, burlaron las fuerzas cubanas de seguridad que controlaban el acceso para lograr entrar. Ese día Fidel Castro afirmó que no iba a proteger a aquellas embajadas que no cooperaran con el gobierno cubano y retiró las fuerzas de seguridad que protegían la entrada. Después de esta decisión, miles de personas entraron a la embajada de Perú durante los siguientes días, convirtiendo la ocupación en un evento insostenible. Fidel Castro quería autorización para que el ejército cubano entrara a embajada mientras que Pinto-Bazurco se inclinaba más por ofrecerles protección jurídica (Pinto-Bazurco Rittler 249-339). Ambos llegaron al acuerdo de que era conveniente para los dos países dejar que los ingresados³⁴ salieran de Cuba. De esta manera, comenzaron una serie de conversaciones diplomáticas entre diferentes países para recibir a los cubanos que se encontraban en la embajada.³⁵ Finalmente, el veinte de abril, Castro anunció que abriría el puerto de El Mariel para todos aquellos que quisieran irse. Las salidas comenzaron a finales de abril de 1980 y continuaron hasta el 25 de septiembre cuando el gobierno cubano suspende la “Flotilla del Mariel”, después de que alrededor de 125 000 cubanos salieran por esta vía.

El año del éxodo de El Mariel fue un momento de la historia cubana en el que los actos de repudio contra los que querían abandonar la isla de fueron un evento frecuente. Estos actos de repudio fueron manifestaciones colectivas de odio que el gobierno revolucionario promovió para que los que se quedaban pudieran mostrar su apoyo a la revolución y la desaprobación hacia aquellos que se iban. Consistían en ir en grupos a las casas de quienes se iban o de sus familiares e incluían acciones como: gritar consignas revolucionarias, leer comunicados, gritar insultos,

³⁴ Esta fue la palabra que se usó para negociar el estatus de estos cubanos, que Fidel Castro se negaba a llamarlos refugiados por no querer dar la impresión internacional de que existía en Cuba la represión y la persecución política.

³⁵ Entre estos países se encontraban Perú, Venezuela, España y Canadá.

lanzar piedras y huevos, bloquear las entradas para impedir la salida y el ingreso de las personas, etc. Los actos de repudio los incitaban organizaciones como los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), la Central de Trabajadores de Cuba (CTC), la Federación Estudiantil Universitaria (FEU), la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), entre otros organismos oficiales. El gobierno realizó la “Marcha del pueblo combatiente”, que se llevó a cabo el 19 de abril, durante los momentos más críticos de la ocupación de la embajada. La gente marchó por la Quinta Avenida, en donde se encontraban la embajada del Perú y la embajada de Estados Unidos. Algunos acudieron porque estaban comprometidos con la revolución, a otros los llevaron adultos que estaban a su cargo, por ejemplo, los maestros de las escuelas o los encargados de los centros de voluntariado. La marcha se dirigía hacia la embajada de Perú en donde arrojaron huevos, rocas y gritaron a aquellos que querían irse de la isla. Los cubanos llevaron carteles en donde se leían consignas como “pin pon fuera, abajo la gusanera³⁶”, “que se vayan todos los que no quieren trabajar” y “abajo las escorias”. Una segunda marcha del pueblo combatiente se llevó a cabo el 17 de mayo. Esta vez, los actos de repudio se realizaron en la unidad de guarda fronteriza “El mosquito” que funcionó como un campo de refugiados habilitado en Mariel para aquellos que esperaban la salida de la isla. Los actos de violencia en general, también se realizaron en los lugares que ocuparon las personas buscando salida del país como, por ejemplo, los autobuses en donde viajaban, los lugares a donde llegaban los autobuses³⁷, etc.

³⁶ La equivalencia entre gusano y contrarrevolucionario fue creada durante los sesenta, en lo que Jonathan C. Brown llamó “la contrarrevolución de los gusanos” en su libro *Cuba’s Revolutionary Word*. Brown indica también que el término “gusano” ya había sido usado por José Martí para calificar a los opositores del movimiento independentista. También Lillian Guerra dedica atención al término en su libro *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959–1971*.

³⁷ Por ejemplo, el autobús 218 que viajaba del barrio de Miramar hasta El Mariel, paraba en la pizzeria Wakamba, en donde los actos de repudio eran comunes.

La historia oficial cubana no habla de los actos de repudio y esto se debe a dos factores principales. La primera es la actualidad y la validez del acto de repudio como una estrategia para fundar comunidad en la Cuba del siglo XXI. Un ejemplo son los actos de repudio en contra de las Damas de Blanco o en frente de aquellas sedes de congresos y reuniones sobre los derechos humanos. La segunda razón es que contar El Mariel conlleva contar también una pregunta ética por la responsabilidad. En la historia de la revolución, cuando alguna mención se hace sobre El Mariel se sigue considerando una consecuencia de la intervención estadounidense:

A partir de la Crisis de Octubre (1962) se suspendió de manera casi absoluta y dramática la posibilidad de salir de Cuba hacia Estados Unidos. Ya desde entonces, comenzó la acción de la llamada teoría de la ‘olla de presión’, entendida como parte de la manipulación política del tema migratorio por el vecino imperialista. Se complementó con la acción del bloqueo económico para fomentar el conflicto dentro de la Isla. En gran medida, sus consecuencias determinaron las oleadas o ciclos migratorios, donde las acciones de la parte cubana conformaron acontecimientos como Camarioca en 1965, Mariel en 1980 y los balseros de 1994. (Aja Díaz 123)

Leer la historia de la migración cubana como un resultado de la manipulación estadounidense desliga al gobierno cubano de la responsabilidad y, al mismo tiempo, silencia la reflexión en torno a las motivaciones de los cubanos que decidieron salir de la isla.

Sin embargo, durante las primeras décadas del siglo XXI, el teatro cubano ha comenzado a abrir una reflexión sobre El Mariel y, específicamente, la participación de los cubanos en esas manifestaciones de repudio. De esta manera, el teatro interrumpe en el silencio oficial y ofrece imágenes, vocabularios, movimientos y documentos que recuperan la memoria y abren la pregunta por la responsabilidad en el contexto cubano. Mi capítulo se centra en tres de estas

obras: *Huevos*, del dramaturgo matancero Ulises Rodríguez Febles (n. 1968), *Diez millones*, de Carlos Celdrán (n. 1963), un dramaturgo habanero que dirige la compañía Argos Teatro y el performance *Departures*, de la compañía habanera El Ciervo Encantado. Estas obras ocurren en un presente situado en el siglo XXI, después del período especial y desde ahí, los personajes recuerdan cómo tuvieron que repudiar a sus conocidos, amigos y familia cuando eran niños (o adolescentes en formación). Los protagonistas usan un registro testimonial para exponer la incomprensión y la vulnerabilidad de los niños que fueron, lo cual lleva a la audiencia a generar un lazo fuerte de simpatía e identificación. En ese sentido, la escenificación de la vulnerabilidad es una estrategia para generar simpatía hacia las personas que realizaron los actos de repudio. Facilita la producción de un discurso centrado en las emociones de los personajes que hablan de la pérdida de los amigos del barrio y de la separación familiar durante 1980. Es estratégica porque se centra en el dolor y en la incomprensión para opacar la responsabilidad histórica de los actores políticos quienes concibieron el acto de repudio como una vía para la utopía revolucionaria. A este procedimiento enunciativo y performativo es lo que llamaré una “vulnerabilidad estratégica” y lo considero una búsqueda por una forma de existir en común que interrumpe la memoria del repudio como un acto cubano perteneciente a la historia de la isla. En ese sentido, estas obras intentan repensar la historia con un marco de memoria nuevo, que nace desde la necesidad de entender qué significó este momento tan polarizado de la historia en el contexto de la Cuba del siglo XXI.

Huevos: prótesis para la reconciliación

Huevos es una obra escrita por el dramaturgo Ulises Rodríguez Febles (n. 1968) que se estrenó en Matanzas el 24 de febrero del 2009 y que se ha llevado a escena dentro y fuera de Cuba. La obra cuenta la historia de Margarita y Oscarito, dos amigos que vivieron los actos de repudio de 1980 cuando tenían alrededor de diez años y que se reencuentran en 1993. Margarita pertenece a una familia revolucionaria que apoya las marchas y los actos de repudio, aunque sin estar completamente convencidos. Oscarito es el hijo de Oscar, un revolucionario comprometido y de Alicia, que tiene a toda su familia en Estados Unidos y nunca ha estado convencida del proyecto político de la revolución. Cuando la obra se sitúa temporalmente en 1980, Alicia decide pedir la salida del país por El Mariel para irse a Estados Unidos con su hijo. Ambos amigos asisten a la misma escuela, pero Oscarito deja de ir a clase después de que su madre pide la salida. La maestra del colegio lleva a los alumnos a participar en una marcha que termina con un acto de repudio. Cuando llegan al lugar donde van a hacer el acto de repudio, Margarita la reconoce como la casa donde vive su amigo Oscarito, se rehúsa a continuar participando y se pone a llorar. Dentro de la casa Oscar y Alicia discuten por el futuro de su hijo. Oscar sale para anunciar que su hijo y su esposa van a salir de la casa y pedir que no les hagan daño, la gente lo insulta, le grita y le tira huevos. Oscar se desespera y decide irse a Estados Unidos con Alicia y Oscarito.

Oscarito y Margarita se encuentran en 1993, cuando Oscarito regresa a la isla para visitar a su abuela Pastora. Los dos amigos separados en 1980 en medio de esta situación traumática hablan sobre cómo se sintieron al ser los protagonistas de los actos de repudio y la responsabilidad que pudieron haber tenido siendo niños a cargo de sus maestros y sus familias. A este diálogo se van sumando las voces de Pastora y Eneldo, el primo de Oscarito, lo cual

conduce a una reflexión sobre el proceso colectivo de olvidar y recordar desde varios puntos de vista generacionales. La obra termina cuando Eugenio, el amigo del padre de Oscarito que participó en el acto de repudio de 1980, llega a casa de la abuela en donde todos están conversando y le dice a Oscarito que necesita hablar con él. El anuncio deja al espectador frente a un final abierto en donde la conversación no llega a escenificarse. Este final invita a la audiencia a imaginar las palabras para la reconciliación entre los dos personajes que representan las posiciones más antagónicas de la obra.

Huevos se sitúa temporalmente en el contexto de los actos de repudio de 1980 y en pleno periodo especial, cuando los personajes se reencuentran en 1993. Esta temporalidad permite que los actores escenifiquen tanto los actos de repudio como su impacto que los eventos en torno al Mariel tuvieron en la Cuba post-soviética. El título *Huevos*, por ejemplo, tiene una doble connotación: mientras que en el contexto del éxodo de Mariel, los huevos aluden a los actos de repudio y, específicamente, el acto de lanzar o de ser golpeado por ellos, durante la década de los noventa, la palabra huevos es una referencia al hambre a causa de la escasez y la imposibilidad de comprar la comida disponible que se vende en Pesos Convertibles. De esta manera, lo que en 1980 fue un arma para desprestigiar y para excluir, es decir, para marcar los límites de la comunidad revolucionaria, en 1993 se convierte en un objeto que invierte la jerarquía, cuando aquellos que fueron excluidos de la comunidad regresan durante la crisis del periodo especial. El libreto comienza cuando Eugenio se saborea unos cartones de huevo que aparecen en la puerta de su casa, que era de la familia de Oscarito. Esos huevos que aparecen en la que fue la casa de Oscarito, Eugenio los describe como “Huevos dorados, carnosos, langostinos, con sabor a jamón.

A camarón, a carne de res, de pollo, de puerco... Huevos que huelen a shopping³⁸". Oscarito los había puesto a manera de una venganza simbólica para poder disfrutar de la escena de Eugenio saboreándose desde lejos en su carro aparcado y usando un disfraz de Santa Claus para ocultarse³⁹. Asistir a esta obra, por lo tanto, invita a la audiencia a recordar los actos de repudio desde la vulnerabilidad en la que se encontraban durante el periodo especial, una época de extrema frustración y desesperanza.

Ulises Rodríguez Febles escribió *Huevos* entre junio del 2004 y septiembre de 2005 y la obra salió publicada por primera vez en una antología preparada por Armando del Pinto titulada *El concierto y otras obras*. En este volumen, el antologador destaca que el texto publicado es la cuarta reescritura de *Huevos*: "Esta obra tuvo una primera lectura dramatizada el 30 de enero del 2005, por la compañía Rita Montaner, bajo la dirección de Tony Díaz, y por Argos Teatro el 8 de agosto del mismo año en el Teatro Nacional de Guiñol, bajo la dirección de Carlos Celdrán, en el círculo de lecturas de obras cubanas, organizado por la revista *Tablas* y la Fundación Ludwig" (114). Las reacciones de la audiencia durante estas lecturas dramatizadas dirigieron las reescrituras de la obra y garantizaron la recepción favorable que tuvo en Cuba. El texto dramático resultante es una colección de siete secciones o, como las llama el crítico teatral García Barrientos "unidades espaciotemporales" que "ni se numeran, ni ostentan los sólidos marbetes de 'escena', 'acto', etc., sino sendos títulos digamos literarios⁴⁰, seguidos del año en las

³⁸ Se refiere a los establecimientos en donde sólo es posible comprar con pesos cubanos convertibles que actualmente corresponderían a las tiendas como El Caracol, que generalmente se encuentran dentro de los hoteles, y las Panamericanas.

³⁹ A Ulises Rodríguez Febles le contaron esta anécdota como un episodio real que había ocurrido en La Habana.

⁴⁰ Los títulos de las secciones son: "Los huevos de la serpiente" (1993), "La guerra y la paz" (1980), "El maestro y Margarita" (1980), "La importancia de llamarse Oscar" (1993), "Un hombre de verdad" (1993), "Casa tomada" (1980) y "Fiesta" (1993). Para más información sobre la estructura formal de la obra, consultar el libro de José-Luis García Barriento citado en la bibliografía.

que se sitúa en una de las dos épocas” (127). Las siete partes están compuestas únicamente por el diálogo de los personajes, principalmente en forma de monólogos en verso. No hay acotaciones, únicamente unos espacios en blanco que, según las aclaraciones al director en el libreto “el director debe de resolver creativamente” o que pueden indicar “una importante zona de silencio durante la obra” (337). Las aclaraciones también destacan que la estructura puede ser organizada de cualquier manera. Por ejemplo, en la puesta en escena de Lillian Manzor y Alberto Sarraín en Miami, la obra comienza con la escena en donde Oscarito se reencuentra con Pastora, su abuela, en lugar de comenzar con la escena en donde Oscarito planea una venganza contra Eugenio. La decisión de priorizar la historia que ocurre en 1993 destaca la idea del regreso a la Cuba que se recuerda, lo cual es más efectivo para promover la reconciliación entre las dos orillas desde la comunidad cubana en Miami. Tanto los ajustes al guión después de las lecturas dramatizadas, como la flexibilidad de la obra ha contribuido a su recepción y a su trayectoria.

Además de los estrenos de la obra en Matanzas y La Habana en 2009, la obra se ha presentado en Teatro Papalote en 2013, en la sala Bertolt Brecht, otra vez por Mefisto Teatro en 2013⁴¹, y en el centro dramático de Cienfuegos en 2017. El autor ha dado charlas sobre *Huevos* en el Instituto de Lengua, Literatura y Antropología Centro de Ciencias Humanas y Sociales, en

⁴¹ Estas dos representaciones han quedado marcadas en el imaginario colectivo de la escena teatral cubana puesto que, unos meses después, Tony Díaz fue asesinado en su casa. Al parecer, la policía cubana no llegó a esclarecer lo que claramente parecía ser un crimen de odio. El colectivo LGTB Arcoíris lo relaciona con la violencia permanente que sufre la comunidad: “El asesinato de Tony Díaz sucedió en circunstancias que aún están por esclarecer por parte de la policía. Todo parece indicar que será un nuevo crimen de odio hacia la comunidad LGTB en Cuba, la cual ha visto un aumento de este tipo de flagelo en los últimos tres años. El homicidio es uno más en una lista de crímenes de odio hacia la comunidad LGTB en Cuba que en el 2013 reportó más de cuarenta asesinatos a homosexuales en iguales circunstancias. Figuras públicas como el bailarín y coreógrafo guantanamero Alfredo Velázquez y el economista Eduardo Pérez de Corcho, fueron parte de una amplia lista de muertes, algunas aún no aclaradas”. Este lamentable crimen ha originado una serie de conmemoraciones del director que han dado una continuidad a su obra. Por ejemplo, *Seguirá tocando tres veces* fue una exhibición montada en 2018 con de escenografía, vestuario y utilería usada en sus obras acompañadas de fotografías y de algunos dibujos del director. Los actores de la compañía recuperaron los vestuarios usados en las puestas en escena de *Huevos* para esta exhibición. Para más información, se puede consultar el artículo de Julio César González Pagés, “Asesinan a Tony Díaz”: <https://observatoriocriticocuba.org/2014/02/01/asesinan-a-tony-diaz/>

Madrid y en el Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies de la Universidad de Tulane, en 2018. Con *Huevos* el autor obtuvo el premio “Santiago Pita”, de la UNEAC, y del jurado en el Festival de Teatro de Camagüey. A diferencia de *Antigonón, un contingente épico* y de *Rapsodia para el mulo*, en el caso de *Huevos* el libreto ha aparecido en las antologías *El concierto y otras obras*, *Al borde de la isla* y *Dramaturgia de la revolución III*. El libreto se tradujo al portugués y *Ovos* se presentó en mayo del 2009 en una lectura dramatizada en la muestra “Nuevos caminos de la dramaturgia cubana”, en São Paulo, Brasil. Otra lectura dramatizada de la obra la realizó en la Sala Teatro Cuarta Pared en Madrid, España⁴². Esta circulación transnacional es significativa puesto que la publicación y la circulación impresa del libreto intentan asegurar una reconstrucción de la memoria de los actos de repudio durante el éxodo del Mariel⁴³.

La amplia circulación que ha tenido *Huevos*, que inclusive está accesible en YouTube, también es una consecuencia de la visión de Ulises Rodríguez Febles, quien concibe la cultura como una herramienta para preservar y reflexionar sobre la memoria de la nación. Sus obras de teatro son lo más representativo de su producción artística y las han representado compañías como Teatro D´Sur, Papalote, Teatro Primero, Icarón Teatro, Compañía Rita Montaner, Vital Teatro, Conjunto Dramático de Cienfuegos, El Mirón Cubano, Mefisto Teatro, Teatro de

⁴² No he tenido acceso a más información sobre esta lectura además de la que el sitio web presenta: <https://www.cuartapared.es/obra/huevos/>

⁴³ Aquí estoy siguiendo la distinción entre archivo y repertorio que plantea Diana Taylor: “‘Archival’ memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, CDs, all those items supposedly resistant to change. Archive, from the Greek, etymologically refers to ‘a public building,’ ‘a place where records are kept.’ (29) From arkhe, it also means a beginning, the first place, the government. By shifting the dictionary entries into a syntactical arrangement, we might conclude that the archival, from the beginning, sustains power. Archival memory works across distance, over time and space; investigators can go back to reexamine an ancient manuscript, letters find their addresses through time and place, and computer discs at times coughup lost files with the right software. (...) Antigone might be performed in multiple ways, whereas the unchanging text assures a stable signifier. Written texts allow scholars to trace literary traditions, sources, and influences. Insofar as it constitutes materials that seem to endure, the archive exceeds the live.” (Taylor 19)

Montecallado, Teatro Teatral, Teatro Cabotín, en el Upstream Theater de Saint Louis en Estados Unidos y en el Royal Court Theatre, de Londres.⁴⁴ Además de ser dramaturgo, ha trabajado como actor, escritor, director, periodista, investigador y guionista de radio. En 1994, fundó la Casa de la Memoria Escénica, situada en la ciudad de Matanzas, la cual “surgió como una necesidad vital para la supervivencia de la memoria documental que la escena ha generado en siglos de subsistencia. Formado por una biblioteca y archivo sobre las artes escénicas en Matanzas y Cuba, que conserva, cataloga y registra documentación de diversas zonas de la escena cubana e internacional” (*He perseguido* 3). Cuando se le rindió homenaje en la ciudad de Matanzas, en reconocimiento a sus 25 años de creación artística, afirmó: “He perseguido la memoria de esta nación, la he investigado, la he pensado y la he sentido, he polemizado sobre muchas de sus zonas, siempre desde la autenticidad, desde la honestidad”. El intento de Rodríguez Febles por encontrar la memoria cultural de la nación consta de la construcción y la preservación del archivo y de una dimensión performativa, que actualiza y valida el archivo de la memoria.

⁴⁴ De acuerdo con una entrevista de Arnaldo Mirabal, hecha el 19 de mayo del 2017.



Fig 3.1 *Casa de la Memoria Escénica*

En esta fotografía se puede ver el patio interior de La Casa de la Memoria Escénica localizada en Matanzas, que cuenta con el café-galería “La vitrina”. El patio está decorado con figuras de madera en homenaje a diferentes autores matanceros⁴⁵. En esta fotografía se puede ver un papalote de madera dedicado a “Romance del papalote que quería llegar a la luna”, una obra de René Fernández Santana. La Casa de la Memoria Escénica también cuenta con una biblioteca que alberga materiales archivísticos de la dramaturgia cubana. Cuenta con varias salas de lectura, de video y de conferencias.

⁴⁵ Autores matanceros como José Jacinto Milanés, Virgilio Piñera, Abelardo Estorino, José Ramón Brene, Cristina Rebull, Gilberto Subiaurt, Jesús del Castillo, Ulises Rodríguez Febles y Nilo Cruz.

Ulises Rodríguez Febles concibe la casa de la memoria escénica, y en general su labor cultural, como una labor de reflexión y preservación de la memoria cubana. Específicamente, en *Huevos* el perro de Oscarito se llama Memoria y el guion indica: “El perro (Memoria) no debe verse en escena. Ni tan siquiera ladrar, aunque lo hace. Y acaricia y muerde. Memoria está ahí, se puede tocar, acariciar, como buen perro que siempre nos acompaña... y que a veces queremos espantar” (279). Oscarito ve a su perro y la reconoce como “memoria viva” (350) y la interpela en los momentos en los que trata de recordar los actos de repudio. A lo largo de la obra, Memoria funciona como una metáfora de lo vivo, de lo que incomoda y que constituye un reflejo del sujeto cubano en la historia. La idea de una memoria viva representa la necesidad de reevaluar este momento de la historia y de comenzar un camino hacia la reconciliación.

En una entrevista que me concedió Rodríguez Febles en 2017, comentó que *Huevos* es un doble proceso de sanación y recuperación:

El Mariel es una tragedia nacional que, a diferencia de otros eventos históricos cubanos que pudieron haber involucrado a ciertos sectores sociales, ocurrido en determinados espacios, fue un fenómeno que sumó a toda la nación desde San Antonio hasta Maisí⁴⁶. Todas las clases sociales, todos los pueblos, todos los lugares. Y puso a la nación en dos polos opuestos. En una disyuntiva de tomar una decisión y eso es traumático. Es una guerra sin balas. Una guerra simbólica, una guerra ideológica.

Hablar del Mariel como una guerra recuerda a las articulaciones bélicas que subyacen en el contexto revolucionario y que pueden trazarse hasta el siglo XIX con la emergencia del pensamiento independentista. Los bandos de esta guerra son los “polos opuestos”, es algo que ya

⁴⁶ Se refiere a los dos puntos que son considerados la parte más al oeste y la más al este de Cuba.

había hecho la revolución de 1959 a lo largo de dos décadas, pero fue en 1980 cuando esta polarización se hizo visible de forma masiva y violenta. En la entrevista, Rodríguez Febles continúa hablando sobre el propósito de su creación artística:

Algunas de mis obras tienen relación con una historia de la realidad cubana más inmediata. Yo siempre las he llamado historias sumergidas porque son historias que han sucedido en Cuba pero que no han sido abordadas, muchas veces, ni por la literatura y mucho menos por los canales oficiales. Historias que pertenecen a la memoria de la nación pero que no han sido abordadas a partir del trauma de sus protagonistas. Esos seres humanos dan otra perspectiva de lo que han sido los hechos históricos.

Esta concepción de Rodríguez Febles de la relación entre historia, silencio y trauma asume una labor de la dramaturgia que es, por un lado, la de recuperación de los eventos históricos y, por otra parte, concibe al teatro como un vehículo de sanación y reconciliación para los traumas sumergidos.

Huevos en 1980: El repudio de los niños que fuimos

Los protagonistas de la obra son niños en 1980 y se reencuentran como adultos en 1993. En la puesta en escena de La Habana de 2007, los papeles de Oscarito y Margarita los realizan actores de alrededor de diez años, como lo indica el libreto. El llanto, el miedo, el dolor y el nerviosismo son factores comunes entre Margarita, que realiza los actos de repudio, y de Oscarito, que es el repudiado. En la puesta en escena en Miami en 2013, los actos de repudio los escenifican actores adultos que hablan y actúan como los niños que fueron en el pasado.

En el contexto caribeño, Guillermina De Ferrari ha analizado la vulnerabilidad como un sitio de resistencia⁴⁷ frente al legado colonial del Caribe: “it is in the embodiment of colonialism as a constantly negotiated vulnerability that ‘effective art’ is truly possible” (105).

Específicamente, con respecto a la vulnerabilidad infantil, de Ferrari señala:

By reading the story of a child who is immersed in a culturally if not physically violent situation, we naturally tend to want to side with the child-narrator, whom we cannot hold responsible for the state of affairs engulfing him or her. In and by the very foundation on which this – childhood stories- genre is constructed, both the author and the reader remain in a safe place guarded by the figure of the child-observer and the reader’s seemingly unproblematic identification with him or her. The affable nature of the reading contract it establishes with its public would alone seem to account for the genre’s popularity in the Caribbean today. (105-106)

La vulnerabilidad como una condición desde la cual se pueden negociar las relaciones de opresión y dominación en el contexto de la Cuba revolucionaria es una constante en las producciones culturales cubanas que han comenzado a hablar del legado revolucionario⁴⁸. La obra *Huevos* también usa la figura de los niños para crear una memoria cultural sin tener que abordar las complejidades ideológicas y la responsabilidad de los actos de repudio en 1980. José-Luis García Barrientos destaca: “Como ya dije, es este protagonismo infantil uno de los resortes

⁴⁷ Guillermina De Ferrari nota lo siguiente: “Indeed, it is a curious fact that writers as diverse as Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Gisèle Pineau, Maryse Condé, George Lamming, Jamaica Kincaid, Michelle Cliff, V. S. Naipaul, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, and Magali García Ramis, to name only a few, should all have written childhood stories at some point during their careers”.

⁴⁸ Por ejemplo, sobre la película *Viva Cuba* (2005), que trata sobre dos niños que recuerdan las tensiones políticas de la revolución, Georgia Seminet señala: “Childhood memories that are rooted in relationships among friends and family create a shared bond that contributes to the expression of national identity. In the film, these bonds are tenderly and humorously constructed and serve to preserve and commemorate childhood as a foundation for cultural identity in a moment when the memory of Cuba as a revolutionary state has lost much of its ideological appeal in the minds of younger generations” (196).

principales para generalizar el conflicto dramático, tan singularmente cubano, hasta la esfera de lo puramente humano” (147). Lo que el crítico teatral identifica como un movimiento de lo nacional a lo universal es una manera de conceptualizar los problemas con respecto al protagonismo y la responsabilidad de las instituciones revolucionarias.

En la puesta en escena de 2009 en La Habana, Margarita lleva el uniforme de pionera que es el nombre del uniforme de primaria, es “jefa de departamento” en su escuela y asiste a una marcha escoltada por sus compañeros, su maestra, su padre y un amigo de la familia llamado Eugenio. Margarita llega al final de la marcha, en donde se va a realizar el acto de repudio, entusiasmada de participar de esa comunidad, de formar parte de ese colectivo. La maestra le pide que lea un comunicado porque ella es una alumna que lee con voz clara y fuerte, como vemos en esta foto.



Fig 3.2 *Margarita leyendo el comunicado.*

La composición de esta escena destaca la imposibilidad de Margarita de renunciar a su papel. El padre la sostiene por la espalda como si estuviera sosteniendo a una muñeca u operando una marioneta. El comunicado que lee en voz alta es: “ESCUCHEN LOS QUE NOS ABANDONAN, LOS QUE ABANDONAN A SU PATRIA, A LA REVOLUCIÓN DE LOS PROLETARIOS. A LOS QUE SE ARRASTRAN COMO GUSANOS ANTE LOS YANKIS” (149). El lenguaje, que claramente no pertenece al vocabulario de alguien de once años, el tono de voz infantil y el ritmo entrecortado y tembloroso de Margarita visibilizan la desconexión que hay entre ella y el comunicado. Es un acto de ventriloquismo del estado cubano que se apoyó en las estructuras familiares, escolares y en las dinámicas sociales para crear comunidades al servicio de la revolución. Eugenio, que se encuentra de espaldas, grita con el coro “Pim pom fuera, abajo la gusanera”. Los tonos rojos de la iluminación enfatizan el sentido de crisis y de urgencia de los eventos, lo cual permite al espectador interpretar la lectura del comunicado como un acto que Margarita no entiende y sobre el cual no tiene un margen temporal para reflexionar. Eugenio le explica a Margarita que Oscarito ya no es su amigo, sino que es un traidor, pero Margarita no puede entender esa lógica del performance colectivo. Eugenio le dice, “Que no se diga que una pionera de la revolución...” (159), poniendo en Margarita las expectativas que la sociedad revolucionaria tiene de ella en tanto que pionera. El padre de Margarita le pide que acabe de leer el comunicado y que “no le haga quedar mal” (160), lo cual también la hace responsable de la reputación política de su padre. Tanto el comentario de Eugenio como el comentario del padre, destacan que los patrones de obediencia, lealtad y servicio del nacionalismo revolucionario nacen de una serie de opiniones públicas y de performances ante otros revolucionarios.

El coro es un personaje que únicamente aparece en 1980, cuando los niños están escenificando los actos de repudio. Es el personaje encargado de gritar las consignas que se gritaban en 1980:

EL CORO: ¡Pim pom fuera, abajo la gusanera!

¡Pim pom fuera, abajo la gusanera!

Griten

De nuevo.

Salgan, gusanos de mierda.

¡Apunten! ¡Fuego! (291)

El coro es el personaje colectivo que representa la masa abstracta que protagoniza el repudio de la que tanto Oscarito como Margarita son víctimas. En palabras de José-Luis García Barrientos:

El Coro parece requerir, para surtir toda su eficacia, la efectiva encarnación por un grupo numeroso de figurantes capaz de provocar con su mera presencia vociferante el horror del linchamiento. La puesta de Tony Díaz renuncia –y se comprende– a esta solución imponente y resuelve, al contrario, que encarnen El Coro los actores con el rostro cubierto por desactivadas máscaras rojas. (141)

El coro es lo no-cubano, es decir, lo que no es reconocible puesto que no tiene facciones que se puedan mirar. Tampoco lleva un traje identificable dentro de un registro cubano, como el uniforme de Margarita. En ese sentido, el coro representa aquello que debe ser expulsado de la historia cubana. Su carácter fantasmagórico da una impresión de que es una ilusión imprecisa de la memoria.



Fig 3.3 *El coro y la representación de lo no-cubano.*

Cuando Margarita está siguiendo la lógica colectiva del performance público del odio está produciendo un “otro” diferente. Con respecto a la consolidación de la diferencia entre yo y el otro en los actos públicos, Sara Ahmed señala que: “Hate is involved in the very negotiation of boundaries between selves and others, and between communities, where ‘others’ are brought into the sphere of my or our existence as a threat. This other, who may stand for or stand by others, presses against me, threatening my existence” (51). El acto de repudio es una manera de consolidar la comunidad cubana a partir del performance público y colectivo del odio en donde el “otro” es una amenaza para “el nosotros” revolucionario. Cuando Margarita se da cuenta de que esa amenaza abstracta tiene el rostro específico de su amigo Oscarito, no puede continuar con la lectura, se pone a llorar y a temblar. El reconocimiento de la cara de Oscarito contrasta con la falta de cara del coro. Por lo tanto, la expresión de vulnerabilidad de Margarita interrumpe la lógica del repudio basada en el antagonismo y en el odio puesto que inserta la imagen del

llanto y la debilidad corporal en el centro de la construcción de la oposición revolucionario – no revolucionario que ha funcionado y que sigue vigente en la Cuba del siglo XXI.

En la producción de Alberto Sarraín en Miami, las escenas correspondientes a 1980 son los recuerdos de los personajes de 1993, a los que asisten como espectadores.



Fig 3.4 *Margarita recordando a sus padres*

En esta fotografía Margarita está recordando cómo sus padres la animaban a ir a los actos de repudio. Desde la derecha, Margarita responde a sus comentarios como si fuera una niña. Esta doble temporalidad de la escena coloca tanto a Margarita y a Oscarito como a la audiencia en la posición de testigo de los actos de repudio.

Cuando Margarita cuenta su participación en los actos de repudio, su tío Eugenio, su padre José y la maestra del colegio, aparecen en el centro del escenario, donde se desarrollan los eventos temporales correspondientes a 1980. Entonces, la maestra se acerca a donde está Margarita y, de la mano, la transporta literalmente a la posición que ocupó cuando era una niña y estaba leyendo el comunicado en contra de Oscarito:



Fig 3.5 *La maestra llevando a Margarita hacia el pasado*



Fig 3.6 *Margarita leyendo el comunicado*

En la puesta en escena de Miami, Margarita lee el comunicado después de que su padre la anima a hacerlo. Eugenio está gritando las consignas con el coro. El coro de *Huevos* es una grabación de audio en donde una multitud canta y grita las consignas que se usaron durante los actos de repudio contra aquellos que querían irse por el Mariel: “Pin, Pon fuera, abajo la gusanera. Pin, Pon fuera, abajo la gusanera”. El sonido y la repetición convierte a la audiencia en parte de esta “masa” abstracta, que participa y mira. Por lo tanto, la audiencia se convierte en testigo y

protagonista de los eventos en tanto que se encuentra en una posición de experimentar lo real. De nuevo, el coro tiene una condición no-humana y, en tanto que sonido, tiene una presencia efímera. En ese sentido, el coro es otra vez, un elemento que puede removerse de la historia con facilidad.

La escena del repudio termina con el padre de Margarita disculpándose con la maestra: “Ella es muy nerviosa, Maestra. Usted debe saberlo. Ya la madre la llevó a un psicólogo. Hay muchas personas en este lugar. Eso la asusta. Las manos le están sudando. Qué manera de sudarles. Yo hablo con ella, maestra. Le explico” (337). La explicación de la vulnerabilidad como consecuencia de una condición psicológica reintegra a Margarita a las lógicas de la oposición puesto que su incapacidad se explica en términos de un fallo en el comportamiento que las instituciones revolucionarias pueden corregir. Tiene de fondo la lógica de la rehabilitación que intenta reincorporar al individuo a la comunidad. Tanto la psicología, como la educación y, en cierta medida, la familia, destacan en la obra como instituciones complementarias en la creación de la comunidad revolucionaria⁴⁹. Por lo tanto, Margarita vuelve a ser incorporada a las lógicas de la comunidad. La breve escenificación de la vulnerabilidad de Margarita es un acto en común que invita a la audiencia a reevaluar las lógicas antagónicas de 1980.

Huevos en 1980: los documentos y la creación de una memoria emergente

⁴⁹ En su *Breve ensayo sobre la psicología en Cuba*, Manuel Calviño destaca: “La integración de la Psicología en Cuba como una ‘ciencia profesional’ como una ‘actuación científica profesional’ ha sido la condición misma de su origen, su desempeño y el sentido mismo de su ejercicio como disciplina comprometida con un proyecto social que la trasciende. Que trasciende incluso a Cuba” 12.

En ambas puestas en escena, las partes de la obra de 1980 incorporan una serie de imágenes que funcionan como documentos⁵⁰ para promover en la audiencia la sensación que están presenciando una realidad histórica y poder crear las prótesis de la memoria del repudio. En su ensayo “The promise of the documentary” Janelle Reinelt sigue las ideas de Bruzzi⁵¹ con respecto al cine documental para tomarlas como punto de partida para el teatro:

I find Bruzzi’s insistence on the document’s link to reality an important starting point for understanding documentary theatre practice. This link sets up a realist epistemology where knowledge is available through sense perception and cognition linked to objects/documents. While this status as conduit is never sufficient and is often deficient, it does characterise the unique attributes of documentary in contradistinction to fiction. Spectators come to a theatrical event believing that certain aspects of the performance are directly linked to the reality they are trying to experience or understand. This does not mean they expect unmediated access to the truth in question, but that the documents have something significant to offer. The promise of documentary at this level is to establish a link. (9-10)

La condición documental de *Huevos* facilita que la audiencia incorpore las escenas de 1980 como pertenecientes a una realidad histórica. Esta ilusión de realidad da una presencia especial al llanto de Margarita, resignificando de esta manera los actos de repudio.

⁵⁰ Lillian Manzor afirma que *Huevos* es “a documentary play written by Ulises Rodríguez Febles and directed by Alberto Sarraín about the impact of the Mariel Boatlift on those who left and those who stayed behind” (*Theater, Reconciliation, and the American Dream* 54).

⁵¹ Janelle Reinelt destaca: “In her book theorizing the ‘New Documentary’, Bruzzi brings forward a refreshing insistence on the meaning and importance of such documents against a more pessimistic postmodern skepticism. She insists that the documents in these cases bore unmistakable connections to the reality of the original events, but resisted revealing the kind of conclusive knowledge that partisans would wish to extract from them. She couples this defense of the truth-claim of the documents” (9).

La puesta de escena de Akuara Teatro incluye un video del momento en el que Fidel Castro anunció por televisión que el puerto del Mariel estaba abierto para quien quisiera irse. En el video, la audiencia puede ver a Fidel Castro afirmando: “Quien no tenga genes revolucionarios, quien no tenga sangre revolucionaria, quien no tenga una mente que se adapte a la idea de una revolución, quien no tenga un corazón que se adapte al esfuerzo y al heroísmo de una revolución, no los queremos, no los necesitamos en nuestro país y son en definitiva una parte insignificante del pueblo” (Discursos 113). Con esta afirmación Fidel define la condición biológica del individuo a través de la revolución y cuando afirma que los que se quieren ir son una parte insignificante del pueblo estaba definiendo a la comunidad revolucionaria como el pueblo, la mayoría, que, compartiendo genes, sangre, mente y corazón, están en oposición a una minoría que traiciona a la patria al abandonar el país. El uso de los elementos mediáticos en la puesta en escena de Sarraín destaca la conexión entre la voz de Fidel, los actos de repudio y su continuidad en la Cuba del presente.



Fig 3.7 Uso de las imágenes documentales.

La puesta en escena de Mefisto Teatro incluye fotografías de los botes que se iban de Cuba. Estos elementos permiten la reflexión de los personajes sobre el momento histórico del Mariel. Además, dan a la audiencia una sensación de archivo y de verdad histórica. Tanto la puesta en escena de Mefisto Teatro, como la de Akuara Teatro, crean una doble audiencia: la de los personajes y la del público. Esto desestabiliza la separación entre el público y el escenario convirtiendo a los espectadores en personajes que contemplan las causas o las consecuencias de los actos de repudio.

Estas fundaciones culturales permiten que la obra genere lo que Ann Rigney dice de los marcos de memoria emergentes: “that is, social frameworks that are defined, not by ethnic descent or other inherited identities, but by ongoing acts of affiliation based on common values and aspirations that offer a new perspective on the past” (373). La vulnerabilidad que la

audiencia reconoce la posiciona como protagonista de los eventos y reconfiguran la manera de entender el antagonismo político en la Cuba del siglo XXI. El acto en común que la obra propone es la posibilidad de que la audiencia se reconcilie con el pasado de la nación a través de la creación de memorias emergentes en donde la vulnerabilidad infantil es la respuesta a una pregunta por lo que pasó. De esta manera, es posible para la audiencia reimaginar al sujeto que repudió a los cubanos que querían irse, como un sujeto vulnerable que fue una víctima de las dinámicas sociales de una nación polarizada. El cuerpo de los niños permite permear el discurso antagónico que los hace ajenos a una comunidad revolucionaria que ya había decidido cuáles serían sus roles. Esta es una estrategia de la obra que permite a la audiencia reconstruir la memoria del Mariel dentro de la isla y promover un proceso de reconciliación.

Huevos en 1993: El exilio como un repudio permanente

Aunque el orden de la obra varía según las puestas en escena, en todas las que he tenido acceso, la escena “Fiesta” que ocurre en 1993 es siempre la que finaliza la obra. En un contexto festivo, en el que Oscarito, su primo y su abuela comen langosta y toman cerveza, Margarita llega a hablar con Oscarito sobre el acto de repudio en el que ambos habían participado. Margarita dice “la última vez que te vi” y Oscarito responde “Recuerdo muy bien la última vez que te vi” (365). Las líneas abren un marco para el relato testimonial de ambos personajes con respecto a los eventos que protagonizaron en 1980. Estos dos testimonios tienen la función de proveer de coherencia narrativa los documentos, las vulnerabilidades escenificadas cuando los actores eran niños. Por lo tanto, *Huevos* es una obra que crea memorias emergentes de los actos de repudio y, a partir de dos articulaciones diferentes del registro testimonial. A esos testimonios se suman el

de Pastora y el de Enelio, quienes no participaron de los actos de repudio, pero que sufrieron la partida de sus familiares durante el éxodo. Los cuatro testimonios conducen a la audiencia por diferentes caminos hacia la reconciliación con un pasado que la audiencia experimentó directamente a través de las escenas de 1980. Cuando habla del uso del testimonio en el escenario, Linda Marie Brooks destaca: “Rather than verifiable truth claims, the witness’s and editor’s words are *enactments* of broader truths -performances of the dialogical process by which truths originate” (126). Los testimonios de Margarita, Oscarito, de Pastora y de Enelio, crean verdades con los que la audiencia puede acceder para relacionarse con la historia del Mariel.



Fig 3.8 Margarita y Oscarito en 1993

En esta foto de la puesta en escena de Mefisto Teatro vemos a Margarita hablando con Oscarito. Al fondo, se puede ver la madre y el padre de Oscarito quienes se encuentran en Estados Unidos, pero que escuchan y reaccionan a las palabras de los personajes en La Habana.

En esta escena Margarita le explica a Oscarito sus impresiones sobre el acto de repudio a través de su mirada de niña:

MARGARITA: Yo quería ir Oscar...

Toda la escuela iba...

Un acto era como una fiesta...

¿no te acuerdas?

Había ido a uno y desfilamos por las calles gritando.

Cantábamos canciones.

Yo creía en esas canciones.

Creo...

Una vez vi a alguien corriendo delante de la multitud.

Lo perseguían.

Lo vi como algo normal.

Era...

Alguien que se iba.

Se merecía que lo persiguieran.

No veía nada extraño en aquello.

¿Y tú, Oscar? (183).

El lenguaje festivo reemplaza la violencia de las escenas del repudio y las reemplaza con una ocupación del espacio público de carácter festivo, como un carnaval.

Ulises Rodríguez Febles presenta a Oscarito como el otro que se creó durante el performance público del odio que ahora viene a explicar la verdad del que fue repudiado:

OSCARITO: Aunque quisiera no puedo olvidar.

Nunca he olvidado los huevos, Margarita.

Una lluvia de huevos. Una lava de huevos.

Me preguntaba: ¿Por qué escapo? ¿Eran mil? Eran...

No veía una brecha. Veía bocas que gritaban, rabiosas. Manos con huevos y tú leyendo.

(367)

A diferencia de los testimonios sobre los actos de repudio durante el Mariel que se han producido fuera de la isla, Oscarito pone como centro del relato los huevos que le lanzaron. Utiliza imágenes poéticas cuando habla de la lluvia y de la lava. Oscarito continúa con su testimonio elaborando sobre la sensación de los huevos en el cuerpo. “¿Has sentido alguna vez los huevos romperse sobre tu cuerpo? ¿Resbalar sobre tu cuerpo? ¿Eh? Nunca, porque estabas del otro lado. Huevos pegajosos, asquerosos” (368). La sensación desagradable, la repetición de la palabra “huevos” y el ritmo de las frases son el centro de atención. Por lo tanto, la descripción omite el deseo de evocar un contexto específico, unas emociones o una explicación que valga como un testimonio de aquellos que ya no viven en Cuba.

Después de hablar sobre el repudio, Oscarito habla del trauma que vino después de haber sido repudiado y de haber salido a Estados Unidos.

OSCARITO: A veces me despertaba y oía: ¡Pin pon fuera!

Lo oía como un eco. Me tapaba los oídos y seguía escuchándolo. Es una sensación extraña. Es un trueno en los oídos, Margarita. Me asomaba a la ventana, para ver si era cierto y veía otra calle, otras aceras, otra gente. Y en el aula no estabas tú. Ni nadie. Todo era muy extraño. Y más extraño porque me obligaron a irme, porque mi padre se comportaba de manera extraña a como era. Porque dejó de ser quien... ¡Le va tan bien en la florería! ¡Maravillosamente bien!

¿Estás oyendo, abuela? ¿Estás oyendo esta historia de mi padre el propietario? Porque ahora es el propietario de la Florería Habana (368).

El repudio hacia Oscarito se plantea como un trauma con la mención del regreso de los gritos que no puede dejar de escuchar. Sin embargo, cuando se asomaba a la ventana para comprobar lo que ocurre lo que ve es su nueva vida en Estados Unidos. De esta manera el autor hace una equivalencia entre el repudio del que fueron víctimas aquellos que migraron a través del Mariel y la posición de desorientación y de subordinación en la que se encuentran en Estados Unidos. El costo de la salida de la isla es vivir en un repudio permanente, donde uno deja de ser quien es en realidad, es decir, pierde lo familiar, lo conocido, lo cubano. Esto reproduce la lógica de la comunidad revolucionaria, que al hablar de los cubanos que no viven dentro de la isla, enfatiza las carencias a las que lo somete “el sistema capitalista”. Oscarito sigue esta articulación de la comunidad cubana más claramente cuando habla de la pérdida de la identidad del padre, que ahora es propietario pero que deja de ser quien era, porque con la salida de la isla renuncia a su identidad como hombre revolucionario. El hecho de que se dedique a la floristería, un oficio tradicionalmente asociado a los roles sociales femeninos y directamente relacionado con la ornamentación, sigue la lógica revolucionaria que opone las “deformaciones capitalistas” al

“trabajo duro”. De esta forma, el repudio termina con la estereotipización del sueño americano entendido a través de las articulaciones revolucionarias.

El testimonio de Oscarito más que descubrir la verdad del otro, lo que hace es comprobar que las articulaciones revolucionarias con respecto a la migración son ciertas. Oscarito no viene a cuestionar la manera en la que el performance público del odio crea una comunidad revolucionaria, sino a confirmar que ese otro no tiene otra posibilidad de existir más que como la revolución lo imaginó. Es un testimonio que mantiene el antagonismo, que no lo cuestiona. El último paso de este proceso se produce cuando Margarita le recuerda a Oscarito que él también participó en los actos de repudio en contra de Pedro, un compañero de clase. Oscarito no sabe de qué está hablando Margarita y ella se lo recuerda:

MARGARITA: Fue en el matutino. La escuela estaba formada...

Se escuchó el himno nacional

Después alguien salió de la fila

Dijeron: *estamos aquí reunidos porque...*

No te acuerdas.

Si Pedro se iba ya no tenía por qué ser pionero. Dijeron que debía...

Todo era tan ilógico. ¿Eh?

ENELIO: *Dame la pañoleta... ¿Es que no vas a dármela? Se la daremos a alguien que se quede.* Eso dijeron. *Quítatela, Pedro.*

OSCARITO: *Quítatela, Pedro. Ahora...*

ENELIO: Eso dijeron.

MARGARITA: Y cuando él vino al frente de toda la escuela...

OSCARITO: Memoria, que me muerdes

MARGARITA: Cuando llorando se quitó la pañoleta. Cuando llorando miró a todos. Casi suplicando, sin saber qué hacer. Tu también estabas allí, Oscarito. Y Enelio. Y yo...

También lo viste como algo normal, Oscar. Y gritaste... ¿No recuerdas? También gritaste y estuviste de acuerdo... No hiciste nada. Gritaste como todos.

OSCARITO: Yo era un niño

MARGARITA: Y yo, Oscar. (370)

En este momento, Oscarito se convierte en el que repudia y el testimonio de Pedro, queda en lugar de la verdad del otro cuando es expulsado de su propia comunidad revolucionaria. Mientras que Margarita fue forzada a participar en una comunidad a la que pertenecían mucho más claramente su padre y Eugenio, Oscarito llega a recordar que él mismo participó en contra de alguien que pertenecía a la comunidad del salón de clase. El hecho de que Enelio sea el que recuerde las palabras exactas de Pedro, lo posiciona como el recipiente oral de la memoria sobre los actos de repudio.

Los testimonios de Enelio y de Pastora se centran en el dolor por la pérdida de la familia. Pastora, la abuela que sigue fiel a la promesa de la revolución. confiesa que abrió las cartas que le mandó su hijo porque quería: “quería ver su letra, sentir lo que me decía, olerlo a través del papel” (371). Afirma que es mejor olvidar todo. Enelio, interrumpe para afirmar:

ENELIO: Aquí nadie va a olvidar abuela, jamás. Jamás he olvidado. No va a haber olvido.

Yo no puedo olvidar que de pronto se fue toda mi familia y tenía que olvidarlos, que odiarlos; que de pronto todos debían firmar papeles, gritar, cerrar puertas, callar. No puedo olvidar que me quedé solo, sin poder jugar con mis primos, creciendo sin ellos. Yo estaba el día que le quitaron la pañoleta a Pedro, Margarita. Yo también era un niño, pero yo si que no grité, no tiré huevos, no cerré puertas, no firmé papeles. Ni los firmaré

nunca. Voy a hacer siempre lo que siento, lo que creo. Yo, Yo... Y mi familia va a serlo siempre en las buenas y en las malas. Y les voy a escribir y los voy a abrazar y nadie me va a separar de ella pase lo que pase... (371).

Este testimonio demuestra la culpabilidad de aquellos que decidieron irse y pone la vulnerabilidad de nuevo del lado de los que se quedaron, los que siguieron participando de la revolución. El error al final, fue el abandono de los que se fueron. Por lo tanto, es el testimonio de Enelio y el de Pastora, quienes perdieron a sus familias, el que emerge como una revelación y da un sentido de verdad a la obra. Mientras que el testimonio de Oscarito y de Margarita es una negociación de sensaciones y de impresiones sobre lo que pasó cuando eran niños, el testimonio de los que se quedaron es una reflexión profunda sobre el abandono familiar y sobre la soledad y el aislamiento en el que quedaron.

Huevos: Recepción y reconciliación

La reseñas, estudios y críticas que se han hecho son sobre la puesta en escena de Tony Díaz.

Sobre esta puesta en escena destacan la reacción tan emocional de la audiencia. García

Barrientos cuenta:

Hacía mucho tiempo que no veía a tanta gente llorando o disimulando sus lágrimas a la salida de un teatro; sin que me extrañara, pues a lo largo del espectáculo, sobre todo en algunos momentos, ni el más insensible de los espectadores podía dejar de percibir la alta tensión emocional que lo que sucedía en el escenario provocaba en el público, ni sustraerse a ella. En las improvisadas tertulias a la puerta del teatro me enteré de que casi

todos los asistentes tenían una experiencia personal de los sucesos representados, y tan dolorida como la de los personajes dramáticos. Con variantes y matices distintos, todos habían vivido aquellos hechos. La historia puesta en escena era la historia de todos. (122)

El crítico teatral cubano Yoimel González Hernández, quien ahora es cura episcopal en Estados Unidos, en su reseña publicada originalmente en *La Gaceta de Cuba*, afirma “El público capitalino ha abarrotado la sala Adolfo Llauradó durante la incursión del colectivo dirigido por Tony Díaz al texto *Huevos*, de Ulises Rodríguez Febles. ¿Qué buscamos los cubanos en este espectáculo? ¿Qué nos llevamos? ¿Qué éxodo recorreremos junto a los personajes? ¿Por qué aplaudimos? ¿Por qué lloramos?” (18). Posteriormente, después de hacer un análisis de las carencias de la obra, el crítico afirma: “Estos y otros elementos convierten a *Huevos* en un espectáculo técnicamente débil, carente de un discurso formal depurado. Sin embargo, al público no parece importarle estos detalles cuando se deja conducir por los vericuetos de los personajes interpretados, en su mayoría, por muy jóvenes actores y actrices” (18). Tanto la reseña de García Barrientos como la de Yoimel González destacan la conexión personal que el espectador puede establecer con la obra y, por lo tanto, la posibilidad que la obra ofrece para establecer comunalidades colectivas.

La recepción de la puesta en escena en Miami ha sido diversa. Cuando *Huevos* estaba por presentarse en Miami, *El diario de Cuba* hizo un anuncio sobre la puesta en escena de Akwara Teatro. El anuncio, publicado el 14 de enero de 2014, destaca las características principales de la obra y da un poco de información sobre la producción y circulación que ha tenido la obra en la isla. Los comentarios a la nota digital reflejan algunas de las reacciones que el público en Miami tuvo ante la perspectiva de la reconstrucción de la memoria del Mariel:



Fig 3.9 Comentarios a la reseña sobre *Huevos*

Los dos primeros comentarios destacan que la condición de verdad del testimonio y la responsabilidad social que conlleva varía según los presupuestos en torno a las restricciones ideológicas y materiales que existen en Cuba. Ambos son una crítica a la escena teatral de Miami, demasiado entregada a las convenciones temáticas y estéticas. Sin embargo, el último de los comentarios destaca la condición protésica del testimonio de Oscarito. Es decir, el proceso imaginativo detrás de la confección de un testimonio en donde la reconciliación es más importante que el testimonio en sí. La reseña de “Cuba Encuentro” afirma: “*Huevos* bajó de cartelera sin haber logrado convocar a todos los espectadores que merecía. Algo muy de lamentar, pues se trata de una obra que refleja unos hechos que marcaron a las familias cubanas, y que, pese a los años transcurridos, siguen siendo un capítulo no cerrado, una herida aún sin cicatrizar. Unos hechos además que distan mucho de remitirse al pasado” (*Los extremismos*). La poca acogida que tuvo la obra por la audiencia de en Miami confirma que el valor de verdad,

legitimidad y la autoridad para contar los actos de repudio sobre el Mariel no puede encontrarse omitiendo a ese otro que fue expulsado de la comunidad cubana.

Resumiendo, *Huevos* es una obra que abre una conversación sobre lo que significaron los actos de repudio. Utiliza la figura del niño para repensar el performance público del odio sin entrar directamente en los debates sobre la responsabilidad y la ética de ese momento histórico. El uso de los documentos para dar una impresión de verdad a los momentos de 1980 y el uso del testimonio en 1994 son parte de las nuevas directrices que se centran en la vulnerabilidad en lugar de entrar directamente en los debates sobre la responsabilidad y la ética de los actos de repudio. Este marco emergente de memoria es una búsqueda por una comunalidad que no está basada en el performance público del odio. Es un acto en común que busca restablecer las relaciones afectivas en la memoria de El Mariel. Sin embargo, el final incorpora este nuevo marco de memoria a la lógica del antagonismo en donde las únicas víctimas del repudio son los cubanos que se quedaron en la isla.

Diez millones: la memoria desperdiciada de lo que fuimos

Diez millones es una obra escrita y dirigida por el dramaturgo Carlos Celdrán (n. 1963), fundador y director de la compañía Argos Teatro. La obra es una reflexión con un tono autobiográfico y confesional sobre las relaciones de pertenencia durante la revolución, específicamente, durante las décadas de los sesenta y los setenta, que abarca la intensidad de los actos de repudio frente a la embajada del Perú en 1980 y que se extiende hasta los años de la Cuba post-soviética. La obra tiene cuatro personajes: Él, Madre, Padre y Autor. Él es un adolescente que intenta navegar el mundo de sus padres, quienes se divorciaron poco después de que naciera y que, después del triunfo de la Revolución de 1959, mantuvieron posiciones políticas diferentes. Madre es una revolucionaria convencida con un alto cargo en una institución revolucionaria. Padre es un hombre de pueblo que nunca se adaptó a los cambios sociales que promovió la revolución. La obra se centra en la experiencia del protagonista (Él) que debe lidiar con los esfuerzos de la madre por convertirlo en un hombre revolucionario y por el modelo del hombre tradicional, que representa su padre. Tanto el padre como la madre, intentan corregir su “falta de firmeza” llevándolo a terapia, a las escuelas de campo, a los internados de voluntariado, inscribiéndolo a clases de boxeo, etc. En un mundo en el que no tiene lugar para pertenecer en términos políticos, familiares y de género, Él se sorprende a sí mismo participando en un acto de repudio contra su propio padre, quien se refugia en la embajada del Perú para intentar pedir la salida hacia Estados Unidos. Unos años después, Madre también decide emigrar y el protagonista se queda sólo en la isla, en donde se ha convertido en dramaturgo.

El personaje que abre y cierra la obra es “Autor”. Cuando *Diez millones* comienza, “Autor” aparece en el escenario y comenta que está en Nueva York durante 2001, escribiendo

una obra de teatro para comprender quiénes fueron sus padres y quién fue él mismo. Por lo tanto, la audiencia reconoce que los personajes “Madre” y “Padre” son los recuerdos que “Autor” tiene de su familia. En el mismo sentido, “Él”, el adolescente que protagoniza la obra, es el recuerdo que tiene “Autor” cuando era joven.

Tuve la oportunidad de ver la obra durante mi estancia en La Habana en el 2017. No recuerdo exactamente cómo llegué a saber que Argos Teatro estaba presentando una obra en su sede, localizada en La Habana Vieja, en la calle Ayestarán número 307. Con el mapa de la ciudad que me habían dado en un café pude localizar la calle, pero no el número, puesto que el mapa sólo cubría las calles más cercanas al Malecón, es decir, las más populares dentro del circuito turístico. La avenida Ayestarán era mucho más larga de lo que había pensado y aunque conseguí llegar antes de que la función comenzara, las entradas ya se habían agotado. Me senté en una banca del parque que estaba enfrente de la sala de teatro para tomar un poco de aire lamentando no haber salido con más anticipación. Vi a un señor que miraba las puertas cerradas de la sala, pensé que podría ser el taquillero y me acerqué a preguntarle si había venido a ver la obra. Me dijo que no, que era el taquillero y que las entradas se habían agotado mucho antes de que la función comenzara. Por lo tanto, la compañía había decidido hacer una representación más el próximo domingo a las 5:00 de la tarde.

El domingo llegué a la sala a las 3:30, se hizo una fila para comprar las entradas y se volvieron a agotar rápidamente. La sala de Argos Teatro es pequeña y cuadrada: tiene una capacidad para alrededor de setenta personas, el escenario de medio cajón está muy cerca de la primera línea de sillas, las siguientes líneas están escalonadas, de modo que el espectador pueda ver mejor. Carlos Celdrán entró al escenario e hizo una breve presentación antes de que la obra comenzara. Mencionó que esa función de ese día era una ocasión especial porque Argos Teatro

estaba celebrando sus 20 años de trayectoria y que, por esta razón, la puesta en escena se filmaría para archivos y la memoria de la compañía. Esa sensación de celebración y de estar siendo parte del registro archivístico se podía percibir entre los actores, quienes trabajaron con una energía inesperada, y entre la audiencia, que nos fuimos contagiando con la intensidad y de la puesta en escena. Cuando la obra terminó, los aplausos fueron inmediatos y continuaron durante mucho más tiempo que lo que habrían durado en una puesta en escena regular. A veces parecían terminar, pero luego volvían a ganar intensidad y así estuvimos aplaudiendo durante varios minutos con los autores en el escenario, que se inclinaban ante el público para dar las gracias una y otra vez.

Las notas al programa que nos entregaron al entrar a la sala ya preparaban al espectador para una escritura con tono íntimo y testimonial:

Diez millones fue un texto escrito en distintos momentos a través de los años. Nació como diario personal hasta llegar a ser lo que es ahora, un material para la escena, un tejido de narraciones, diálogos, monólogos, donde se intenta lo más arriesgado en el teatro: partir de uno mismo para hablar a otros, a todos. Su escritura busca desesperadamente, a través de las distintas voces que articula, saber qué fuimos, de qué materiales estuvo hecha la mezcla que nos sostiene. (*notas al programa*)

La obra se presenta como una búsqueda irresuelta e imposible al momento de intentar establecer una conexión entre la violencia del pasado revolucionario y las condiciones de aislamiento y no pertenencia en la Cuba del siglo XXI. Las notas al programa continúan aclarando que la obra:

es una interpretación del pasado, de su oscuridad, de lo incierto e incongruente del pasado. De aquellos que fuimos y que ya no entendemos. Los otros muchos que éramos y que luego enterramos para sobrevivir. Cada día reinventamos nuestras biografías y

olvidamos la anterior en una amnesia colectiva que mira el presente sin vínculos con aquello que pensábamos antes. Podría intentar definir *Diez millones* como un relato sobre el olvido, sobre la memoria desperdiciada de lo que fuimos. (*notas al programa*)

Esta información prepara al espectador para un espectáculo impreciso, pero también para una representación innecesaria, con un tono pesimista sobre lo que la memoria no puede recuperar o sobre la inutilidad de lo que la memoria puede recuperar. Por lo tanto, a diferencia de *Huevos*, *Diez millones* cuestiona la posible reconciliación como resultado del procedimiento escénico.



Fig 3.10 *Diez Millones notas al programa.*

En la fotografía de las notas al programa, “Él” aparece al centro de la composición como un cuerpo indefenso y vulnerable. Se agarra sus pies descalzos, recogién dose a sí mismo, como si no tuviera derecho a habitar en donde está. Lleva una maleta y unos zapatos, indicando que no tiene un lugar seguro donde existir, es decir, indica la falta de hogar. En la composición, no hay nadie más que Él y tampoco hay nada, además de la maleta. Esto habla del aislamiento y de la

desposesión que el personaje sufrió durante su vida, no sólo de lo que no tiene en ese entonces, sino de lo que no va a poder tener. Está en el centro del escenario con las luces que lo presentan como si estuviera asistiendo a un interrogatorio. La pregunta que tiene que contestar es (esto fue lo que pensé volviendo a mirar el programa después de la obra) por qué no puedes ser lo que la revolución imaginó para ti. Por qué no te esfuerzas suficiente por ser un “hombre de verdad.”

Como mencioné anteriormente, *Diez millones* es una obra escrita por Carlos Celdrán, fundador y director de la compañía Argos Teatro, establecida en 1996. Celdrán es licenciado en Dramaturgia por el Instituto Superior de Arte, por la facultad de Artes Escénicas. Comenzó su carrera trabajando como asesor dramático para Teatro Buendía. Después, comienza a escribir y dirigir obras de teatro de manera independiente y sus obras se presentan en Cuba, en Latinoamérica y en Europa. Con Argos Teatro, comienza a viajar a Nueva York, Miami y Washington. *Diez millones* ha sido la obra que le ha garantizado mayor visibilidad a nivel internacional y es la primera obra escrita y dirigida por Carlos Celdrán. Hasta el estreno de *Diez millones*, Argos Teatro había llevado a la escena libretos de escritores cubanos que no pertenecían a la compañía. La obra se presentó en 2017 en La Habana, Ciudad de México, California, Nueva York y Miami. En 2018 se estrenó en Washington, DC, en el Kennedy Center y en 2019 se presentó de nuevo en la XIII Bienal de La Habana y en el Festival Internacional de Cine de Gibara. En una entrevista sobre la puesta en escena en Nueva York, Carlos Celdrán comentó sobre la recepción de *Diez millones* en Cuba:

La reacción es semejante a la que percibiste en Nueva York. No tengo palabras, ni quiero usarlas, para definirla, solo te digo que no es la reacción que esperas con el teatro, es otra cosa, y esa otra cosa que pasa me deja mudo, perplejo, también agradecido. La mayoría

de la gente me dice que mi historia es su historia, que jamás pensaron que sus vidas podían tener interés, y que al ver la obra descubren que estaban equivocados, de lo cual concluyo que el pasado lo asumimos como algo irrelevante, a olvidar, a enterrar. Y es un gravísimo error, pues lo que hemos vivido es lo más importante que se espera contemos.

(Del Risco)

Diez millones: La imposibilidad del documento y la indeterminación de la memoria

Diez millones es una obra que parte de la calidad ficcional de la memoria para renunciar a una posible reconciliación con el pasado de Cuba. Al igual que *Huevos*, *Diez millones* se ha catalogado como un intento de teatro documental.

La construcción del espacio escénico refleja esta condición de indeterminación. La escenografía está únicamente compuesta por una tarima y un pizarrón, en donde Él escribe y dibuja. En el lado izquierdo escribe palabras relacionadas con su vida personal: “sueño”, “viaje”, “encuentro”, “terapias”. En la derecha, las diferentes periodizaciones de la historia revolucionaria:



Fig 3.11 *Diez Millones, espacio escénico*

En el escenario, los actores interpretan a personajes que se encuentran en dos tiempos diferentes: en los setenta y a principios del siglo veintiuno. Los actores escenifican las acciones y los diálogos del pasado y, al mismo tiempo, reflexionan sobre ellos con largos soliloquios en el presente de la obra. Los diálogos de los personajes (en cursivas en el guion), ocurren durante los sesenta hasta los ochenta. Principalmente, son órdenes, gritos, peleas que los actores pronuncian en un tono de voz muy alto. Las reflexiones, pensamientos y explicaciones sobre los eventos son soliloquios que los personajes enuncian con tono reflexivo y dubitativo. Por lo tanto, la audiencia asiste a una extraña combinación temporal en donde el mismo autor reflexiona sobre lo que está haciendo al mismo tiempo que lo escenifica. Incluso algunos diálogos vuelven a repetirse como

si el protagonista los estuviera volviendo a recordar, dándoles otro enfoque y otra interpretación. La combinación de soliloquios y diálogos demuestra el proceso de funcionalización implícito en el acto de recordar.

Lo mismo ocurre con los documentos personales de los personajes: cuando la madre mira un álbum de fotografías de su juventud, destaca: “Son fotos extrañas. De desconocidos. De estos dos que veo aquí. Fotos de ellos. No nuestras. De dos desconocidos que no somos ya” (786). Más adelante, la reflexión de la madre continúa: “Son fotos divertidas. Donde ella se divierte. Estoy segura que se divierte. Es joven. Y es libre por primera vez. Es ella. La que fue. La auténtica ella. En el cénit de su vida. Feliz. La de esos años. La que realmente fui. La que ya no puedo ser. Ni deseo ser” (790). Tanto los diálogos como los documentos son materiales inestables a la hora de intentar entender lo que pasó durante los años del optimismo revolucionario. Por esta razón, a diferencia de *Huevos* que recrea dos temporalidades claramente delimitadas: la de 1980 y la de 1993, *Diez millones* está constantemente localizada en una mediación a la que se le escapan los eventos del pasado como sus impactos en el presente.

Diez millones y el disciplinamiento del protagonista cuir: terapia, trabajo y voluntariado

La obra retrata los intentos de una familia por corregir el afeminamiento de su hijo y los esfuerzos del protagonista cuir para navegar los modelos de pertenencia y masculinidad que entraron fuertemente en contradicción durante los años del optimismo revolucionario. Para Madre y para Padre, “Él” es un cuerpo maleable porque se encuentra en formación, es decir, en proceso de convertirse en un adulto, y también es un cuerpo que debe ser corregido. El protagonista cuenta cómo sus padres discuten su comportamiento:

Yo los oigo. Siempre lo oigo todo. Lo que pasa. Lo que miran en mí. Empiezan a vigilarme, a hacerme preguntas raras. Sé desde el primer momento las respuestas a esas preguntas y no respondo, los confundo. También hay regaños: baja las manos, no hables así, no manotees, no juegues con eso, sal a la calle. No hago caso (785).

A diferencia de Margarita (en *Huevos*), quien debe repudiar a su amigo Oscarito cuando este es considerado una “amenaza”, Él necesita deshacerse de “lo que miran en él”. La amenaza que representa el “otro” no revolucionario es el comportamiento tradicionalmente asociado con los roles femeninos. Los padres intentan disciplinar el movimiento de las manos, el tono de voz, la preferencia por ciertos objetos. Tanto Madre, que es una revolucionaria convencida, como Padre, un hombre tradicional, intentan corregir, expulsar el “otro” en el que se está convirtiendo su hijo.

Sobre el afeminamiento en la revolución Abel Sierra Madero destaca:

La narrativa que se producía sobre el afeminamiento en el niño generalmente culpaba a los padres y a la familia. Las hipótesis más recurrentes desplegadas por los psicólogos sugerían que la ausencia del padre era un fundamental y que el afeminamiento generalmente estaba asociado a la histeria y la sobreprotección de la madre. El niño afeminado era considerado dentro de una lógica familiar educativa fallida, así se justificaba la intervención del Estado y la necesidad de su estudio, su rehabilitación y la corrección de sus gestos. La idea sobre el deporte, el trabajo rudo y la sociabilidad en ambientes masculinos para torcer los destinos del niño o sujeto afeminado, tomó mucha fuerza en ese momento. (El trabajo os hará hombres 330)

Por esta razón, el cuerpo de “Él” se vuelve un campo de batalla en el que Madre, Padre, los médicos, los maestros y demás actores intentarán corregir el problema:

ÉL: Cuando se determina que hay que tratarme, mi padre se niega, mi madre insiste en hacerlo, pero él se niega, así que de seguro muchos de sus encuentros son para eso, para decidir qué hacer conmigo. Mi padre quiere que viva un tiempo con él en el pueblo, en su casa del pueblo, es una solución, un padre real, un ejemplo para un niño con problemas, yo tengo problemas, pero mi madre se niega rotundamente y mi padre tiene que aceptar que me traten (785).

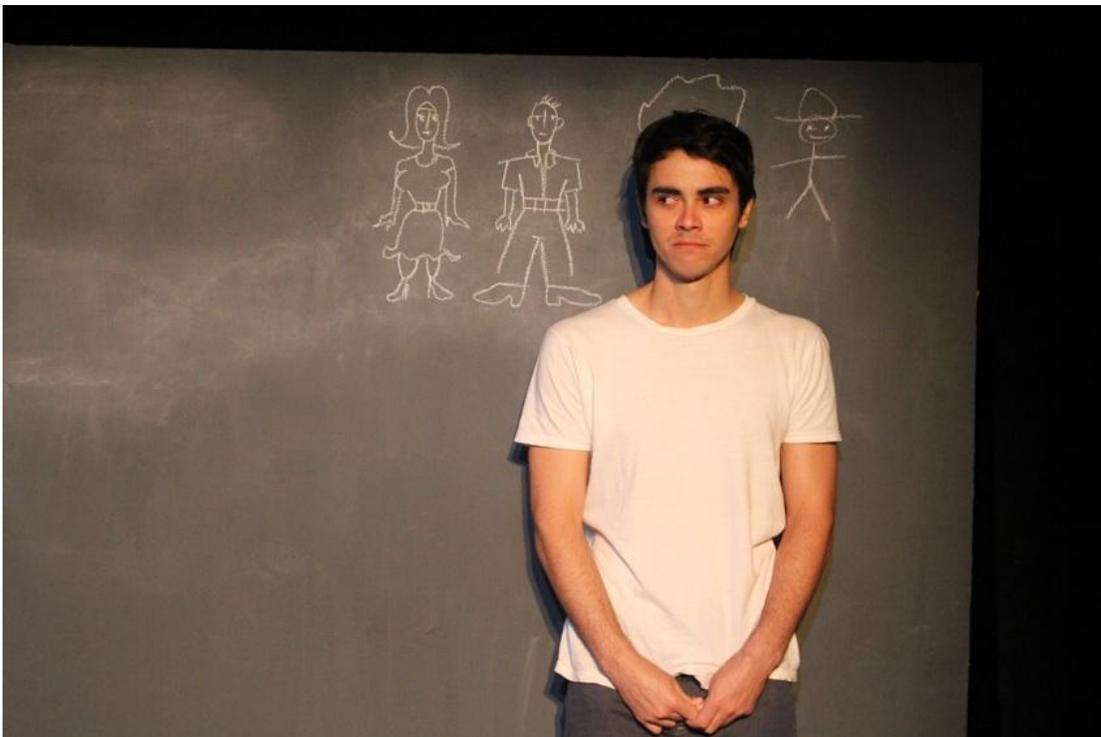


Fig 3.12 *Terapia*

En esta fotografía, que se usó para la portada de la revista *Tablas* vol. CIX en donde apareció por primera vez la versión impresa del guión, “Él” en terapia debe realizar el examen de Machover⁵², dibujando a una mujer y a un hombre para determinar si la ausencia del padre ha

⁵² Esta fue la conclusión de un estudio hecho con la prueba de Machover “dibuja a una persona”. Esta prueba fue usada con dos grupos de cien hombres, uno formado por heterosexuales y otro por homosexuales. Los

influido su comportamiento. La explicación del afeminamiento de “Él” como una consecuencia de una condición psicológica tiene de fondo la lógica de la rehabilitación que intenta reincorporar al individuo a la comunidad.

Cuando la terapia no cumple su objetivo, Madre decide que el camino para corregir a su hijo es el del trabajo duro, el esfuerzo físico y el voluntariado. Los deseos de Madre han estado en sintonía con el optimismo revolucionario y, en consecuencia, con las construcciones del guerrillerismo y la masculinidad subyacentes en estos discursos. Esta comunidad revolucionaria está asociada con la condición sacrificial de la nación y con la masculinidad que subyace en la retórica de entrega y de heroísmo. En un artículo para el *Diario El Mundo* en 1965, titulado “Revolución y Vicios”, Samuel Feijóo describe la articulación de la comunidad nacional en los siguientes términos:

Este país virilísimo, con su ejército de hombres, no debe ni puede ser expresado por homosexuales ni pseudo homosexuales. Porque ningún homosexual representa a la revolución, que es un asunto de varones, de puño y no de plumas, de coraje y no de temblequeras, de entereza y no de intrigas, de valor creador y no de sorpresas merengosas...no se trata de perseguir homosexuales, sino de destruir sus posiciones, sus procedimientos, su influencia. Higiene Social Revolucionaria se llama esto”. (*Revolución y vicios*)

Con el paso del tiempo, estos discursos fueron traducándose en políticas y prácticas que confirmaban las políticas de la productividad, el esfuerzo físico y el trabajo. Este proceso de

investigadores notaron la predominancia de los dibujos femeninos en el grupo de los hombres homosexuales y concluyeron que la homosexualidad representaba un “mecanismo inadecuado de identificación sexual” que estaba relacionado con la “valoración excesiva del rol femenino” (Lambe 124). La traducción es mía. El original dice: “This was the conclusion of a study in which the Machover (“draw a person”) test was applied to two groups of one hundred heterosexual and homosexual men. Noting the predominance of female figures in the drawings of the homosexual group, the investigators concluded that homosexuality represented an “inadequate . . . mechanism of sexual identification,” linked to the “overvaluation of the feminine role” (Lambe 124).

higiene social encontró su máxima expresión en el concepto de “rehabilitación”, el cual justificó el trabajo forzado como un método de corrección para la homosexualidad. La psiquiatría y la psicología usaron los campos de trabajo y las Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP), que duraron de mediados a finales de los años sesenta, como laboratorios para desarrollar y explorar la relación entre las condiciones socioambientales y la homosexualidad. Se condujeron entrevistas, experimentos y evaluaciones en las unidades, así también, las unidades se utilizaron como una manera de disciplinar las conductas no-productivas: “The revival of occupational therapy resonated with an official emphasis on the redemptive value of voluntary work and the importance of manual labor to individual and communal identity” que tenía también beneficios económicos puesto que: “the universal application of unpaid labor promised to forge a new generation of revolutionaries free of ‘selfish tendencies,’ even as it rehabilitated Cubans stained by the bourgeois past. In the words of Che Guevara, an influential member of the latter group, voluntary work was the ‘element that most actively [developed] the workers’ conscience, preparing the road to a new society’” (Lambe 150-151). Siguiendo estos discursos, Madre lleva al protagonista a participar en la zafra siguiendo la lógica de la rehabilitación y el trabajo:

ÉL: Los campos de caña, quemados. La zafra. Ella quiere que esté allí cuando queman caña. Otra terapia: los campos ardiendo horas, en la noche, la madrugada entera hasta el amanecer, los hombres luchando con el fuego, contrareloj, en combate, unidos, enloquecidos Para que aprenda, que esté ahí, que sepa cómo es, dice. (...) Hambre, mucha hambre, un pan, una bandeja de calamina, arroz, potaje, agua con azúcar, siempre hambre, siempre hombres con caras prietas, máscaras. Son máscaras. No veo caras de

verdad, lavadas, limpias, no veo cómo son esas caras. Nunca. Se van a otra zafra, desaparecen.

No hay tiempo para descansar, amanecemos allí, en las cabinas, en pleno campo, ¡la zafra de los diez millones! Veo lo que es la terapia. (789)

La idea del anonimato que marca a los hombres que no tienen una cara propia y el nomadismo los presentan ante el personaje como sujetos intercambiables. Las condiciones de los trabajadores, el constante esfuerzo físico y la abstracción de la zafra de los diez millones constituyen una realidad ajena sobre la cual Él no puede construir relaciones de pertenencia. La energía colectiva, la rutina y la precariedad están descritas bajo la óptica del automatismo y de la homogeneidad. La zafra de los diez millones y la imposibilidad de pertenencia del protagonista en el contexto del trabajo colectivo es un recordatorio sobre el fracaso de las empresas revolucionarias en el plano económico y de la construcción de la comunidad en torno a estos objetivos comunes. Sin embargo, considerando la relación entre psiquiatría, rehabilitación, homosexualidad y trabajo duro, *Diez millones* es una obra que usa el espacio de la zafra para cuestionar el concepto de rehabilitación, que fue central para la articulación de la comunidad revolucionaria durante la década de los sesenta y setenta.

Madre termina por mandar al protagonista a una escuela de campo para que realice trabajo voluntario y, en cierto sentido, porque interfiere con la figura pública que ella quiere construirse en la política cubana. El protagonista que renuncia a formar parte de esta comunidad revolucionaria encuentra en las escuelas de campo un lenguaje para pertenecer que nace del intercambio y la vulnerabilidad. Él conoce a un muchacho al que los otros compañeros del campamento desprecian por tener la cara llena de acné. Sin embargo, el segundo año de la escuela de campo, el muchacho llama la atención del protagonista:

ÉL: Al año siguiente, el segundo curso allí, llega con la cara limpia, sin acné, sin granos, los ojos se ven, son grandes. Cae en la litera a mi lado, es muy blanco, le salen manchas en la piel que debe curar con una poción, no le llegan las manos a la espalda, hasta donde están las manchas y me pide ayuda. Yo froto las manchas en su espalda con un algodón, me mancho los dedos con la poción amarilla que huele a hierro, a azufre. Es algo entre él y yo, las manchas amarillas en los dedos, mi sacrificio. Lo hacemos cuando no hay nadie cerca, a veces en el baño, en los inodoros. Yo, restregándole la espalda. Es un secreto por necesidad, él necesita mi ayuda, yo se la doy. Es una complicidad a la fuerza. No quiere tener manchas, las odia, como odia sus granos, por eso me pide ayuda y acepta que nos escondamos. Me pide que me quede en el albergue cuando salen los demás, yo me quedo, entonces. (791)

Este acto en común está basado en la complicidad y en el secreto. A diferencia de los trabajadores en la zafra, que tienen máscaras negras, en lugar de estar manchados con tierra, sus manos están manchadas con amarillo para curarlo y esta diferencia es también una diferencia creativa. Mientras que la tierra está relacionada con la productividad y el trabajo, la pócima amarilla tiene una connotación creativa, de posibilidad y de exploración que puede estar relacionada con la composición de una pintura. Él ya puede ver la cara y los ojos del otro que únicamente ese le revela a él en el acto íntimo de curar la piel del otro. Por lo tanto, es en la complicidad y en la vulnerabilidad compartida que el protagonista puede crear una existencia con el otro, basada en la relación de necesidad.

Mientras pasa el tiempo en la escuela, la relación se intensifica frente a los ojos de los otros compañeros:

ÉL: Parecen hermanos dicen los otros. Él no responde, pero siente orgullo de que nos vean hermanos. Aprendemos eso allí, la lealtad, escondidos del trabajo, fugados por el campo, bajo la lluvia, sol, comiendo naranjas para llenarnos, compartiendo el jabón, la ropa, las botas, la peste, la fiebre, los chistes. No aprendo allí nada más que eso. No aprendo otra cosas que él. No tengo nada mío, una muda sucia para la semana, El Rojo y el Negro. Lo demás me lo robaron. Estaba él. (791)

A través de este acto en común, la obra está proponiendo una lealtad basada en la semejanza, el placer y la necesidad. De esta manera el protagonista suspende las relaciones de la comunidad revolucionaria y en su lugar emerge un espacio donde puede existir y pertenecer. Lo demás, son relaciones de exclusión que lo dejan como un extraño, en un mundo que le es ajeno. En este mundo ajeno, el protagonista es incapaz de aprender “nada más que eso”, ni aprende “otra cosa que él”. “Eso” y “él”, son pronombres cuyo significado depende de la situación del hablante y, por lo tanto, acarrearán indeterminación y ambigüedad. Esta imposibilidad de nombrar con precisión aquello que está aprendiendo nos sitúa de nuevo en el contexto del lenguaje homérico en donde el personaje no encuentra un lenguaje para nombrar un sentido de pertenencia fuera de las lógicas sociales normalizadas.

Diez millones y el performance público del odio

Una vez que la audiencia ha asistido a los intentos de disciplinamiento del personaje, en el segundo momento de la obra este mismo personaje protagoniza los actos de repudio en contra de los cubanos refugiados en la embajada de Perú. Esto es una interrupción de la dicotomía entre el “otro” que está dentro de la embajada, puesto que el sujeto no-revolucionario, el adolescente cuir

es el que repudia a los ocupantes. El 7 de abril, el *Granma* publicó una editorial que caracterizaba a los ocupantes de la embajada de esta manera:

Aunque en nuestro país no se persigue ni hostiga a los homosexuales, entre los que se alojaron en el patio de la embajada peruana había no pocos de ellos, amén de aficionados al juego y a las drogas que no encuentran aquí fácil oportunidad para sus vicios. La exigencia, la disciplina y el rigor están reñidos con la blandenguería, la delincuencia, la vagancia y el parasitismo. Nuestro pueblo trabajador piensa unánimemente: “¡Que se vayan los vagos! ¡Que se vayan los antisociales! ¡Que se vayan los lumpes! ¡Que se vayan los delincuentes! ¡Que se vaya la escoria! (...) Si el Gobierno de Perú desea recibir en su país a todos los elementos antisociales y lumpens de Cuba, gustosamente los autorizaremos a salir y también a todos los que estén ideológicamente en desacuerdo con la Revolución y el socialismo. Cada vez más las fronteras entre el delincuente común y el contrarrevolucionario se confunden.” (4)

Al igual que en *Huevos*, al protagonista lo llevan los maestros de la beca. Entonces, la audiencia asiste al contagio del protagonista que, de manera inevitable, comienza a formar parte de la comunidad revolucionaria en contra de los que quieren irse por el Mariel. Esto está relacionado con la saturación de las imágenes: “La televisión pasa el día entero imágenes de la Embajada ocupada, repleta de gente, cuentan cómo los primeros en entrar lo hicieron matando a un custodio. No paro de mirar esas imágenes, las miro mientras las repiten y no entiendo qué tienen que ver conmigo, con él” (794). Las imágenes poseen modelos de cómo los estudiantes deben comportarse, lo que deben pensar y cómo deben de conformar una comunidad. La repetición auditiva y el automatismo, también juega un papel importante:

ÉL: Coreo con los demás cada condena, cada consigna, indignado de lo que veo, de lo que escucho que está sucediendo, algo inaudito, sin precedentes. Convencido de eso.

Molesto de lo que pasa, allí, en las imágenes. Lo desagradable de aquellas secuencias, de aquellas caras. Caras tan distintas a la de mi padre. No lo relaciono. No obstante, sé que no debo hablar. Pero no lo relaciono. No entiendo. (794)

Por lo tanto, el protagonista se convierte en sus compañeros y sale a marchar para repudiar a su padre, quien está dentro de la embajada.

El automatismo continúa mientras los alumnos desfilan por las calles para llegar a la embajada:

ÉL: Al estar justo frente a la fachada de la Embajada, tantas veces vista en esos días en la televisión, una conmoción corre por entre el grupo que está a mi lado, el verla en directo, al compás de los himnos que salen de los altavoces, con mucho más volumen ahora que estamos en el sitio, produce un estremecimiento compacto, profundo, en bloque, en todos nosotros, que hace que al unísono levantemos las manos y gritemos con furia desconcertante, sorpresiva. También yo grito, de modo inesperado, automático, grito, vuelvo a gritar lo que gritan, lo que tenemos que gritar. Lo que nos han dicho que gritemos. Lo que se grita allí. (795)

El personaje no se reconoce a sí mismo en sus acciones porque ya forma parte del “bloque” y de la energía de los actos de repudio. En ese momento, la posibilidad de reconocer la cara de su padre, lo devuelve a los patrones de pertenencia que tenía con él. Las relaciones familiares deshacen la uniformidad del repudio y dejan al protagonista en un espacio intersticial:

ÉL: De pronto, recuerdo, bajo las manos, dejo de gritar, una reacción que ninguno a mi alrededor ve ni entiende. Al momento siguiente recuerdo que lloro, por mi padre dentro y

fuera, por aquellos gritos que doy, que dan, por el desprecio, por esa emoción que nos une y nos aleja, por no ser y ser ellos, distante y unido a eso, a eso que pasa y no debe pasar, que desprecio y apoyo, lloro y el llanto borra las últimas imágenes de la fachada de la Embajada (795).

La organización social producida por el performance del odio crea una dicotomía que el protagonista identifica en ese momento: yo afuera, él adentro, yo maltratado, él condenado. Sin embargo, la lógica de la casa emerge cuando el protagonista se ve en la posibilidad de ver y ser visto. La posibilidad del reconocimiento del otro lo desliga del performance del odio colectivo dejando al protagonista en un espacio intersticial en donde se encuentra solo. Deja de pertenecer al “gentío” y, al mismo tiempo, deja de pertenecer a la lógica de la familia. La inconsistencia entre las dos formas de pertenencia lo deja sin un país porque el episodio termina cuando el protagonista comienza a llorar y las lágrimas borran la imagen de la fachada de la embajada.



Fig 3.13 *Acto de repudio frente a la embajada*

En esta imagen el cuerpo del actor se mueve para demostrar su oposición a los otros que se encuentran en la embajada. Sin embargo, el gesto de su cara interrumpe el performance público del odio. Aunque el cuerpo está repitiendo el automatismo que ha aprendido en la beca con otros estudiantes, la cara revela cómo sus acciones están en contra de sus intereses.

Diez millones y la imposibilidad de la justicia

Las lágrimas del protagonista que borran la imagen de la Embajada lo desligan de la comunidad revolucionaria. Su padre emigra y su madre también. Entonces su madre reflexiona sobre las ventajas del olvido para poder continuar con la vida: “MADRE: Hasta hoy, me piden volver a

hablar de aquello. ¿Qué tengo que decir, en realidad? ¿Qué cosa evocar? Puedo reconstruir algo, hechos, quizás algunas ideas en juego, sin embargo, son ideas del pasado, ya superadas, que solo puedo rehacer, dramatizar ahora para ustedes. Y cuando haces esto, no son las ideas, las grandes ideas políticas que fueron, son fantasmas de ideas” (276). La obra se presenta como una pregunta que los actores se reusan a contestar. El presente es un momento de espectralidad: “somos fantasmas de ideas” en el que el poder ya no puede crear formas de existencia política. En lugar de eso, estas espectralidades abren la pregunta sobre una continuidad histórica que los personajes intentan romper. “Cuando nos arrepentimos ya somos otros y el pasado no tiene conexión con lo que pensamos o somos ahora”. Se imaginan a sí mismos como personas desconectadas de los episodios en los que participaron. En este sentido, la obra destaca la centralidad de una pregunta: quienes somos, quienes fuimos, que no tiene respuesta puesto que los actos de repudio no fueron capaces de crear relaciones de pertenencia en el pasado a partir del odio, pero tampoco las pueden convertir en un punto de partida puesto que destruyeron otras lógicas de pertenencia, dejando a los personajes en un abandono.

En La Habana, *Diez millones* ha sido bien recibida por la audiencia y por los organismos oficiales. La revista *Casa de las Américas* describe la obra como una mezcla de varios géneros: “El acto confesional, el teatro documental, lo autoficcional mezclado a una suerte de biografía resultan el centro de la acción dramática de la pieza” (108). La indistinción entre la ficción y la realidad, la idea de la indeterminación y de una historia que todavía se está escribiendo es una estrategia del autor para comenzar el diálogo en torno a los actos de repudio, el patriotismo y al disciplinamiento de las subjetividades no normativas. La reseña continúa:

Llevada a escena por su autor, con magníficas actuaciones, *Diez millones* cuestiona, inquieta, incomoda al lector o al espectador ante nociones como patriotismo y colectivismo (...). Iniciado a partir de la escritura de un diario personal, el texto refiere diversas etapas de la historia colectiva, como la zafra azucarera del 70, cuya meta era lograr los diez millones de toneladas, de ahí el título de la pieza. La alusión a ese hecho concreto se torna en mecanismo para reconstruir un pasado personal tornado en memoria colectiva, a veces lacerada por el olvido, pero necesaria.

Aunque la reseña, publicada por una institución oficial no aborda la subjetividad del protagonista que no consigue crear relaciones de pertenencia, la impresión permite hablar de un testimonio íntimo personal en el contexto cultural de la isla.

Resumiendo, *Diez millones* es una obra que presenta la semejanza como una posibilidad de interrumpir el antagonismo revolucionario durante los actos de repudio. Sin embargo, al presentar una semejanza y una vulnerabilidad en el contexto homoerótico, el protagonista no es capaz de articular un lenguaje para crear pertenencia. La violencia del repudio, entonces, interseca con las prácticas heteronormativas de la revolución, dejando al protagonista como una víctima que no es capaz de construir una comunidad en su casa, en su barrio, en su familia o en su país. La escritura confesional evidencia que el teatro es un vehículo para mostrar las pérdidas, pero que no facilita una reconciliación con el pasado, simplemente presenta una explicación del aislamiento en el que se encuentra el protagonista durante el presente.

Departures: el huevo que me habían puesto en la mano

El performance *Departures* (2017) trata los momentos más grandes de emigración a partir del testimonio de la actriz Mariela Brito (n. 1968). En el escenario, Mariela camina entre sillas que tienen fotos y cartas de las personas que se han ido de la isla. Usando únicamente el movimiento de sus manos y un tono de voz que intenta contener el dolor detrás de las historias, *Departures* resulta una poderosa intervención en la memoria de la migración, específicamente, de la separación familiar. La cronología de la obra abarca desde el inicio de la revolución de 1959: primero por vuelos regulares, luego por Camarioca, pasando por El Mariel, hasta llegar a la crisis de los balseros, en 1993, cuando Brito emigró a México y regresó en 1994. La obra termina con un video corto de fotografías relacionadas a todos estos momentos e incluye momentos sobre las migraciones del siglo XXI de los cubanos por Latinoamérica.

Como indiqué en el capítulo anterior, El Ciervo Encantado es una compañía fundada en 1996 por Nelda Castillo (n. 1953), antes directora en el Teatro Buendía. Mariela Brito es la actriz principal de la compañía y el asesor es Jaime Gómez Triana (n. 1978). El Ciervo Encantado nace como un espacio de búsqueda que se sigue manteniendo en las obras más recientes de la compañía puesto que se sigue concibiendo como un espacio de descubrimiento y exploración de nuevas técnicas teatrales que renueven el teatro de la isla. Para la crítica Amarilis Pérez Vera, “El trabajo con el cuerpo del actor es el pivot que favorece la imbricación entre cada una de las líneas de investigación de El Ciervo Encantado” (40), el cual constantemente mira hacia la herencia del neobarroco para explorar las posibilidades de explorar la intersección entre “lo cubano” y la simulación, la carnavalización, el choteo, la parodia, el camuflaje, etc. Las obras *Pájaros en la playa*, *Visiones de la Cubanosofía* y *De donde son los cantantes* siguen esta línea.

Sin embargo, *Departures* y *Arrivals* son un díptico de performances que abordan el tema de la emigración cubana en un registro menos auto-celebratorio que las obras que exploran a la estética del neobarroco. El performance *Arrivals* se hizo a partir de unas grabaciones que recopiló Nelda Castillo. Las grabaciones son de las voces cubanas en la isla leyendo una lista de cosas que necesitan para que sus familiares que viven en el extranjero se las traigan. El audio se reproduce en el performance mientras Mariela intenta meter una enorme cantidad de objetos en sus maletas.

Departures es la primera parte de este díptico que cuenta la emigración desde la perspectiva de los que se quedaron. Se estrenó en La Habana el 10 de febrero de 2017 y continuó presentándose hasta el 5 de marzo. No he tenido la oportunidad de asistir a una puesta en escena de *Departures* y, aunque sí estuve en una función de *Arrivals*, los lenguajes teatrales de las dos obras son muy diferentes. Este análisis está construido a partir de documentos, conversaciones y videos. Agradezco a Mariela Brito y a Nelda Castillo, quienes me dieron acceso a una primera versión del video. Agradezco también a Lillian Manzor, quien compartió conmigo la versión que estoy utilizando para este análisis.

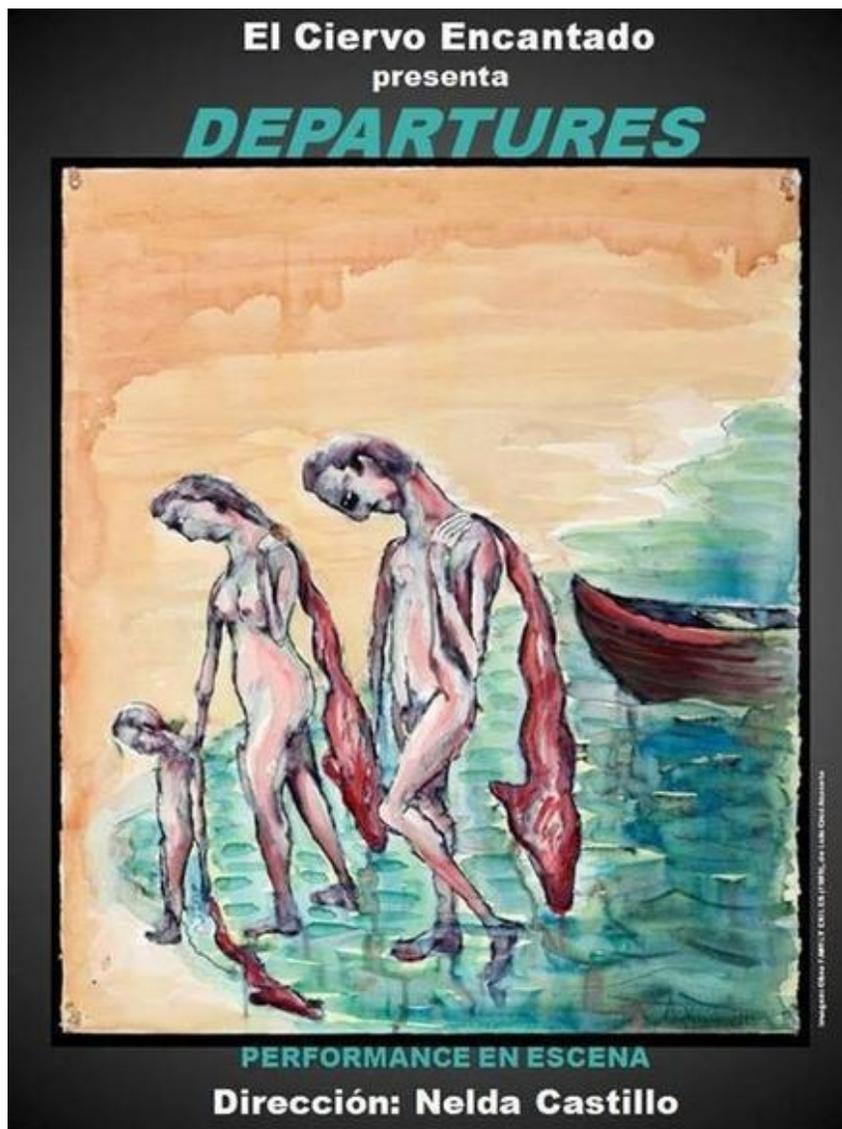


Fig 3.14 Programa de *Departures*.

Las notas al programa muestran la obra *Family Exiles* (1959), del pintor cubano americano Luis Cruz Azaceta (n. 1942), una representación del exilio centrada en el dolor corporal de la separación y la desposesión. Aunque la pintura está representando una llegada a un lugar nuevo, la posibilidad del inicio, las figuras humanas están cabizbajas, derrotadas. La representación de la costa también contribuye a la desesperanza puesto que es un no-lugar: no los

recibe nadie, no hay nada más que arena. Cargan con unas cosas que parecen pedazos de carne en forma de la isla de Cuba y que podrían interpretarse como una versión de sí mismas que dejó de existir como algo vivo pero que cargan con ellos en sus espaldas. La lancha detrás de ellos es como si estuviera empujándolos hacia su nuevo destino y, al mismo tiempo, conecta con el imaginario de la llegada en balsa a los Estados Unidos, especialmente desde el Caribe.

El espacio teatral también reproduce la idea de la orilla y la desposesión. La audiencia, sentada en sus butacas en la sala de teatro de El Ciervo Encantado, es el reflejo de otra audiencia ausente que los mira desde fotografías, como si ellos mismos fueran el espectáculo al que asistieron. La audiencia ausente, entonces, habita en un no-lugar, en “La otra orilla”, que es una canción que se escucha en la sala de teatro cuando Mariela se pone los audífonos. Por lo tanto, el límite entre el escenario y la audiencia es la orilla que marca la diferencia entre los que se quedaron en Cuba y los que se fueron. En ese sentido, las narraciones de Mariela, quien camina entre la audiencia presente y la audiencia ausente, son una manera de comunicar una historia común entre esas dos orillas.



Fig 3.15 *Espacio teatral reconstruido con documentos*

En la construcción del espacio escénico, *Departures* está borrando la distinción entre el yo y el otro puesto que la obra está creando momentos de comunicación entre Cuba y el no-lugar de los que emigraron. Este establecimiento y posteriormente, suspensión de las dicotomías marcan el testimonio de Mariela durante los actos de repudio.

Mariela presenta a la audiencia su testimonio personal sobre los actos de repudio en los que participó: el primero es el acto de repudio que ella hizo en contra de Papillo, su amigo; el segundo es el que realizan en contra su hermano porque Samuel, un amigo íntimo de él, había dejado correr el rumor de que se quería ir por El Mariel. En ambos casos, la vulnerabilidad del relato viene de una tensión entre las relaciones de pertenencia creadas por la amistad, es decir, desde la intimidad y la proximidad, y las relaciones de pertenencia creadas por el estado cubano, que incluye las creadas por los actos de servicio y lealtad a la revolución de 1959.

Desde la perspectiva del filósofo francés Jean-Luc Nancy, “mi país” no corresponde exclusivamente a la nación, sino que es una cuestión de pertenencia: un conjunto de relaciones que sostienen, corresponden y tienen sentido con lo que somos: “‘To belong’ means ‘to hold to [tenir a’],’ both in the sense of ‘being attached to’ and in the sense of ‘having one’s own pertinent relation to.’ ‘My country’ is for me a matter of holding [la tenue] (I hold to it, it holds me, it holds together) and pertinence (it corresponds, it responds, it makes sense at the very least as a resonance). That is why ‘my country’ can be, at the same time and with no contradiction, a town and a nation, a region, a neighborhood, a city” (*The Ground of the Image* 53). Nancy asegura que no hay contradicción entre estos niveles de pertenencia entre la nación y los otros paisajes geográficos que generan pertenencia. Sin embargo, *Departures* demuestra que esto no era posible durante los momentos más polarizados de las políticas en Cuba. Esta es la tensión

que los personajes no pueden navegar y, en consecuencia, el origen del dolor de la no-pertenencia y la exclusión. Aunque el testimonio de la actriz incluye al sujeto que repudia (ella misma) y al sujeto repudiado (su hermano, su casa), en ambas situaciones esto representa una pérdida de las relaciones de barrio, amistad y proximidad que ya existían antes de que la revolución intentara reconceptualizarlas de otra manera.

Mariela narra el acto de repudio que su escuela la llevó a hacerle a Papillo:

En 1980, yo tenía once años. Estaba en el sexto grado de la primaria. Y en la escuela tenía un gran amigo. Nos sentamos juntos desde primer grado. Y nuestra amistad estaba determinada por la fatalidad. Él era gordo, yo era gorda y bizca y de alguna estas desgracias nos unieron de manera muy fuerte. Y nos protegíamos del escarnio del resto de la escuela.

Cuando afirma que se sentaban juntos desde el primer grado, Mariela destaca la condición de proximidad, pertenencia y apoyo mutuo. El relato de amistad enfatiza la posición vulnerable en la que se encuentran ambos niños desde el inicio de la primaria. A diferencia de *Diez millones*, ellos no están marcados por la expresión de género de su lenguaje corporal, sino directamente por la constitución de su cuerpo. En una sociedad en la que el modelo de revolucionario es de un guerrillero fuerte y capaz, es decir, una representación ideal del ableísmo o capacitismo, el sobrepeso y el estrabismo son características que se entienden como carencias, como imposibilidades de actuar. Por otra parte, “el escarnio del resto de la escuela”, es como una especie de repudio permanente, enfatizando más la relación entre las instituciones educativas y la manifestación pública del odio que se continúa reproduciendo en otras estructuras de la sociedad.

El relato testimonial continúa con el relato de repudio frente a casa de Papillo coordinado por la escuela a donde asistían:

Ese día, iríamos a casa de Papillo a hacer un acto de repudio. Una casa donde yo había estado la tarde anterior. Haciendo la tarea, comiendo las meriendas que nos preparaba su mamá, jugando, con Papillo, su hermana. Pero ahora estaba fuera. Dentro de la turba. Y viviendo dos terrores. El terror de que las maestras vieran que yo estaba llorando, que no gritara con fuerza las consignas, los insultos, que no acababa de tirar el huevo que me habían puesto en la mano. Y el terror de pensar en Papillo, si estaba asustado, si se había metido debajo de la cama o dentro de un escaparate. Y que pasaría si la turba rompía la puerta y entraba en la casa. Qué haría Papillo. Y que haría yo.

Al igual que en *Diez millones*, la obra crea la dicotomía del “dentro”, que representa los lazos familiares y de amistad, y el “afuera”, donde está la turba que, a través del performance público del odio, quiere enfatizar las relaciones de antagonismo durante la revolución. La niña expresa las contradicciones que está viviendo a través del acto de llorar puesto que está destruyendo sus dos mundos conocidos: el de la escuela, que ya había presentado como un ambiente hostil, y el de la casa de Papillo, donde encontraba refugio del acoso escolar que sufría a causa de su apariencia física. La frase “el terror de que no acabara de lanzar el huevo que me habían puesto en la mano”, habla directamente sobre la responsabilidad que la niña tuvo en estos momentos. Por esta razón, el marco de memoria que está creando *Departures* para la audiencia tramita el trauma del repudio suspendiendo, la búsqueda de justicia o una denuncia, sin poner en duda la validez de la verdad testimonial.

El conflicto que está contando Mariela es el de ser una niña que, por causas ajenas a ella misma, vive diferentes formas de repudio y exclusión en las que pasa de ser la que repudia, a ser

repudiada. Lo primero que la actriz menciona es el hostigamiento de sus compañeros de la escuela. Después, la llevan a hacerle un acto de repudio a su amigo y, algunos días después, cuando va a verlo a su casa, el padre de Papillo la insulta y no le abre la puerta. Finalmente, hacen un acto de repudio a su hermano y al día siguiente, a su casa. Sin importar que ella sea la que repudia o la repudiada, todos los casos expresan una pérdida del barrio y la amistad.

El testimonio de Mariela continúa con la historia de su hermano y el repudio que hicieron frente a su casa: “En 1980, mi hermano tenía 22 años y en una conversación muy íntima entre amigos de mucha confianza, mi hermano preguntó, como es que la gente se puede ir en esos botes. Qué hacen para montarse en esos barcos si no tienen familia para venirlos a buscar”. El relato comienza de la misma manera que comienza el testimonio donde ella era protagonista: primero destaca el año, la edad y el contexto de amistad en el que se encontraba. La repetición de la estructura narrativa destaca la excepcionalidad de esos años, la importancia de vivirlo desde una perspectiva desde la que no se comprende completamente lo que está pasando y el origen del sentimiento de pérdida que involucra el acto de repudio.

Más adelante, Mariela explica que, entre esa gente de mucha confianza, estaba el mejor amigo de su hermano, quien fue el que comunicó a las autoridades esta conversación como prueba de que estaba pensando irse por El Mariel. La actriz recuerda la relación que existía entre ellos cuando eran niños: “Se criaron juntos, crecieron juntos y sé que se querían muchísimo. Samuel, que es o era el nombre de este amigo, siempre estaba en mi casa. Tenía una sonrisa preciosa. Siempre se sabía cuando Samuel estaba. O al menos lo sabía yo. Porque podía hacer con Samuel todo lo que mis hermanos no querían hacer conmigo”. Por lo tanto, el conflicto entre el barrio y la nación, entre la amistad y la revolución, se repite nuevamente. La necesidad de repudiar o ser repudiado involucra una pérdida para los tres personajes.

Posteriormente, Mariela narra el relato del acto de repudio que le hicieron a su hermano, que era profesor de deportes en la universidad: “fueron al aula, donde estaba impartiendo una clase, lo sacaron, y todos los trabajadores, alumnos de esa escuela, le gritaron, lo ofendieron, lo patearon, lo pincharon con jabalinas. Lo escupieron y lo arrastraron desde la escuela, unos kilómetros hasta la salida de la ciudad, en donde lo dejaron tirado al lado de la carretera”. Este es el momento de más intensidad en la obra porque es cuando el testimonio llega a sus límites con respecto a la capacidad que tienen las palabras para representar el dolor de la pérdida. No hay cambios ni en el volumen ni en la tonalidad de la voz de Mariela. Tampoco asistimos a un relato lleno de detalles sobre los eventos, por lo tanto, no es una narración que intente hacer una recreación de la realidad para transportar a la audiencia a ese momento de la historia cubana. Las palabras resultan informativas, con muchos silencios entre ellas revelando que es precisamente el dolor de los eventos lo que no se puede representar a través del lenguaje. En esos silencios y a través de los gestos de la actriz, es posible para la audiencia empezar a imaginar la dimensión emocional de estos actos públicos de odio. Por ejemplo, cuando hacen un acto de repudio frente a su casa, al día siguiente del acto de repudio que hicieron a su hermano. Mariela está en su casa y afirma: “Desde adentro es, aterrador.”



Fig 3.16 “*Desde adentro es aterrador*”

La dimensión archivística de *Departures* viene de las cartas personales que le enviaron a Mariela, de las fotos, de libros de memorias, por ejemplo, *Necesidad de libertad* de Reinaldo Arenas, etc. Más que una serie de documentos que intenten promover la necesidad de una versión única de cómo fueron los actos de repudio, el archivo que presenta *Departures* tiene la intención de hacer presente la historia de las pérdidas personales. La actriz afirma: “Nunca más vi a Papillo. Nunca más supe de él” y “Nunca más supe de Samuel”. De una bolsa plástica, saca una foto y explica que, en esa foto, están en un potrero, a lado de su casa, aprendiendo a empinar papalote y entrega la foto a la audiencia. Se pone los audífonos y se escucha la canción de los Beatles, “Love is all you need”.



Fig 3.17 Foto de Mariela y Samuel que la audiencia pasa de mano en mano

El archivo de *Departures* es una recuperación de las relaciones de amistad, de barrio y de pertenencia que se perdieron durante los actos de repudio de 1980. A diferencia de *Diez millones*, en donde las fotos nunca se ven y sirven para establecer una desconexión con el pasado, *Departures* las utiliza para reevaluarlas desde el contexto de la Cuba del siglo XXI. En cambio, los relatos orales son más un recuento informativo de los eventos de aquellos años. Por ejemplo, en el blog de El Ciervo Encantado, se afirma:

He necesitado ver *Departures* para saber que existió algo llamado "campamentos de apátridas", donde quienes solicitaban la salida del país debían esperar, trabajando en la agricultura, en régimen semimilitar. Y como yo, muchos nacidos en las décadas de los 70, los 80, los 90 o el presente siglo, escuchan sobre estas "partidas" enmudecidos, atónitos. (El Ciervo Encantado Blog)

Conclusiones

La vulnerabilidad como una condición desde la cual se pueden negociar las relaciones de opresión y dominación en el contexto de la Cuba revolucionaria es una constante en las producciones culturales cubanas que han comenzado a hablar de los actos de repudio. La vulnerabilidad estratégica es un recurso que permite enmarcar los actos de repudio como una pérdida más que como una búsqueda de justicia, la responsabilidad o la relación entre este dolor y las pautas de la comunidad revolucionaria durante los años setenta. *Huevos*, *Diez millones* y *Departures* utilizan la figura del niño o el adolescente en formación para repensar el performance público del odio. Las tres obras inician una reflexión sobre el lugar de los documentos y el testimonio para crear una impresión de verdad e iniciar una sensación de archivo. Este marco emergente de memoria es una búsqueda por una comunalidad que intenta crear una historia no antagonica de la Cuba de 1980. En ese sentido, las tres obras presentan una comunalidad que busca restablecer las relaciones afectivas en la memoria de El Mariel. Sin embargo, el final incorpora este nuevo marco de memoria a la lógica del antagonismo en donde las únicas víctimas del repudio son los cubanos que se quedaron en la isla.

Diez millones es la única de las tres que aborda la subjetividad cuir y su invisibilidad en la Cuba revolucionaria. El protagonista sabe que su padre es un refugiado en la embajada, pero no logra darse cuenta de que está realizando un acto de repudio en contra de él. Esta es una expresión de vulnerabilidad que no lleva a la auto-examinación, sino que aboga por una borradura. Mientras que en *Huevos* la vulnerabilidad es una apertura al sentimiento de la culpa y la necesidad del entendimiento en la participación de los actos de repudio, en *Diez millones*, la vulnerabilidad es un llamado a romper completamente con el pasado. En ese sentido, la comunidad que emerge de *Huevos* es aquella que recuerda las injusticias de los que se fueron,

pero en *Diez millones*, la obra termina con el protagonista diciendo que no habla mucho con sus padres, dejando irresuelta la pregunta de la pertenencia. *Departures*, a su vez, pone énfasis en los actos de comunalidad que existían antes de que el repudio los borrara. Igual que *Diez millones*, el final de *Departures* sugiere que no hay una comunalidad posible en la Cuba del siglo XXI y que la única solución es la inmigración a otros posibles barrios que todavía tengan dinámicas de pertenencia relacionadas con la amistad y la familia.

Capítulo 4:

El agotamiento del nacionalismo cubano en Nueva York y el poder emancipatorio del juego

En el contexto de la comunidad cubana del exilio, el anticastrismo ha funcionado como una lógica que crea lazos de pertenencia. Específicamente, para la comunidad cubana en Miami, la retórica de la liberación de Cuba ha estado presente desde la primera ola de migración, hasta el siglo XXI cuando continúan las negociaciones con la memoria de los éxodos y las migraciones más recientes que ha habido a los Estados Unidos. Sin embargo, el imaginario en torno a la liberación de Cuba y la posibilidad de un retorno al hogar se desdibuja ante las dificultades de habitar y pertenecer a una ciudad o a una zona metropolitana como la de Nueva York que se extiende hasta New Jersey. La multiplicidad étnica, racial y lingüística dificultan la creación de la comunidad cubana en base a la idea de la amistad por afinidad nacionalista. En su libro *Caribe Two Ways: cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*, la puertorriqueña Yolanda Martínez-San Miguel afirma que Nueva York es una ciudad de cruces de diferentes enclaves caribeños en donde se cuestiona “la relación lineal entre territorio y cultura para replantear un proceso de identificación que se tramita en el contexto e interacción neoyorquinos creando una noción mucho más fluida y metafórica del espacio insular caribeño” (390). Los procesos de identificación como cubano, o como cubano en el exilio, comienzan a incorporar reflexiones sobre la posición de subalternidad entre los inmigrantes que viven en el mismo barrio y cada vez se apoyan menos en la idea de una nación de origen. En consecuencia, el nacionalismo

anticastrista y las narrativas sobre la liberación de Cuba dejan de ser una estrategia para crear comunalidades cubanas.

En su artículo fundacional para los estudios de la comunidad cubana en el exilio, ““Ser De Aquí’: Beyond the Cuban Exile Model”, Nancy Raquel Mirabal registra este cambio y lo conceptualiza de la siguiente manera:

A defining element in the creation and reinforcement of nostalgia is that it can move past the individual recollection of events and memory to the community where, as Román de la Campa has observed, it breeds “a strong sense of Cuban [exile] nationalism” (de la Campa, 2000: 19). At the same time, a politicized nostalgia of the other, of the one that has left and abandoned the revolution, can also create a distinct revolutionary nationalism based in Cuba. And yet, these competing nostalgic nationalisms are incompatible with the current political, social, economic, and cultural world systems defined primarily by globalization and transnationalism. Moreover, because this nostalgia is so heavily dependent and centered on geography - that is the continual re-imagining of leaving and returning to the island - it further complicates how we reconcile community, memory, experience, and time. (368)

Las políticas de la nostalgia son incompatibles con las tensiones globales que emergen después de la guerra fría, basadas en un imperialismo cultural y económico, más que en una batalla ideológica. Por esta razón, las preocupaciones y los deseos de los inmigrantes cubanos en Nueva York cambian las formas de asociación y visibilizan un agotamiento de la narrativa de la liberación cubana y la lucha contra el comunismo.

El presente capítulo aborda las obras *El super*, escrita por Iván Acosta en 1976 y *Casa propia* (1999) de Dolores Prida. Propongo que ambas obras abordan la crisis del nacionalismo cubano en Estados Unidos. Entre la publicación de ambas obras hay veintitrés años en los que ocurre el éxodo del Mariel en 1980, la caída del Muro de Berlín en 1989, la crisis de los balseros en 1994 y la visita del Papa Juan Pablo II en 1998. En este capítulo trazo una trayectoria del agotamiento de lógica de oposición entre Cuba y Estados Unidos que comenzó en la década de 1960 con la primera ola de inmigrantes que llegaron a Estados Unidos como refugiados del comunismo⁵³. Legalmente, la oposición termina en 2017, cuando se revisó la ley de ajuste cubano, que permitía a los cubanos establecerse como ciudadanos permanentes en Estados Unidos en condición de refugiados. Tanto *El super* como *Casa propia* representan dos momentos de quiebre en la lógica de la comunidad basada en la idea de la nación en dos momentos distintos: la década de los setenta y la del noventa. En *El super* el personaje de Pancho registra el agotamiento de la posibilidad del regreso a Cuba después de una intervención militar orquestada en Estados Unidos. El personaje de Roberto, en cambio, no se deja llevar por el ánimo anticomunista y, en lugar de eso, reflexiona sobre el hecho de ser un inmigrante cubano en la ciudad de Nueva York. Su hija Aurelita muestra una generación de inmigrantes que llegaron a Estados Unidos cuando eran niños pero que crecieron dentro de la cultura americana. En este contexto, el juego de dominó crea momentos de comunalidad entre los hombres (pero no las mujeres) que el nacionalismo cubano ya no puede crear. Para el caso de *Casa propia*, la idea de una intervención militar que permitiera el regreso de los cubanos en Estados Unidos a la isla es parte del registro cómico de la obra. Los héroes y el nacionalismo son parte de una lógica masculina que los personajes quieren interrumpir. La comunalidad, entonces, se construye en

⁵³ Para un análisis detallado de las características de la primera ola de migración en la década de los sesenta, se puede consultar el libro de Silvia Pedraza *Political Disaffection in Cuba's Revolution and Exodus*.

oposición a las dinámicas patriarcales de la familia tradicional y de la idea del amor romántico en las producciones culturales latinoamericanas. En *Casa propia*, el juego con el Hula-Hoop es el que suspende las dinámicas patriarcales y crea momentos de comunalidad entre las mujeres caribeñas. Ambas obras utilizan momentos de juego para crear comunalidades y suspender la autoridad. En ese sentido, propongo que el juego en *El super* y *Casa propia* son momentos de ritmo, placer y comunidad que pueden considerarse variaciones del choteo cubano. Según Jorge Mañach, “El choteo –cosa familiar, menuda y festiva– es una forma de relación que consideramos típicamente cubana” (7). Después de ofrecer algunas características sobre posibles definiciones del choteo, Mañach se pregunta: “Ahora bien: ¿en qué consiste abstractamente esta acción de chotear? Vamos a ver que las dos definiciones citadas apuntan al mismo hecho externo –un hábito de irrespetuosidad– motivado por un mismo hecho psicológico: una repugnancia a toda autoridad” (9). Tanto el juego de dominó como el baile del Hula-Hoop rechazan el modelo del nacionalismo cubano del exilio. Al mismo tiempo, ambas obras presentan una crítica a las dinámicas de género implícitas en la nostalgia del retorno.

El super: el dominó, la guerra y la amistad contrarrevolucionaria

El super es una obra de teatro escrita por Iván Acosta (n. 1943), que se estrenó el 5 de noviembre de 1977 en el Centro Cultural Cubano de Nueva York. *El super* cuenta la historia de Roberto, un vendedor de billetes de la Lotería Nacional que sirvió como miliciano y que, después del triunfo de la revolución, decide irse en bote a Estados Unidos, con su esposa Aurelia y su hija Aurelita. La obra de teatro comienza nueve años después de la llegada de la familia a los Estados Unidos. Roberto es el superintendente (o “super”) del edificio en el que viven, localizado en el Upper West Side de Manhattan. Es el encargado de encender la calefacción (“calentar la boila”), limpiar las escaleras, sacar basura, apalear la nieve, arreglar ventanas, entre otras actividades que ocupan su día a día. A lo largo de toda la obra, Roberto se queja de su trabajo como super, de su vida en Estados Unidos, del sótano en donde viven, mientras fantasea con irse a Miami y trata de divertirse platicando y jugando dominó con sus amigos Pancho y Bobby. Pancho es un cubano veterano de la invasión de Bahía de Cochinos (también conocida como Playa Girón) que cuenta su participación en el campo de batalla una y otra vez. Bobby es un puertorriqueño que concibe la huida de Pancho como una desertión militar y, por lo tanto, como un crimen en contra de la nación que requiere corte marcial. Frente a estas dos posiciones opuestas, pero todavía enmarcadas desde el nacionalismo entre Estados Unidos, Cuba y Puerto Rico, Roberto usa la lógica del juego para crear momentos de comunalidad con sus amigos e interferir con los debates nacionalistas que los separan.

Además de negociar con las distintas visiones del nacionalismo cubano, Roberto debe enfrentarse a la asimilación de su hija Aurelita, quien se identifica más con la cultura americana que con la cultura cubana. Para Aurelita, Cuba es un lugar lejano, casi desconocido, con el que

sus padres sueñan con regresar pero que tiene poca relación con su sentido de pertenencia. En cambio, en la ciudad de Nueva York, Aurelita va a la escuela, sale con sus amigos y, en general, tiene una vida fuera del universo doméstico de sus padres, profundamente marcado por una cubanidad que le es ajena. Aurelita tiene una concepción del inglés, de la multiculturalidad, de las formas de sociabilización radicalmente diferente a la de sus padres, lo cual genera tensiones familiares que no solamente tiene que ver con las diferencias generacionales sino también con las interferencias culturales. Cuando el permiso para trabajar en Miami llega por correo, Roberto y Aurelia preparan las maletas, emocionados por la posibilidad de un inicio nuevo que hace eco de las esperanzas y los proyectos que tuvieron cuando decidieron abandonar Cuba para ir a los Estados Unidos. Sin embargo, Aurelita decide quedarse en la ciudad de Nueva York y sus padres deciden respetar la decisión de su hija.

Al final de la obra, tanto la nostalgia por el regreso, como las tensiones familiares se resuelven con una escena en donde los personajes se divierten en una fiesta de despedida. En el barullo de la música cubana y el baile, las emociones irresueltas de aislamiento, desplazamiento, no pertenencia, traición y cansancio vuelven a emerger en forma de conversaciones entrecortadas y gestos de cansancio. Finalmente, Aurelita entra al escenario para anunciar que ha decidido mudarse también a Miami, generando entre los personajes una sensación de pertenencia que resuelve las principales tensiones de la obra. Al mismo tiempo, el restablecimiento de la familia hace eco de las narrativas fundacionales que prometen el inicio de una comunidad nacional, en este caso, la cubana.

Iván Acosta es un dramaturgo y guionista cubano que comienza su carrera después de establecerse en Nueva York en 1961. Ahí estudia y funda el Centro Cultural Cubano donde se estrenó la obra. Sobre este centro, Ileana Fuentes cuenta:

En 1972, Iván Acosta encabezó un movimiento cultural en la comunidad artística cubana exiliada en Nueva York, que sigue vigente hasta el día de hoy, 40 años más tarde. Me refiero a la fundación del Centro Cultural Cubano. En una reciente entrevista, aún inédita, Iván me habló del reto que fue la primera convocatoria a artistas exiliados en Nueva York que vivían prácticamente en el anonimato. Ese reto se asumió como respuesta a declaraciones desde Cuba en que se pronosticaba que la cultura y el arte “de la gusanera” estaban destinados a desaparecer. Bueno, todos aquí sabemos quién estaba en lo cierto y quién se equivocó big time! (2)

Como destaca Fuentes, la carrera de Acosta como promotor cultural del arte del exilio en Nueva York fue una respuesta a los discursos sobre el exilio producidos en la isla. El objetivo también fue hacer una intervención en el espacio cultural neoyorquino, en donde la cultura cubana no tenía mucha visibilidad. Acosta también creó “Latin Jazz USA”, una productora que ha presentado conciertos de jazz desde su fundación en 1989 y que ha grabado dos discos de música cubana⁵⁴. La experiencia de Acosta con el teatro y la música marcó su carrera cinematográfica, que fue la que le concedió mayor visibilidad como artista cubano en el exilio. Sus producciones cinematográficas más conocidas son: el largometraje *Amigos* (1985), *Candido Hands of Fire* (2005), *How to Create a Rumba* (2003), y *Rosa and the Executioner of the Fiend* (2009).

⁵⁴Para más información sobre la carrera de Iván Acosta se puede consultar la entrevista de Juan F. Merino, citada en la bibliografía.

En la entrevista que Carolina Caballero hace a Iván Acosta, la investigadora hace una pregunta sobre la conexión entre el largometraje *Amigos* y la obra de teatro *El super*. Acosta explica:

The Cuban community in Miami had a very negative attitude towards the new refugees. So, to me, it was very important to tell the human story of the Marielitos. In *Amigos*, we aimed to do just that, in *El Súper*'s style. In *El Súper*, I had Roberto Amador Gonzalez expressing the Cuban exile experience of those days. In *Amigos*, I have Ramón Goizueta Fernández, telling the stories of many Cuban refugees who decided to leave everything behind, to escape through the Mariel boatlift. I wrote the script as a bittersweet comedy drama.

En esta entrevista es ambiguo si el dramaturgo se refiere a la puesta en escena o a la versión fílmica de *El super*. Aunque el tono tragicómico se encuentra en ambas producciones, la película destaca mucho más el humor, caracteriza a Roberto como un conductor de autobuses que abandonó la isla y, en general, minimiza el tono dramático. Esta fue una decisión de Orlando Jiménez Leal, quien vio la puesta en escena y le pareció muy melodramática. Jiménez Leal y León Ichaso dirigieron la película mientras que el guion original estuvo a cargo de Iván Acosta y de Manuel Arce, quienes también participaron en la filmación de la película. A pesar de haberse filmado con un presupuesto de treinta mil dólares y en veintiún días, fue la primera película en español filmada en Nueva York en 1979 y la primera película cubana producida en Estados Unidos que circuló a nivel internacional. La adaptación cinematográfica de *El super* también tuvo una recepción favorable dentro de la crítica cinematográfica. Ana M. López la clasifica como una película atípica dentro del campo de la filmografía del cine cubano del exilio:

Unlike the denunciation documentaries that followed it, *El Super* displaces the explicitly political to address the experience of exile accommodation at a personal level. Thus, while we may consider the denunciation documentaries as part of the liminal phase of exile, this film that chronologically preceded them is, paradoxically, a film of assimilation that consciously celebrates an already existing new imaginary community (46).

La comunidad imaginada de Roberto es la comunidad caribeña a la que se está integrando en la ciudad de Nueva York, la generación a la que Aurelita pertenece, es decir, un teatro que trata sobre la experiencia de vivir en un lugar para quedarse. Tanto la obra *El super* como su adaptación cinematográfica, comienzan a visibilizar el agotamiento del pasado pre-revolucionario como una condición para crear unidad y comunidad.

La obra de teatro *El super* se presentó durante noviembre de 1977 en el Centro Cultural Cubano de Nueva York. En octubre y noviembre de 1980, se presentó por primera vez en Miami en el Teatro Martí II. En 1988 durante los meses de mayo y junio de 1988, Teatro América puso en escena una nueva versión de la obra, también en Miami. En las notas al programa, la compañía hace una sinopsis de la obra:

Este fue el año [el año en el que Roberto se va a Miami] - el del cuento, claro - que le puso la tapa al pomo. “No more garbage, no more shit: al carajo!”. Roberto Amador Gonzalo, su fiel Aurelia, y su rebelde pero no tan casa-sola Aurelita, deben de estar caminando por Flagler en estos momentos, o quizás estén sentados a su lado en el público. Porque como el Roberto Amador Gonzalo de esta tragicomedia, deben de haber cientos de Robertos bendiciendo el solecito de la sagüesera.

La presentación de *El super* en Miami tuvo muy buena recepción puesto que, el tono cómico de la obra presenta a la ciudad de Nueva York como un lugar poco adecuado para el exilio cubano, y por eso al final la familia decide irse a Miami y la obra presenta este evento como un final feliz. Otro aspecto que crea un contraste entre Miami y Nueva York es el factor climático. La insistencia en el invierno neoyorquino como metáfora del exilio y el hecho de poder “bendecir el solecito” vuelve a destacar las ventajas de un exilio en la sagüesera, en Southwest Miami, donde el invierno es mucho más leve.

La circulación de la obra *El super* durante el siglo XXI incluye un par de puestas en escena en enero del 2009, dirigidas por Juan Troya, en el Manuel Artime Theater, en Miami. No tengo constancia de que la obra se haya presentado en La Habana, con excepción de una lectura dramatizada que Amarilis Pérez Vera dirigió en el Centro Cultural Bertolt Brecht, en febrero de 2014. Para el presente análisis me basaré, principalmente, en el guion y en las fotografías del estreno. Como apoyo incluiré la adaptación cinematográfica y la lectura dramatizada de La Habana.

TEATRO AMERICA Presenta al
CENTRO CULTURAL CUBANO DE NUEVA YORK EN

...A 90 millas de su comida
se para en alguna roca todos los días,
y todos los días, mirando al mar,
trata de achicar la distancia...

**el
super**
(Una Tragicomedia del Exilio Cubano)

Escrita y dirigida
por
IVAN ACOSTA
con
RAIMUNDO HIDALGO
ZULLY MONTERO
REINALDO MEDINA
JUAN GRANDA
OFELIA ABRIL
LULA SANTOS
RAFAEL BLANCO
RAFAEL PRIETO
JOAQUIN LADRON
DE GUEVARA

**ESTRENO
EN MIAMI**

JUEVES
VIERNES Y SABADO
9 P. M.

DOMINGOS
4:30 P.M. y 8:30 P.M.

TEATRO AMERICA
2173 S.W. - 8th St.
Reservaciones: 649-0643
264-3276

**CENTRO
CULTURAL
CUBANO**

801 NEEP 8th STREET, NEW YORK, N.Y. 10013 - Tel. 348-8844

Impresión: OUMEDO PRINTING • (201) 865-5338

Fig 4.1 Cartel promocional para la puesta en escena de *El super* en Miami, 1988⁵⁵.

En este cartel se muestra a Roberto como una figura caricaturesca con un gesto de inconformidad entre dos botes de basura y una escoba. Prepara a la audiencia para una obra cómica que

⁵⁵ Aunque el cartel dice que este es un estreno en Miami, la obra ya se había presentado en 1980, en el Teatro José Martí II

reflexiona sobre el exilio desde la perspectiva de un ciudadano común, ajeno a las tensiones globales de las dos naciones.

El super: La subalternidad del inmigrante y la ficción de una Cuba libre

La verticalidad del edificio con múltiples pisos en donde vive Roberto y su familia y la lejanía del enclave étnico de Miami son dos elementos que contribuyen al agotamiento de la comunidad basada en el nacionalismo anti-castrista. En la década de 1960, con la primera ola migratoria inmediatamente después del triunfo de la revolución cubana, la experiencia del exilio se organizó en torno a la idea de La Habana como centro. Sin embargo, *El super* registra que ya en 1978, no es posible interpretar la diáspora como una periferia de la nación. No solo La Habana deja de funcionar como centro, sino que Miami también deja de funcionar como “la séptima provincia de Cuba”. La interferencia en la construcción de la comunidad se debe, en gran medida, a esta falta de una ciudad que organice la geopolítica global, creando unos patrones modernos de identificación. Toda la obra transcurre en el sótano en donde viven Roberto, Aurelia y Aurelita. Desde el inicio de la obra, Aurelia afirma “cada vez que me paro en la ventana y lo único que veo son las piernas de la gente pasar por allá arriba, me causa una malísima impresión. Es como mirar al mundo desde abajo” (15). Mirar el mundo desde abajo se convierte entonces en una metáfora para hablar de la posición de subalternidad en la que se encuentra la familia cubana. La imagen de las piernas que pasan por arriba es una manera de comenzar a presentar el conflicto de Roberto con su trabajo, que consiste en arreglar una serie de problemas para que los habitantes del edificio vivan cómodamente.

Habitar un sótano contribuye al sentido de subalternidad y de aislamiento, el sótano también marca una temporalidad diferente en la que se mueven los personajes:

AURELIA: Hoy es domingo. A la verdad que metidos aquí abajo, uno no sabe la diferencia de un domingo, a un lunes, o un miércoles, todos los días lucen iguales, y con el frío este, a las cinco de la tarde ya es te noche. (*va hacia la otra ventana*)

ROBERTO: Tú te acuerdas de Cuba. Por cuánto los domingos iban a ser tan aburridos como aquí. Aquí el domingo es el peor día de la semana. Nadie quiere hacer nada, todo el mundo se queda encerrado en la casa, acumulando energías para levantarse temprano el lunes por la mañana. La gente vive con una preocupación, no disfrutan de la vida. (60)

Cuando Aurelia afirma que todos los días son iguales y que anochece temprano, está destacando al inmigrante que no se ve -que no debe ser visto- en el espacio público. En cambio, el recuerdo de Cuba sugiere que los domingos eran un día para socializar con los amigos, la familia, los vecinos. La oscuridad y el frío que marcan los días en el invierno y la oscuridad y el frío del sótano borran las formas cubanas de sociabilización y reduce al individuo a sus facetas productivas. Aunque el invierno en Nueva York dura únicamente unos meses, sirve como una metáfora para hablar del aislamiento y de las relaciones de autoridad y servidumbre en el proceso de asimilación a una cultura dominante. En ese sentido, *El Super* registra que el problema de la residencia en Nueva York tiene que ver con la gentrificación en Manhattan y el desplazamiento de la comunidad latina hacia el final del siglo XX.

El momento central en el que *El super* escenifica la posición marginal que ocupa el inmigrante cubano en el contexto estadounidense es en el monólogo de Roberto en el que se

queja de su trabajo. En esta escena, Roberto se queja de los patrones de este conglomerado en el cual no es posible encontrar un posicionamiento. El personaje está desesperado y se pone a monologar, gritando hacia la ventana: “Ah, no, claro, yo soy el super, el criado. Yo soy el que me tengo que embarrar las manos de mierda, verdad” (40). La basura del barrio es un motivo que aparece para marcar aquellos lugares que no tienen valor, que representan el desperdicio ineludible del consumo urbano. De igual manera, la experiencia del inmigrante cubano en Nueva York es una de persona al servicio de los modelos capitalistas de producción.



Fig 4.2 Toma de la película *El super*: Roberto hablando a la ventana.

En esta escena, el problema de la dominación cultural, social y económica sigue representado por la verticalidad del edificio. Roberto continúa su monólogo diciendo: “Hay que irse para Miami. A Cuba no nos podemos ir. Hay que irse de aquí. En Miami es diferente. (*se sienta*) Qué cansado estoy de recoger basura y de limpiar gargajos. ¿Quién me lo iba a decir? De distribuidor de

billetes de la Lotería Nacional a limpiar pisos. Si yo sé de esto me hubiera quedado en Cuba. Total, allí se corta caña, sí, pero es Cuba, aquí hay que palear nieve, limpiar pisos, lavar platos, aguantarles las humillaciones a una partida de albinos que te hablan en jerigonza” (40). Roberto se dirige a otro desconocido que es un colectivo abstracto, diferente racialmente, que carece de singularidad y que no se le puede entender. La *partida de albinos* que le habla en *jerigonza* es una otredad con la cual no puede formar comunidad. Sobre esta escena Edwin Murillo escribe:

In this scene Roberto synthesizes the paradigmatic tribulations of the Latino exile community, which are familiar to the immigrant experience: inclement weather unimagined in the tropics, low wage manual labor jobs, and the eternal problematic of the language. However, Roberto also recognizes the primary virtue not found in Cuba, a not-so-nostalgic recollection of the homeland. (234)

Como destaca Murillo, la Cuba de Roberto es una alternativa a las desventajas de la ciudad de Nueva York. Sin embargo, esa Cuba, a pesar de no ser un lugar ideal, no es accesible y Roberto imagina Miami como una opción para escapar del exilio de la gran ciudad. En ese sentido, Miami representa la posibilidad de integrarse con otros inmigrantes cubanos que hablan español y que encuentran las mismas dificultades en la sociedad americana.

El amigo más cercano de Roberto es Pancho, que es excombatiente de Playa Girón, también conocida como Bahía de Cochinos. En 1961, poco después del triunfo de la revolución cubana, los exiliados cubanos, con apoyo de Estados Unidos, invadieron Cuba con la intención de formar un gobierno provisional. La intervención fracasó rápidamente, pero continuó en el imaginario cultural como un lugar para negociar tomas de posición política y afirmar una comunidad cubana.

Cuando se juntan a charlar, Pancho narra los eventos en el campo de batalla, haciendo pequeñas variaciones de los hechos. A diferencia de Roberto, Pancho se identifica rápidamente con el colectivo anti-comunista. Para Pancho, ser un exiliado cubano en Estados Unidos es una toma de posición entre la polaridad capitalismo-comunismo heredada de la guerra fría. Es un personaje para quien la narración de la intervención militar es un procedimiento para validar las identidades nacionales y crear conexiones significativas con otros inmigrantes. Sin embargo, conforme transcurre la obra, a Roberto se le hace cada vez más difícil participar de las emociones del relato épico.

ROBERTO: Oye qué lástima que perdieron la invasión esa ustedes.

PANCHO: No, no, no, los americanos tuvieron la culpa. Se lo dijimos una y mil veces, necesitamos apoyo aéreo. Y nos dejaron solos, hermano, nos embaucaron. Y lo bueno que tiene esto lo malo que se está poniendo.

ROBERTO: Pero tú sabes que es lo que pasa no, diez años, diez años limpiando escaleras recogiendo basura y apaleando nieve, no puedo más.

Mientras que Pancho todavía sigue promocionando la idea de la intervención dentro del marco nacional, del aliado/enemigo en un contexto de guerra, e imagina una segunda intervención militar cuando dice “lo bueno que tiene esto es lo malo que se está poniendo”, Roberto responde con su vida cotidiana, enumerando acciones en gerundio. La dimensión épica de la guerra entra en contraste con la vida diaria del inmigrante en Nueva York y el cansancio de la rutina y las tareas cotidianas. La tensión entre estos dos personajes es sintomática del agotamiento de la polaridad entre Cuba y Estados Unidos, lo que Carlo Galli describe como la última fuerza reguladora en las tensiones de la geopolítica global: “The (then) much-condemned bipolarity between the United States and the USSR was truly, as we now know, the last katechon, the last

‘restraining force’ holding back the coming of a new age” (161). La nueva era está representada en el cansancio de Roberto, su subalternidad y su desorientación. El agotamiento de las identidades basadas en la polaridad entre Cuba y Estados Unidos lo representa la caracterización cómica y estereotípica de Pancho que, al narrar la invasión, se emociona tanto que pierde noción del tiempo y del espacio. Esto pone en evidencia que la idea de la liberación de Cuba ya no tiene sentido en el contexto del exilio cubano neoyorquino. Deja de ser una lógica que funda comunidad entre los cubanos en Estados Unidos.

Cuando los cuatro amigos se reúnen para jugar dominó, las diferentes concepciones de lo que significa ser un inmigrante en Nueva York aparecen en la conversación. Pancho cuestiona a Bobby, un puertorriqueño que lleva doce años viviendo en Estados Unidos y que nunca ha regresado a su isla, y la conversación resulta en una cómica puesta en escena sobre la falta de sentido de los nacionalismos.



Fig 4.3: *Fotografía de la puesta en escena en el Cuban Community Center. De izquierda a derecha Roberto, Pancho y Bobby. Cuco está sentado de espaldas al público.*

La escena muestra a tres cubanos y un puertorriqueño preparándose para jugar dominó en un apartamento en la ciudad de Nueva York. Están fumando, tomando ron, en una representación de “lo cubano” y “lo caribeño”, dentro de las construcciones nacionales estereotípicas. Incluso el tercer integrante casi reproduce la caracterización estereotípica del Che Guevara, con la boina, la chaqueta y el cabello desordenado. Los amigos hablan primero de *Star Wars*, después de las películas de la segunda guerra mundial, luego de la guerra de Corea y, finalmente, Pancho vuelve a contar la invasión de Bahía de Cochinos. En esta escena es en donde queda más claro que la guerra, para Pancho, es un espacio para el performance de su identidad nacional. Los gestos bruscos con las manos, el tono de voz, sus acciones (escupe, fuma un puro), se vuelven un despliegue de una masculinidad estrechamente vinculada al concepto de heroicidad de la épica nacional⁵⁶. Narra los bombardeos como una celebración de la destrucción y esta narración hace eco de las películas de la segunda guerra mundial que venía de narrar. Además, la narración es una especie de “guerra justa” que, de acuerdo con Carl Schmitt, es una de las lógicas que justifica el uso de armas de largo alcance y la ocupación del espacio aéreo, puesto que tienen un carácter puramente destructivo. El bombardeo aéreo rompe la posibilidad de establecer una relación entre protección y obediencia, de dominación y subordinación en el acto de la guerra. En ese sentido, la guerra de Pancho es puramente destructiva, en la que los protagonistas son los bombardeos, las explosiones que no reestablecen una lógica nacional. Por esta razón, aunque Pancho construye su subjetividad como un arquetipo del héroe cubano, al mismo tiempo, también contiene una tensión irresuelta porque llama también a la destrucción total de Cuba. La guerra de Pancho, construida entre el

⁵⁶ Para más información sobre el performance de la masculinidad, se pueden consultar los estudios de Abel Sierra Madero.

cine de guerra, el nacionalismo y el arquetipo del héroe es una ruptura radical con el pasado. De esta manera, Acosta construye un héroe que es Pancho como una parodia de la guerra y el nacionalismo.

En contraste con el personaje de Pancho, para el puertorriqueño Bobby la guerra es un espacio para gestionar los sentimientos y las identidades nacionales, que alcanza también las formas de desobediencia civil a través de las cuales se negocia la autonomía en un marco de relaciones coloniales. Narra Bobby: “En Korea, en Korea a nosotros nos hacían avanzar bajo bombas, tiros, llamas, y to’ el mundo pa’ lante, nadie podía huir” (47). Después Bobby menciona los conflictos que tienen a causa de la presencia de las flotas estadounidenses en la isla de Vieques, parte de Puerto Rico. En 1977, treinta nacionalistas puertorriqueños ocuparon la Estatua de la Libertad. Desde la corona de la estatua, los nacionalistas desplegaron la bandera de Puerto Rico y, en el pedestal de la estatua, extendieron un banner abogando por la independencia. El final de la década de los setenta fue un periodo de tensión política entre Estados Unidos y Puerto Rico. El anexionismo y el neoliberalismo del gobernador de Puerto Rico Carlos Romero Barceló (1977-1985), intensificó los deseos independentistas, las huelgas de trabajadores, las movilizaciones estudiantiles, etc.⁵⁷. En 1978, Carlos Enrique Soto-Arriví (1959–1978) y Arnaldo Darío Rosado-Torres (1953–1978), dos jóvenes independentistas, fueron asesinados a manos de la policía en lo que se conoce como el incidente del Cerro Maravilla. Este evento es uno de los casos más claros de represión política en la historia contemporánea puertorriqueña.

En *El super*, el enfrentamiento de los dos personajes durante el juego de dominó acaba cuando renuncian a escucharse mutuamente. Bobby reclama:

⁵⁷ Para más información sobre este periodo de la izquierda puertorriqueña se puede consultar el capítulo “Economic Stagnation and Political Deadlock (1976-1992)” en *Puerto Rico in the American Century* de César J. Ayala y Rafael Bernabe citado en la bibliografía.

BOBY: Coño Pancho que “cada vez que uno viene a jugar dominó tú vuelves con el traqueteo ese de playa Girón”.

PANCHO: ¿De qué tú quieres que nosotros hablemos? ¿De Yauco, o yacaco, del pueblo ese donde tú naciste?

BOBY: Yo no tengo que hablarte de Yauco y de Yacaco como tú dices. Además, yo tampoco te estoy hablando a ti de mis cosas, de Lares y de los problemas de nosotros. Nunca te he hablado a ti de Lares, ni de la masacre de Ponce, ni de Albizu Campos.

PANCHO: Bobby, eso a nadie le interesa.

Es en este momento de la obra cuando los dos personajes se convierten en representantes de una narrativa nacional y dejan de entenderse, puesto que cada una de las narraciones los excluye, a pesar de la supuesta proximidad cultural que tienen a causa de su contexto caribeño. Aquí, Bobby hace referencia a episodios y figuras centrales de la historia puertorriqueña que Pancho desconoce: el Grito o la revuelta de Lares de 1864; la masacre de Ponce de 1937; y la figura del líder nacionalista Pedro Albizu Campos. Los dos amigos terminan la conversación diciendo “a mí me interesa Cuba” y Bobby diciendo “Y a mí me interesa Puerto Rico”. Entonces entra Roberto, que había ido a preparar café y les reclama: “Parece mentira que el único día que yo me tomo para jugar al dominó con ustedes, se pongan a hablar de Cuba y de Puerto Rico. No vamos a hablar de política, vamos a echar un partidito de dominó”. De esta manera, Roberto interrumpe las lógicas nacionales antagónicas con una lógica nueva: la del juego, que resulta en un espacio de comunicación y diversión en donde todos los personajes tienen un lugar definido por los turnos que toman para jugar.

En *Homo Ludens*, uno de los estudios fundacionales sobre los juegos de mesa, Johan Huizinga argumenta que la lógica del juego es aquella que es diferente a la de los ritmos de una economía basada en la producción:

It is an activity connected with no material interest, and no profit can be gained by it. It proceeds within its own proper boundaries of time and space according to fixed rules and in an orderly manner. It promotes the formation of social groupings which tend to surround themselves with secrecy and to stress their difference from the common world by disguise or other means. (13)

La posibilidad de formar un grupo diferente refuerza la idea de una identidad compartida que es distinta a la de la mayoría. De esta manera, el grupo de inmigrantes se posiciona como una unidad frente a una cultura predominantemente anglosajona en el contexto de Nueva York. Es un performance de la identidad caribeña que todos los amigos comparten al momento de jugar dominó. Ellos tienen una idea compartida de las reglas del juego de dominó, al igual que tienen un conocimiento preestablecido sobre lo que significa ser un inmigrante caribeño que habla español en la ciudad de Nueva York. En ese sentido, el juego de dominó no solo es capaz de disolver las identidades nacionalistas, sino que constituye un espacio de afinidad y de sociabilización. Esta escena invita a la audiencia a pensar en las posibilidades del juego en tanto que generador de afinidades provisionales en el contexto del exilio.

En un ensayo sobre el dominó, la escritora cubanoamericana Achy Obejas analiza las partidas de dominó en los parques y en los cafés de Chicago como una práctica generadora de camaradería entre los inmigrantes latinx. Obejas entrevista a un grupo de inmigrantes que juegan en Quesadillas, un restaurante mexicano de dueños puertorriqueños. Uno de los jugadores destaca: "I love the chance to be a real Cubanaso (super-Cuban)," says Luis V. Martinez, one of

the younger players and an assistant state's attorney. "Through dominoes, not only do I use my Spanish more, but I get to associate with other Latinos, other Cubans, and it helps me keep my heritage alive" (*Connect the dots*). La posibilidad de hablar español en un contexto predominantemente anglófono enfatiza la posibilidad de crear comunalidades a través de las partidas de dominó. Sin embargo, el momento del juego no es puramente contra-hegemónico, sino que puede ser también una práctica que refuerza las estructuras dominantes de la sociedad. Por ejemplo, Obejas destaca a otro entrevistado llamado Fontemboa y dice que en el restaurante "the Quesadillas guys play with women, much like the peasants did back then, but Fontemboa says the old private pre-revolution domino clubs in Havana were male only" (*Connect the dots*). En *El Super* el dominó tiene la potencialidad de crear comunalidad, pero es un privilegio reservado únicamente a las figuras masculinas, al igual que en los clubs de dominó anteriores a la revolución. La posibilidad de formar parte del momento del juego es para Pancho, Bobby, Cuco y Roberto: Aurelia y Ofelia están fuera de escena. Los momentos de comunalidad para ellas ocurren normalmente en la cocina, un lugar de tránsito en el que otros personajes como Roberto y Aurelita pueden acceder y abandonar según circulen por la casa. Por lo tanto, el juego de dominó entre Roberto, Bobby, Cuco y Pancho, reproduce las políticas de género pre-revolucionarias relacionadas con las políticas sociales de afiliación.

El super y la generación 1.5: idioma, pertenencia y sexualidad

Las tensiones nacionalistas entre el grupo de amigos y las negociaciones se complican con el desarrollo de la obra y, paralelamente, el personaje de Aurelita comienza a tener más

protagonismo. Mientras que sus padres están todavía dentro del marco de la nostalgia, tan dependiente y centrada en la geografía, tal y como destaca Nancy Raquel Mirabal, el personaje de Aurelita no tiene el sueño del regreso. Aurelita quiere tener dinero y viajar por el mundo: a Italia, a Brasil, a Puerto Rico, etc. Por lo tanto, este personaje actúa bajo el deseo de la exploración, que interfiere con las políticas de la nostalgia. Esto sucede porque ella llegó a Estados Unidos siendo una niña y representa a una generación intermedia. En su libro *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*, Gustavo Pérez Firmat, siguiendo el concepto de 'la generación 1.5' del sociólogo Ruben Rumbaut⁵⁸, parte de la figura del músico y actor Desi Arnaz (famoso por interpretar el papel de Ricky Ricardo en *I Love Lucy*) y afirma que en estos inmigrantes es donde se sitúa el origen de la cultura cubanoamericana:

Cuban-American culture has been to a considerable extent an achievement of the 1.5 generation. Many of the links in the Desi Chain are made up of one-and-a-halfers, for their intercultural placement makes them more likely to undertake the negotiations and compromises that produce ethnic culture. Life on the hyphen can be anyone's prerogative, but it is the one-and-a-halfer's destiny. I diverge from Rumbaut, though, in stressing the beneficial consequences of this intermediate location. Although it is true enough that the 1.5 generation is "marginal" to both its native and its adopted cultures, the inverse may be equally accurate: only the 1.5 generation is marginal to neither culture. The 1.5

⁵⁸ Escribe Pérez Firmat: "Ruben Rumbaut has labeled it the '1.5' or 'one-and-a-half' generation: 'Children who were born abroad but are being educated and come of age in the United States form what may be called the '1.5' generation. These refugee youth must cope with two crisis-producing and identity-defining transitions: (1) adolescence and the task of managing the transition from childhood to adulthood, and (2) acculturation and the task of managing the transition from one sociocultural environment to another. The "first" generation of their parents, who are fully part of the "old" world, face only the latter; the "second" generation of children now being born and reared in the United States, who as such become fully part of the "new" world, will need to confront only the former. But members of the "1.5" generation form a distinctive cohort in that in many ways they are marginal to both the old and the new worlds, and are fully part of neither of them." (4)

individual is unique in that, unlike younger and older compatriots, he or she may actually find it possible to circulate within and through both the old and the new cultures. (4)

Como destaca Pérez Firmat, la generación 1.5 puede ser extranjera para ambas herencias culturales, pero también pertenece a ambas. El énfasis que pone Pérez Firmat en la capacidad de moverse entre dos culturas se representa en el escenario con la capacidad de Aurelita para usar de manera estratégica el cambio del español al inglés. Con este procedimiento, Aurelita crea una separación entre las dos culturas. Esto resulta también en una la cultura cubana que representan sus padres, quienes no hablan inglés.



Fig 4.4 *Puesta en escena en el Cuban Community Center. De izquierda a derecha: Aurelita, Aurelia y Roberto*

En esta fotografía, Roberto está regañando a Aurelita, quien viste un hoodie, tiene el cabello corto y lo escucha con un gesto de escepticismo. El vestuario contrasta con el atuendo de Aurelia, quien lleva un peinado más tradicional, una camisa (o pijama) de flores y escucha a Roberto con atención, como si estuviera revelando una verdad. Aunque Aurelita está legalmente bajo el cargo de sus padres por ser menor de edad, un aspecto que ella misma destaca a lo largo de la obra, ella es el miembro de la familia que más habla inglés. Aurelita traduce las llamadas de teléfono y acompaña a sus padres cuando necesitan ir al médico. La inversión de las relaciones de dependencia limita la influencia y la autoridad que sus padres puedan tener sobre ella.

Ana Celia Zentella argumenta que el multilingüismo y el cambio constante entre el inglés y el español, incluso en contextos donde se espera que se hable una sola lengua, es una marca identitaria para la comunidad puertorriqueña en Nueva York. Así mismo, cuando el bilingüismo ocurre dentro del espacio de la casa, crea relaciones de identificación cultural con los padres: “The larger socio-political context in which bilingualism *en casa* was enmeshed pitted the children’s strong intimate links with Puerto Rico, Puerto Ricans, and Spanish speaking elders against the ever expanding and authority laden role of English” (77). Sin embargo, para Aurelita el inglés representa la posibilidad de una discontinuidad cultural. En un uso estratégico de la alternancia entre las dos lenguas, Aurelita toma ventaja de su bilingüismo para navegar las diferencias culturales entre sus padres y su comunidad neoyorquina:

AURELITA: ¡Qué embarque!... Are you crazy? Noo hija, no, conmigo sí que no, he’s an idiot (*Sonríe en voz alta, Roberto la mira de reojo*)...Mentira... I don’t believe you...

Ajá, ajá...ajá... No sé, sí, yo voy a ver si puedo ir... You know I have to tell my mother, yeah, yeah, cuban⁵⁹ mother, you know. I know she will say yes... No hija que voy a saber

⁵⁹ Sin mayúscula en el texto original.

esquiar, si ni siquiera se⁶⁰ patinar en el hielo. Un día fui con Henry... ajá, Tania's brother. Nos dimos una matada. (*Ríe*) Oye, I did not say "mate", I said "matada"... que nos caímos al hielo, estúpida (35).

En este fragmento, Aurelita está hablando sobre la posibilidad de ir a esquiar con un grupo de amigos. En inglés, habla de sus relaciones amorosas y explica las complicaciones de venir de una familia cubana. Usa el español para crear relaciones de identificación con su amiga, probablemente de herencia latina, aunque no cubana, puesto que confunde la palabra "matada" que quiere decir caerse en Cuba, con la expresión "darse un mate", que es un término para referirse al acto de besar a alguien en público. Después, cuando pide permiso a su madre para ir a esquiar con sus amigos, su madre le pregunta que quiénes van y Aurelita, consciente de que un grupo mixto puede resultar un problema, responde imprecisamente: "un grupito del colegio" (36). Entonces, su madre pregunta que si van solas y Aurelita no entiende la pregunta: "¿Cómo solas?" (37). "¿Solas, solas, que si van ustedes solas, o van muchachos también?" (37). En este momento es cuando Aurelita resulta la extraña en su propia lengua puesto que no entiende que es un código para destacar la ausencia de hombres en una actividad lejos de casa.

Tensiones raciales y el problema de la familia cubana que se imagina como blanca

Durante toda la obra, Aurelita debe navegar entre las dos culturas (la cubana y la estadounidense). Sus padres le recuerdan constantemente que tiene que irse con ellos porque es menor de edad, pero Aurelita afirma que se va a quedar en Nueva York. El mayor momento de

⁶⁰ Sin acento en el texto original.

tensión entre las dos generaciones es cuando Aurelita debe negociar con las estructuras heteropatriarcales de su familia y el racismo que subyace en su preocupación por la presencia de rasgos afrocubanos en su familia. Aurelita le cuenta a su madre que está embarazada. Después de recibir una serie de reclamos por haber tenido relaciones sexuales con más de un muchacho, su mamá Aurelia la interroga:

AURELIA: Bueno, dime, ¿y de dónde es ese maestríto? Americano, no?

AURELITA: Sí, Americano.

AURELIA: Si, Claro. ¿Blanco, negro, chino, o qué? (*Aurelita sigue sollozando y no contesta*). Dime, no me oyes, que qué es lo que es ¿blanco, negro o qué?

AURELITA: (*Llorando más alto*) Es regular.

AURELIA: ¿Cómo que regular? ¿Qué tú me quieres decir con regular? Un medio negro americano? (*Aurelita asiente*) No me digas que es un mulato americano. (*Aurelita asiente*).

En esta conversación Aurelia expresa su ansiedad racial enumerando “blanco, negro, chino o qué”. La madre de Aurelita todavía está en las categorías cubanas: “blanco, negro, chino”, en donde el blanco (de ascendencia hispana o europea) ocupa el lugar privilegiado⁶¹. Cuando Aurelita responde que “es regular” y su madre no entiende, se evidencia no sólo el racismo, sino también la intraducibilidad de las categorías raciales que funcionaron durante la modernidad cubana, al contexto neoyorquino de finales del siglo XX. Cuando Roberto se une a la discusión, le grita “cochina” y se levanta violentamente con intención de golpearla y Aurelia lo detiene. Esta es una muestra del violento disciplinamiento de Aurelita, que no se adhiere a las regulaciones heteropatriarcales de la sexualidad y el comportamiento femenino. En ese

⁶¹ Para un análisis sobre las categorías raciales durante el siglo XIX, se puede consultar el libro de Ada Ferrer *Insurgent Cuba: Race, Nation, and Revolution, 1868-1898* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999).

momento, una llamada de teléfono interrumpe la discusión de la familia para anunciar que la madre de Roberto murió hace un mes. Roberto habla por teléfono con su hermano:

ROBERTO: ¿Pero tú me estás hablando en serio Ramón? (*Llorando Amargamente*) Hace una semana que la enterraron... y no la pude ver... mi viejita. Yo sé que ella me quería ver. Esos canallas nunca le quisieron dar el permiso para que saliera por España. Ellos la pudieron dejar salir, me le negaron la salida... Malditos todos, malditos, coño, malditos una y mil veces. (*Gritando*) Fidel y su madre, y los yanquis, y la madre de los rusos y tú también, todos son unos malditos. (*Cuelga el teléfono y continúa llorando*). Mi vieja se ha muerto y yo no la he podido ver. Todos son unos canallas. Asesinos, inhumanos. (54)

El anuncio de Aurelita embarazada seguido inmediatamente del anuncio de la muerte de su madre representa la pérdida de Cuba como origen y la ruptura de la línea genealógica. Sin embargo, el final de la obra restablece el orden de la familia convencional cuando Aurelita, quien había decidido quedarse en Nueva York, entra al escenario cargando una maleta y les dice a los amigos que están en su casa: “yo también los recordaré a todos”, implicando que ha decidido mudarse a Miami con sus padres. El abrazo de la familia reunida de nuevo es la última acción dramática antes de que caiga el telón. Cuando esto ocurre, el embarazo de Aurelita no se ha vuelto a mencionar (incluso puede llegarse a pensar que el objetivo principal de esa escena es la de dar dramatismo a la muerte de la madre), y el abrazo funciona como un cierre que reestablece a la familia tradicional sin fricciones patriarcales ni ansiedades raciales.

Cheris Brewer Current hace un análisis de las representaciones de los inmigrantes cubanos en los periódicos y las publicaciones gubernamentales durante la guerra fría:

Cold War era refugees – displaced Europeans, Hungarians, and Cubans– were universally positioned as groups that maintained certain racial traits that would allow them to

assimilate quickly into ‘good’ Americans. Who could become ‘good’ Americans was under continual debate and was a direct reflection of the USA’s political, economic, and social climate. The maintenance of immigration policies based on nation quotas – a system that was constructed to protect America from immigrants of color – professed the USA’s continual support of whiteness as a prime aspect of Americanness (Ngai, 2004). Additionally, the USA’s increasing involvement in Cold War politics made it especially sympathetic toward immigrants fleeing communism, as accepting anti-communist groups bolstered the USA’s political position by providing it with individuals that could profess to the evils of a tangible ‘red threat’. (45)

El agotamiento de las dinámicas de la guerra fría también representa la ruptura de las lógicas de racialización de la comunidad cubana en el exilio. Roberto y Aurelia se imaginan dentro del privilegio de la migración cubana blanca y es por eso que el embarazo de Aurelita genera ansiedades puesto que los convierte no sólo en un “otro” cultural, sino en un “otro” racializado dentro de la sociedad americana.

El super: la fiesta cubana y la locura de Roberto

Aurelia y Roberto hacen una fiesta para celebrar el cumpleaños de Aurelia y despedirse de sus amigos. En la película, la toma de la fiesta ocurre en la sala de la casa de Aurelia y de Roberto. Muchos de sus amigos se encuentran ahí y bailan boleros tradicionales cubanos, dando a la fiesta un ritmo nostálgico. Roberto confiesa que tiene miedo de ir a Miami y Bobby sugiere que él mismo no se siente feliz en Estados Unidos, pero “es el sueño de uno”. Cuando Roberto intenta dar un discurso que toma un tono melodramático, Aurelia le dice “Viejo, deja eso ya”. La

melancolía de la pérdida del hogar súbitamente termina cuando los boleros son remplazados con comparsas y los asistentes a la fiesta forman una fila para bailar todos juntos tomados por la cintura. Las tomas de los personajes de origen afroamericano, la vecina de origen chino (que es china cubana), los hispanos, y algunos personajes blancos, hacen de esta fiesta una celebración que desplaza las nostalgias nacionales y celebra la diversidad cultural. Sin embargo, el poder transformador de la música y el baile no llega a influir a Roberto, quien aprovecha el ritmo colectivo de la conga para ir al cuarto de la boila. La música de la comparsa se va dejando de escuchar y, en lugar de eso, el espectador escucha el gas de la boila. El último evento dramático es la sonrisa de Roberto, quien mira a la boila fijamente, con posible dejo de demencia.



Fig 4.5: Roberto frente a la boila.

Fuente: Toma de la película *El super*



Fig 4.6 *Toma de la película El super Roberto sonriéndole a la boila*

Albert Laguna analiza los performances del comediante Álvarez Guedes en la década de 1980 en Miami. Laguna argumenta que, en estas comedias, las bromas machistas y racistas funcionaron como una estrategia para consolidar una cubanía que quería tomar distancia de los discursos en torno al éxodo del Mariel. Laguna explica: “When anglos in Miami attempted to enclose the exile community in the realm of ‘otherness’ and its attendant disenfranchisement, the community answered with a brash assertion of a Cuban cultural identity that simultaneously insisted on the privileges inherent in whiteness and heteronormativity” (56). De una manera similar, el final de *El super* es un final que intenta recuperar el imaginario en torno a una migración cubana blanca y heteronormativa que tiene la posibilidad de regresar a un pasado pre-revolucionario que, si no es accesible como una vuelta a la isla, sí es posible a través del viaje a Miami.

Tanto el final del guion teatral como el final de la película muestran el agotamiento de las narraciones en torno al regreso, puesto que en ningún caso Roberto plantea la posibilidad de volver a Cuba. El personaje de Aurelita es el que marca el cambio en las preocupaciones del exiliado cubano, representado en Roberto. La fiesta, aunque marca el final de una búsqueda, no es más que un nuevo inicio, un nuevo movimiento migratorio en el que la familia tendrá que enfrentarse al problema del desarraigo de otras maneras. Tal vez la más urgente de ellas es el cambio en las prácticas de género.

Casa propia: Hula-Hoops contra el ritmo del patriarcado

Para el caso de *Casa propia*, la idea de una intervención militar que permitiera el regreso de los cubanos en Estados Unidos a la isla es parte del registro cómico de la obra. *Casa propia* es una obra de Dolores Prida (n. 1943, m. 2013) escrita para el concurso de dramaturgia “American Dream” convocado por la compañía Repertorio Español. El concurso lo patrocinó la agencia inmobiliaria Fannie Mae, que identificó a la comunidad latina en Nueva York como un mercado potencial para la compraventa de casas. *Casa propia* ganó el primer lugar del concurso y la agencia pagó los costos de producción para el estreno en 1999. La obra cuenta la historia de Olga y su familia, que es cubana, y de sus vecinas que viven en un barrio latino en Nueva York y los conflictos que todas ellas tienen para manejar las dinámicas patriarcales de la cultura latinoamericana mientras intentan ocupar un espacio en la sociedad estadounidense.

La historia comienza cuando Olga llega con su esposo Manolo, su hija Marilis y su suegra Fefa, todos ellos de origen cubano⁶². Llegan a East Harlem a ver una casa con intención de comprarla a través del préstamo de la agencia federal Fannie Mae. Su esposo Manolo no quiere sentirse “amarrado” y se opone rotundamente a la compra de la casa. Marilis no sabe si va a quedarse en Nueva York o si quiere irse a Míchigan para vivir con su novio. Fefa expresa su desacuerdo con respecto a la compra de la casa cuando Manolo está presente, pero en cuanto sale de escena, le confiesa a Olga que está muy contenta con la casa. Manolo expresa su descontento quejándose constantemente de la basura, de las futuras reformas que habría que hacer y de la hipoteca. La familia conoce a Fanny, una vecina italiana y a Junior, la plomera puertorriqueña

⁶² El apodo de Fefa tiene ecos del personaje de Fefu, quien aparece en la obra *Fefu y sus amigas* de María Irene Fornés, un precedente importante para esta obra y, en general, para la propuesta teatral de Dolores Prida. En la obra de Fornés, Fefu es la protagonista y equivaldría más al personaje de Junior, puesto que al inicio de la obra Fefu se encuentra haciendo trabajos de plomería.

que les entrega la llave para entrar. Yarissa, la dominicana que atiende la bodega, capta la atención de Manolo y mientras ambos flirtean, Olga habla con Junior⁶³ (la superintendente que gestiona las llaves), examina la casa y trata de convencer a su familia de que comprarla es la mejor decisión que pueden tomar.

El segundo acto ocurre un año después. Olga ya ha comprado la casa, con el apoyo de Fefa y el respaldo económico de Marilis y de la agencia inmobiliaria Fannie Mae. Manolo se va de la casa cuando Olga le dice que la boila⁶⁴ necesita un reemplazo y, en este momento, la obra pasa a ser una reflexión sobre las decisiones que han tomado las mujeres mediadas por el privilegio masculino. Al igual que en su obra musical *Beautiful Señoritas* (1978), Prida usa los apartes para que los personajes hablen en un marco íntimo y confesional de sus recuerdos, sueños y preocupaciones. Yarissa habla de cómo depende de su pareja, quien la tiene en una situación de abuso físico y emocional. Fefa habla de cómo perdió a uno de sus hijos cuando intentó irse de Cuba en balsa y de la responsabilidad y la culpa que siente como madre y no haber cuidado de él. Junior cuenta cuando se fue de su casa a los veinte años porque su padrastro la acosaba y su mamá no le creyó cuando se lo dijo. Marilis reflexiona sobre lo que implica seguir a su novio Mario al frío de Míchigan y lo conecta con la posible desaparición de los cálidos recuerdos de su niñez cubana. Al final de la obra es Halloween, todas ellas están disfrazadas y Olga llega con unos Hula-Hoops que marcan un ritmo diferente de la obra. Los disfraces y los Hula-Hoops, establecen una dinámica lúdica en donde los apartes desaparecen y la comunicación emerge del juego y de la complicidad. Igual que en *El super*, lo festivo y la

⁶³ Resulta muy llamativo y subversivo que una mujer tenga “Junior” como apodo cuando en Puerto Rico es un apodo que se utiliza estrictamente para figuras masculinas. En general, en Latinoamérica se usa específicamente para hablar del hijo que lleva el mismo nombre que su padre.

⁶⁴ Es posible que la obra esté haciendo referencia al super y, por lo tanto, invirtiendo los patrones de domesticidad y masculinidad en la dinámica del apartamento

comunidad tiene una dimensión emancipatoria, pero en este caso entre mujeres. La obra termina cuando Manolo regresa a la casa y pide que le abran, pero Olga responde “se acabaron los caramelos”, como una manera de indicar que ha desenmascarado sus estrategias de manipulación y renunciado a su posición de subalternidad con respecto a las figuras masculinas de su familia.

En general, la obra es una reflexión sobre las dificultades para crear espacios y relaciones de pertenencia en una sociedad en la que son migrantes y mujeres, es decir, en un contexto en el que deben negociar con las estructuras heteropatriarcales de su propia cultura como las de la sociedad americana. En esta obra, la casa se convierte en una manera de hablar de las relaciones de poder, pertenencia y propiedad. En el contexto de la sociedad neoyorquina de principios de siglo XXI, la adquisición de la casa es un indicador de pertenencia a una clase media en donde la latinidad y la americanización se integran sin ansiedades culturales y sin la nostalgia de la pérdida del origen.

Dolores Prida es una dramaturga, periodista y editora que nació en Caibarién, Cuba. En 1961, cuando ella era una adolescente de dieciocho años, su madre y sus hermanos salen de Cuba para reunirse con su padre en Nueva York, quien había llegado dos años antes. Dolores Prida es parte de la generación 1.5, mientras que sus padres pertenecen a la generación del exilio, es decir, a la generación a la que perteneció Iván Acosta. En palabras de María Luisa Ochoa Fernández: “Prida belongs to a new generation of Latinas writing in North America: a hybrid generation born in the Caribbean (Cuba, in this case) but raised in exile in the U.S. This generation, though socially progressive, is still strongly influenced by cultural roots that deeply mark their lives as well as their literary works” (21). En Nueva York, Prida trabajó como periodista y estudió algunos cursos de literatura en Hunter College, aunque sin llegar a

graduarse. Fue directora para la National Puerto Rican Forum, editora y escritora para el periódico *El tiempo*, corresponsal para la revista *Visión* y editora de la revista *Nuestro*. En la década de los setenta, Prida comienza a involucrarse en el mundo del teatro. En 1976, Prida se unió a un grupo de teatro colectivo llamado Teatro Popular y, un año después estrena *Beautiful Señoritas*, que fue la obra que le concedió una popularidad que mantendría a lo largo de toda su carrera teatral. *Beautiful Señoritas* es una comedia sobre un desfile de mujeres que se presentan frente a la audiencia destacando sus cualidades exóticas para encontrar pareja. Además de ser guionista y directora, Dolores Prida continuó trabajando como periodista, editora y como columnista de la revista *Latina Magazine*, que comenzó a publicarse en el año de 1996. Como profesora invitada, Dolores Prida llegó a enseñar varios cursos de escritura creativa en diferentes instituciones universitarias en los Estados Unidos.

Las obras de Dolores Prida mezclan elementos de humor, sátira y, al mismo tiempo, presenta una crítica a los estereotipos sobre la mujer, sobre la biculturalidad y la asimilación. En el contexto del teatro cubanoamericano, la obra de María Irene Fornés constituye un precedente fundamental para la construcción de los personajes femeninos de Dolores Prida. Ambas autoras usan un elenco completamente femenino para la mayoría de sus obras, reflexionan sobre el papel de la mujer dentro del esquema de la familia tradicional y el amor romántico. Hay que notar que *Fefu y sus amigas* (1977), la obra más conocida de María Irene Fornés, no siempre lleva la categoría de escritura latina:

Her best-known play of the 1970s, *Fefu and Her Friends* (1977), is often considered a feminist play as it recounts a day in the life of several women in 1930s New England, but there is no explicit Latina sensibility. Consequently, many critics hesitate to label her a Latin Playwright until the 1980s, through her powerful influence as the director and

teacher of the INTAR Hispanic Playwrights Lab where she taught a generation of Latino/a playwrights, including Migdalia Cruz, Nilo Cruz, Oliver Mayer, and others to listen to their own voices. (Ochoa Fernández 21)

Sin embargo, a diferencia de Fornés, Dolores Prida aborda de manera más explícita el tema de la inmigración y de la asimilación cultural. Los estereotipos femeninos latinoamericanos y la pérdida de la identidad cultural latinoamericana son los temas principales de *Beautiful Señoritas* (1977), que continúan presentes en *Casa propia*: la subordinación de la mujer a las figuras masculinas y la lucha por la movilidad social de la mujer latina en el contexto de la sociedad blanca norteamericana. Además, tanto *Beautiful Señoritas* como *Casa propia* incluyen piezas musicales sobre las cuales reflexionan los personajes para destacar la circulación de la música popular en la cultura latinoamericana y la normalización de patrones románticos heteropatriarcales.

Macarena García-Avello identifica un cambio en el campo de la literatura latina escrita por mujeres en la década de los ochentas. Argumenta que existe una primera generación de escritoras como Sandra Cisneros, Julia Alvarez y Cristina García en la que las protagonistas llegan a reconocer y a aceptar sus sexualidades no normativas y los procesos de subjetivación a los que se enfrentan como hijas de inmigrantes latinos. Esta adecuación y resolución de las ansiedades culturales y sexuales no ocurre en lo que García-Avello llama la segunda generación de escritoras latinas. A esta generación pertenecen escritoras como Angie Cruz, Achy Obejas y Felicia Luna Lemus. Los personajes de sus novelas, a diferencia de las historias que les precedieron, no llegan a resolver las tensiones de sus sexualidades no normativas. En lugar de esto, los personajes responden con indeterminación y ambigüedad que desafía la inclusión a los estándares culturales y sexuales:

Since in the novels written by Cruz, Lemus and Obejas, the present is imbued with misunderstanding and the failure to create a discursive space where nonnormative selves can be narrated, hope becomes necessarily displaced towards a future time. Therefore, instead of creating the third space identified in Anzaldúa's *Borderlands/La Frontera* (1987), the new generation of lesser-known Latina writers rejects narrative resolution through their representation of alternate sexualities, pointing towards a new horizon of potentiality (84).

Aunque Dolores Prida no articula una indeterminación sexual, el personaje de Junior plantea la posibilidad de la renuncia al modelo de familia heteropatriarcal. Al mismo tiempo, la nacionalidad puertorriqueña de este personaje, quien se identifica con el maltrato que sufre Yarrisa, la personaje dominicana, cuestiona el marco nacional como un modelo para crear comunidades en Nueva York y habla directamente de la indeterminación cultural. En palabras de Eric Mayer García:

The experience of playwright Dolores Prida (1943–2013) coming of age in the Bronx sheds light on how latinidad makes possible the transmission of ways of being across difference that is constitutive to Latinx becoming. Prida called herself a “Cubarican” not because of mixed Puerto Rican and Cuban parentage, as she was born in Cuba to Cuban parents (Minero). Rather, Prida became Cubarican through a transcultural process of living in the Bronx and slipping in and out of Nuyorican ways of being in the world. Prida’s transcultural adoption of quotidian Nuyorican practices was not uncommon and shows how latinidad connects Latinx people through our differences and not in spite of them. (24)

La comunidad caribeña en Nueva York entra en contacto a partir de las diferencias creando una latinidad que borra los patrones de identificación nacional y que funda imaginarios de colaboración entre los distintos personajes, algo que se asemeja pero también diferencia de lo que vimos en *El super* de Iván Acosta.

Desde su estreno en la ciudad de Nueva York el 25 de noviembre de 1977, *Beautiful Señoritas* se ha seguido representando hasta hoy. La obra *Botánica* (1991), que también trata sobre una familia puertorriqueña y cubana en El Barrio (East Harlem) y los efectos de la gentrificación, estuvo en cartelera durante más de trece años, hasta que una de las actrices del repertorio decidió retirarse. La circulación y popularidad de sus obras es notable en aquellas que requieren una audiencia bilingüe para una comprensión de los eventos dramáticos. *Coser y Cantar* (1981), por ejemplo, es una obra que tiene a un solo personaje representado por dos actrices: una que habla en inglés y otra que habla español. En las notas al guion para la puesta en escena, la autora comenta que esta obra siempre debe de representarse en dos idiomas. El periódico *El Diario Nueva York*, cita una entrevista de Susana Tubet, la directora Ejecutiva del Festival Internacional de Teatro Latino en Nueva York. En esta entrevista, Tubet destaca que Dolores Prida “fue la primera que le dio voz a la latina bicultural. Dolores le puso rostro a la nueva generación de mujeres latinas. Dio a conocer las dos caras de la moneda de las mujeres latinas: bilingües y biculturales” (Aburto). Entre sus principales obras se encuentran *Hola Ola* (1986), *Pantallas* (1986), *Casa propia* (1999) y *Cuatro hombres llamados José y una mujer llamada María* (2000).

Casa propia fue escrita originalmente en español. En 1998, hubo una primera lectura en voz alta y en marzo de 1999 se estrenó en Gramercy Arts Theater bajo la dirección de Beatriz

Córdoba. Cuatro años después, en enero y febrero del 2003, Beatriz Córdoba volvió a poner la obra nuevamente en el Gramercy Arts Theater, en la ciudad de Nueva York. En el 2004, Ariel Bouza dirigió otra puesta en escena con el apoyo de American Friends of the Ludwig Foundation of Cuba. La compañía de teatro Aguijón Theater la llevó a escena en 2018 y, posteriormente, la incluyó en la Semana del Teatro en Chicago.



Fig 4.7: Cartel promocional de la puesta en escena de *Casa Propia*

En este póster promocional para la Semana del Teatro en Chicago se muestra un contraste entre la ciudad real de Nueva York y la casa con la que sueña Olga. Mientras que los edificios de la ciudad están en la parte baja de la imagen, la casa de Olga está flotando sobre la ciudad y parece hecha de nubes, algo que no se puede agarrar y, por lo tanto, poseer. Esta casa de nubes también sigue un diseño simple, no realista, de una casa tal y como la dibujaría un niño pequeño. El dibujo de la ciudad, aunque es esquemático, incluye detalles concretos como antenas, cornisas, ventanas, etc. En general, el póster está creando una oposición entre la realidad urbana de la ciudad y el deseo de pertenecer a este conglomerado para sentirse integrado en el mismo espacio geográfico y cultural.

Casa propia y las políticas del retorno

Para Olga, tener una casa es un proyecto, un deseo, un sueño. Según la académica Ada Ortúzar-Young, el epígrafe de la obra “A veces hay que abandonar un sueño para alcanzar otro” (61), alude a las políticas del retorno que han marcado la literatura hispánica en Estados Unidos:

Un frecuente leit motiv de la literatura hispánica en los Estados Unidos es la nostalgia por el lugar de origen, transformado en anhelada utopía por la distancia. Prida señala el carácter ilusorio de este sueño. Los personajes reconocen la imposibilidad del retorno, y toman una decisión pragmática: alcanzar el mítico “sueño norteamericano.” Para Prida este sueño consiste en establecer raíces firmes en la comunidad al comprar una “casa propia”. (695)

Es posible leer el epígrafe como una sustitución entre el sueño del retorno a Cuba y el sueño de la pertenencia a la sociedad americana. Como destaca Nancy Raquel Mirabal, el modelo interpretativo sobre el exilio cubano deja de producir sentido, los escritores se desligan de los temas de la memoria y la nostalgia. Sin embargo, *Casa propia* es una obra que nos muestra las políticas del retorno desde una perspectiva de género. Manolo es el personaje que sueña con un retorno a Cuba mientras que Olga es la que sueña con tener una casa propia. La figura masculina es la que sueña con el regreso a la isla y Olga ha asumido los sueños de Manolo como propios. Por lo tanto, la renuncia del sueño es una renuncia a las dinámicas de género patriarcales que han impedido a las figuras femeninas priorizar sus deseos personales y poder crear sus propias dinámicas de pertenencia y comunidad.

Olga comienza a priorizar sus sueños cuando desarrolla una economía propia, es decir, los ahorros que ha podido juntar y el préstamo para la hipoteca al que tiene acceso:

OLGA: Manolo, yo quiero esta casa. Y a ustedes se les olvida un detalle. La que ahorró el dinero fui yo. Bastante overtime que trabajé haciendo yoyos y hula hoops en esa factoría, oliendo a esa peste a plástico derretido...

MANOLO: Pero, vieja, piénsalo bien. Es mejor aguantar ese dinero y comprar una casa allá en Cuba.

OLGA: Cuándo.

La pregunta sobre la posibilidad del retorno queda sin responder, destacando la urgencia de pertenecer a la sociedad norteamericana y el deseo de asimilar las pautas culturales. Manolo trata de hacerla cambiar de opinión, aconsejando la compra de la casa en Cuba. El trabajo y la independencia económica de Olga le permiten cuestionar el ideal del retorno al que Manolo todavía se aferra.

El regreso a Cuba no puede llevarse a cabo mientras Fidel Castro se encuentre todavía en el poder y, en el presente de la obra, estos son cuarenta años desde el triunfo de la revolución. Aunque Manolo afirma que “Ahora sí que se cae. Se lo está comiendo el cáncer. Dicen que también tiene Parkinson y Sida”, Olga se muestra escéptica: “Enfermedades al rescate, lo que no han logrado los Hermanos con todas las invasiones y conspiraciones desde Hialeah”. Con estas palabras, Olga caricaturiza el imaginario en torno al intervencionismo militar con el fin de “liberar” a Cuba, burlándose de la organización Hermanos al Rescate⁶⁵. Al igual que en *El super*, el anticastrismo ha dejado de generar patrones de pertenencia desde el marco de las soberanías nacionales y la posición bélica. Sin embargo, *Casa Propia* va más allá de la representación del agotamiento del anticastrismo y comienza a plantear lo que puede significar pertenecer a una sociedad neoyorquina como un inmigrante cubano.

Las producciones culturales del exilio cubano generalmente representan la idea del retorno a Cuba bajo una óptica triunfal, como un triunfo del capitalismo sobre el comunismo, puesto que las narraciones sobre la intervención militar y la posibilidad de una “Cuba libre” marcan el imaginario asociado con la recuperación, el regreso y la liberación. Sin embargo, *Casa propia* convierte la idea de la recuperación y la venganza en la idea de pertenencia:

OLGA: No hija. Allá en Cienfuegos un patiecito con una huerta no es nada del otro mundo. Pero, aquí en Nueva York es... un lujo. No, más que un lujo. Cuando vives en una tierra que no es la tuya, ser dueña de un pedacito de esa tierra es una necesidad. Te ayuda a sentir que perteneces... que de algún modo eres parte de aquí. Oye, y además es la mejor venganza.

⁶⁵ Brothers to the Rescue es una organización formada por exiliados cubanos entre los años 1991-1996. Su misión consistía en acelerar el proceso democrático en Cuba y proporcionar apoyo a los refugiados cubanos que llegaron a los Estados Unidos durante esos años.

MARILIS: ¿Venganza de qué?

OLGA: Sí, Chica, tu sabes... porque hay muchos que piensan que no debemos estar aquí.

Pero cuando eres dueña de un cachito de Manhattan, que se jodan... nos tienen que chupar.

La mención de la casa con jardín tiene ecos del vocabulario en torno a la migración: Olga busca arraigarse en un nuevo lugar, crecer y pertenecer a una tierra nueva. El antiastrismo, la idea del regreso, la ficción de la recuperación de Cuba son relatos que no satisfacen la realidad a la que se enfrenta. Esta realidad es la doble discriminación a la que está expuesta por ser mujer y por ser inmigrante. El sueño de tener una casa, por lo tanto, se convierte en una interrupción de las dinámicas de exclusión y subordinación a las que se enfrenta como inmigrante en la ciudad de Nueva York. Por otra parte, Olga sueña con un regreso a Cienfuegos, no a La Habana, lo cual sitúa el imaginario del regreso en la periferia, lejos de las tensiones globales que pertenecen más claramente a la capital.

Virginia Woolf en *A Room of One's Own* reflexiona sobre la relación entre el espacio privado como un gesto de reivindicación del derecho a ocupar un espacio o una identidad social. La obra de Dolores Prida reelabora estas reflexiones en el contexto de la migración latina a Nueva York. Virginia Woolf afirma que la representación de figuras femeninas en el canon de la literatura occidental, específicamente de la literatura británica, es muy limitada puesto que casi siempre aparecen como objetos de los personajes masculinos. Woolf identifica un paralelismo entre el surgimiento de la clase media en Inglaterra que tuvo acceso a una vivienda con una sala de estar con la emergencia de escritoras como Jane Austen, George Eliot y las hermanas Brontë. El espacio de la sala de estar provee a estas escritoras de un espacio en el que pueden trabajar en sus historias. Esto implica una correlación entre la posibilidad de la representación de figuras

femeninas complejas y el acceso a una parte semi-privada de la casa. De la misma manera, Dolores Prida propone que tener un fragmento de Manhattan es una posibilidad de aparecer como una figura social en un espacio que originalmente no estaba destinado para la mujer cubana.

Casa propia: subalternidad, East Harlem y movilidad social

Al inicio de la obra, Olga y Manolo llegan a ver la casa que Olga quiere comprar. Manolo se cansa de esperar a que lleguen los demás miembros de la familia y se va a la bodega a tomar una cerveza. Cuando se encuentra sola, Olga examina un poco las paredes y las ventanas de la casa y se dirige al público para expresar sus deseos en un aparte:

OLGA: Siempre he querido tener una casa propia de verdad... un lugar fijo donde vivir... Cuando era chiquita nos mudábamos tanto de casa en casa, de pueblo en pueblo... Papá llegaba de uno de sus viajes con la noticia: “Cuca, nos mudamos mañana, empieza a empaquetar...” Él vendía lámparas a plazos... Feísimas y carísimas. Mami decía que papi tenía tal labia que una vez hasta le vendió dos lámparas a unos guajiros que no tenían luz eléctrica. Él tenía que viajar por toda la isla y usaba eso como excusa para las tantas mudanzas. Luego me enteré de que en realidad era porque se le “olvidaba” pagar la renta. (68)

La infancia de Olga, que no está marcada por la condición de inmigrante cubana en los Estados Unidos, está asociada con el desarraigo en el que vive a causa de su padre. Es decir, la no-pertenencia no corresponde exclusivamente a los flujos de migración entre Estados Unidos y Cuba, sino entre la figura masculina que decide el itinerario de toda la familia. Cuando Olga habla de su madre, lo hace mencionando la admiración que le tiene a su padre, lo cual ya anuncia

el modelo patriarcal de familia que ella reproducirá con Manolo. En ese sentido, Olga no es una inmigrante tradicional, puesto que no lleva consigo la sensación de pérdida y desposesión de una tierra natal.

De acuerdo con Olga, la única casa que recuerda es un juguete que tuvo cuando era niña: “Lo mejor que tenía era que se podía armar y desarmar muy facilito, muy conveniente para las mudanzas... Esa casa viajó conmigo a todas las otras casas. Y casi llega a Miami, pero a última hora, en el mismo aeropuerto, se la regalé a mi prima Noemí porque lloró tanto ese día que nos fuimos” (68). La entrega de la casa de juguete en el aeropuerto destaca que cuando Olga se convierte en inmigrante, ella entrega su casa, es decir, y parte de su historia familiar. Por lo tanto, el desarraigo es la historia de una separación familiar, más que la del abandono del hogar o la pérdida de la pertenencia cultural.

Casa propia presenta la adquisición de una vivienda como el acceso a la sensación de pertenencia que Olga nunca ha tenido ni en Cuba ni en los Estados Unidos. La casa que quiere comprar está en el barrio de East Harlem, un espacio urbano cuya demografía ha estado sujeta a los flujos migratorios del siglo XX y XXI:

East Harlem in the late 1800s and early 1900s was home to German and Irish immigrants, and later to such substantial numbers of Italians that it was known briefly as Little Italy. Jewish immigrants arrived later, as did Puerto Rican migrants who eventually cemented the neighborhood's identity as Spanish Harlem or El Barrio. Running north from 96th to about 129th Street, and situated between Fifth Avenue on the west and the East River, Spanish Harlem at one time constituted an enclave that was nearly 85 percent Puerto Rican. (Bender 114)

Casa propia cuenta parte de la historia de la inmigración a la ciudad de Nueva York a partir de sus personajes. Fanny es quien representa a la inmigración italiana, mientras que Junior es la inmigrante puertorriqueña que ahora ocupa las casas que eran de propiedad italiana. Fanny es la mayor de todo el grupo de mujeres porque representa la ola de migración más antigua. A pesar de eso, es el personaje que barre las banquetas para mantener el barrio en buenas condiciones. Cuando Fanny se queja del estado en el que el barrio se encuentra, Junior destaca: “Sí, sí, Fanny, ya lo sé. Este barrio era muy lindo. Ya lo sé. Ya lo sé. Pero eso era antes... ahora es otra cosa viejita. Olvídense de eso. Las cosas cambian...” Las palabras de Junior aluden a un empobrecimiento y abandono del barrio. Esto da una oportunidad a que la nueva ola de inmigrantes caribeños, representadas en Olga que es cubana y en Yarissa que es dominicana, lleguen a inscribirse en este paisaje urbano. De esta manera, la nueva ola migratoria llega a East Harlem a embellecer las calles con su capacidad de trabajo.

Arlene Dávila en su libro *Barrio Dreams: Puerto Ricans, Latinos, and the Neoliberal City* destaca que la comercialización del espacio urbano en East Harlem durante la década de los noventa estuvo fuertemente asociada con la publicidad de las agencias inmobiliarias que utilizaron el arte callejero, los murales y los grafitis para vender una imagen de la latinidad (183). La obra de Prida refleja esta posibilidad de habitar en una comunidad latina. Sin embargo, el personaje de Junior mantiene una posición ambivalente con respecto a la idea de cambio y permanencia:

JUNIOR: (aparte) estas casas son como abrigos. Despiden el calor de su historia. Tienen personalidad. Conocen otras vidas. Conocen mi vida. Yo nací en una de estas casas. No en esta calle. Antes, cincuenta años atrás, los puertorriqueños no podían pasar de la segunda Avenida hacia acá. Este era el lado italiano. Ya quedan muy pocos de ellos.

Fanny es una de las últimas. Los hijos se casan, se van. No quieren vivir en el barrio que les recuerda sus raíces de inmigrantes, de extranjeros. Los viejos se van muriendo.

Muchos puertorriqueños que nacieron aquí hacen lo mismo.

Por una parte, Junior habla de una casa vieja como una posibilidad de tener y de pertenecer a un tiempo histórico. Por otra, el cambio ocurre cuando las generaciones más jóvenes sienten que necesitan negar su herencia cultural para poder pertenecer a la sociedad norteamericana. En ese sentido, el barrio se presenta como un lugar donde la identidad cultural de los inmigrantes se puede preservar y, al mismo tiempo, un lugar que permite el acceso a un sentido de pertenencia en una sociedad en la que los inmigrantes enfrentan discriminación. La comparación de la casa con abrigos hace eco del sentido de protección al que Olga y Yarissa accederán cuando renuncien a las dinámicas patriarcales que son la fuente del desarraigo y de la violencia doméstica que sufren.

Para que el barrio pueda llegar a ser habitable y hermoso otra vez, se necesita el trabajo y la historia de los inmigrantes como los personajes femeninos de esta obra. Junior es la modelo de inmigrante que el barrio necesita. Cuando Olga y Manolo llegan a ver la casa, no tienen la llave y Yarissa dice que la tiene Junior, quien estuvo haciendo unos arreglos de plomería.

Automáticamente, Manolo asume que esta persona se identifica dentro del género masculino:

MANOLO: ¿Junior? ¿Usted es el plomero?

JUNIOR: No. Soy la plomera, carpintera y electricista. Tapo goteras, destrabo ventanas, cambio llavines y destapo inodoros... Any problem with that?

MANOLO: No... ninguno. (para sí.) Maravilla, la Mujer Maravilla.



Fig 4.8: Stefanie Jara como Junior en *Casa propia* de Dolores Prida, dirigida por Sándor Menéndez para Agujón Theater.

En la puesta en escena de Agujón Theater, Junior lleva un vestuario que culturalmente pertenece a una expresión de género masculina o neutral. Al llamarla “La mujer maravilla”, Manolo deja entrever los presupuestos machistas que le llevan a diferenciar con claridad lo que es trabajo femenino de lo que es trabajo masculino. Sin embargo, Junior es el personaje que tiene la capacidad de arreglar, mantener y cuidar el barrio. Genera pertenencia, arraigo y una comunidad que puede ser visible dentro de la sociedad norteamericana.

Manolo es un personaje que se encuentra en oposición a Junior, puesto que él no está dispuesto a realizar ningún trabajo manual que contribuya con el mantenimiento de la casa y el barrio: “Mira esto (Señala la basura en el piso) Y en el invierno a palear nieve y porquería. Tú

sabes que yo no puedo hacer fuerza...” Mientras que Olga se ha ganado el dinero haciendo el overtime en la fábrica de Hula-Hoops, Manolo trabaja vendiendo corbatas:

MANOLO: (Contenido y en crescendo). Mira, Olga... Yo... Yo vendo corbatas... de seda. Mis manos no pueden tener callos, ni rasguños, ni espuelas de gallo que se enganchen en esa tela tan fina. Yo vendo corbatas el día entero. En una tiendecita en Times Square - debajo de Times Square- en el subway. Yo no veo el sol en todo el día. Nunca sé si hay sol. Si está lloviendo. Si está nevando. Yo llevo casi dos años ahí, encerrado. Y no voy a llegar a casa a meterme en un sótano hediondo, a desgarrarme las manos desmantelando una caldera del año de Maricastaña... (respira con dificultad).

En este caso, las corbatas son un símbolo de distinción, refinamiento y productividad que caracteriza a la figura de “El hombre de negocios”. Manolo no puede acceder a esta dinámica económica puesto que no es un hombre de negocios, ni tampoco aspira a serlo. Su lugar se encuentra fuera del espacio público, en un espacio subterráneo que hace eco de su posición de subordinación. Él es el vendedor, que sirve a las necesidades de las personas que se encuentran en posiciones más privilegiadas. Igual que Roberto en *El super* pasa la mayor parte de su tiempo bajo tierra, la posición de Manolo alude a la posición que tiene en la sociedad americana: él es el encargado de servir y proveer una estética masculina con signos que reproducen la autoridad y el privilegio. Específicamente, las corbatas funcionan como signo de estatus y no aluden a ningún trabajo específico, sino a un código social al que Manolo no pertenece. El hecho de que Manolo no pueda realizar ninguna actividad física a causa de su trabajo, lo termina de caracterizar como un personaje no productivo, que no es capaz de transformar su entorno para sentirse en casa. Esta es una de las razones por la cual es un personaje itinerante.

Casa propia: la generación 1.5 y el problema del desarraigo

Marilis es el personaje que se siente ajena tanto para su herencia cultural cubana como para su contexto neoyorquino. Igual que Aurelita en *El super*, este personaje no tiene en su horizonte el regreso a una tierra que percibe como extranjera: “Con o sin Fidel, yo no me voy. No tengo nada que ir a buscar allí. Yo soy de aquí. I don’t even know anybody there...”. A diferencia de sus padres quienes pueden pensar en la familia que dejaron atrás, Marilis tiene sus relaciones afectivas en la ciudad de Nueva York. Otra similitud entre Aurelita y Marilis, es que ambas toman distancia de las estructuras heteropatriarcales de sus familias:

OLGA: De tanto escoger te vas a quedar para vestir santos. Ya yo he perdido la cuenta de todos los novios que has tenido. Y otra cosita: Mario todavía no te ha propuesto matrimonio. Ese es un detalle importante, que pidan tu mano. Con Manolo eso fue... difícil... me hizo sudar la gota gorda.

MARILIS: Eso de pedir la mano ya no se usa, es una antigüedad.

OLGA: Ay pero es tan bonito... un gesto muy respetuoso.

MARILIS: a veces me parece que el matrimonio es una antigüedad también. Una atadura...”

Marilis se encuentra en una posición en donde, por un lado, reconoce la institución del matrimonio tradicional como una estructura que limita la libertad de la mujer. El padre de Marilis le da dinero y un pasaje para ir a Michigan con su novio, a diferencia de Aurelita en *El super*, que tiene que tomar la decisión de irse con sus padres a Miami o quedarse en Nueva York. Marilis debe decidir si irse a Míchigan con su novio o si prefiere quedarse en El Barrio. Cuando Junior habla del invierno de Míchigan, Marilis comenta en un aparte:

MARILIS: Hace mucho frío, un frío mortal. Es un frío tan frío que te serrucha los huesos, te los mastica y te los escupe por la planta de los pies. Es un frío que te clava alfileres en la cara, que te traspasa la lengua con estalactitas, que te saca los ojos con carámbanos de hielo. Es un frío que no se puede contar con palabras. Sólo se puede medir con números, con sus números. Es un frío que derrite cada uno de los recuerdos de las playas de tu niñez, de las playas por venir... Ay, yo quería regresar a una isla en la que no nací para nacer de nuevo... para tener mis propios recuerdos isleños y dejar de manosear los recuerdos de segunda mano que me enseñan mis padres, como fotos sepias de bordecitos adentellados. Ese frío no es para mí.

La descripción del frío de Michigan se convierte en un símbolo para hablar de la pérdida de identidad a nivel personal y cultural. Cuando Marilis habla del frío en el cuerpo, menciona la destrucción de la cara, la lengua y los ojos, esto es, de la identidad personal y de la capacidad de ver y de hablar como una forma de estar en el mundo. Después, hace una asociación entre la imposibilidad de nombrar el frío y lo conecta con las matemáticas, que es el posgrado que Mario va a estudiar en la Universidad de Michigan. Finalmente, hablar del frío como la pérdida de las únicas memorias auténticas que tiene conecta con la experiencia de la migración y el desarraigo. De esta manera, cuando Marilis afirma que su padre le había dejado el pasaje para que fuera con Mario ella lo rompe diciendo que “no tengo nada que ir a buscar a ese frío...” Aquí, ella está renunciando a reproducir la situación en la que se encontraba su madre, que se convirtió en una inmigrante desde que era una niña pequeña a causa de la itinerancia de su familia.

Cuando Manolo le da el billete a Marilis para que se vaya con Mario, está perpetuando una dinámica de pareja en donde el hombre decide el lugar donde se va a vivir. En *El super*, esta decisión la toma Roberto de irse de La Habana para ir a Nueva York y hace los planes para

llevarse a toda su familia a Miami. Sin embargo, la audiencia nunca llega a escuchar el punto de vista de Aurelia. En ese sentido, tanto *El super* como *Casa propia* nos muestran una migración latinoamericana en los Estados Unidos en donde la estructura heteropatriarcal de la familia define las posibilidades de arraigo a la sociedad que los recibe. Mientras que *El super* no problematiza esta dinámica, *Casa propia* sí.

Casa propia: el patriarcado y la comunidad femenina a partir del juego

Junior, que es la personaje con más independencia de la obra, explica que aprendió a vivir sola desde muy joven: “Yo vivo por mi cuenta desde que tenía quince años. Mi padrastro trató de abusar de mí. Mi madre no me creyó. Y me fui. She’s still with him. Sigue con él por no estar sola”. El novio de Yarissa abusa de ella físicamente. Ella entra al escenario con una máscara para ocultar a las demás mujeres los moretones que le dejaron los golpes de Manolo. En ese momento Yarissa reflexiona sobre la dificultad que tiene para vivir sola:

YARISSA: Necesito saber cómo dejar de querer a un hombre que dice quererme con su alma, pero me tritura la mía...necesito saber cómo me desahogo de tanto bolero, de tanto merengue, de tanta poesía barata que tengo metida en la cabeza que me venden el romance, el amor, las serenatas. ¿Por qué no hay canciones y novelitas de revistas que me vendan otras historias? Historias de amor hacia mí misma. Historias de mujeres que saben ser libres y felices. Historias de mujeres que saben decir “basta”.

Yarissa menciona los productos culturales a través de los cuales ha formado su idea de amor romántico: poemas, canciones, programas de televisión. Específicamente, habla de los boleros, el

merengue, las serenatas y las novelitas de revistas, que son producciones culturales latinoamericanas. Con estas preguntas, Yarissa está destacando la complicidad entre el imaginario del amor romántico, las industrias culturales y la estructura patriarcal de la familia. Al mismo tiempo, esta reflexión es un metacomentario que destaca la importancia de *Casa propia* en el contexto de la literatura latinoamericana o latina en Estados Unidos. La misma obra *Casa propia* es una interrupción en una lógica cultural que pretende formar comunidades a partir de estructuras patriarcales.

Después de la historia sobre el padrastro de Junior y la confesión de Yarissa, Olga intenta justificar a Marilis por qué siempre perdonaba a Manolo cada vez que se iba sin decirles cuándo iba a regresar. En este momento, Olga se entera de que Manolo se ganó la lotería, que se fue con el dinero, y que Marilis lo sabía. En este momento, la obra oscila entre el tono dramático y cómico. Olga se ríe de sí misma, pero es una risa trágica, como la de Roberto frente a la boila. El hecho de que Olga esté caminando sobre el borde del alero del techo de la casa preocupa a los personajes, quienes la ven desde abajo. Está implícito que si las palabras de Olga se convierten en un discurso muy dramático, esto la motivaría a saltar, en un intento de suicidio.



Fig 4.9 Las personajes se asustan al ver a Olga en el techo de la casa.

Puesta en escena dirigida por Sándor Menéndez para Aguijón Theater.

Sin embargo, el tono cómico y el ritmo del juego gana sobre la tentación de saltar del techo:

OLGA: ¡No lo puedo creer! ¡Yo acabo de descubrir que mi marido se fue con el dinero de la boila y las ventanas, que mi suegra y mi hija me lo ocultaron! ¡Yo acabo de descubrir que mi hija me echa en cara que creció con un padre al lado! ¡Y ustedes, ustedes bailando!

MARILIS: ¡Mamá, ya!

OLGA (agarra otro hula hoop y lo baila): ¡Basta de calma!

MARILIS: Mami, ¿Qué haces?

OLGA: ¡Baila, hija, baila!

(Todas bailan frenéticamente, como si se desahogaran. Poco a poco bajan la velocidad y lo hacen por placer. Terminan riendo como niñas. Al cabo de un rato todas, menos Fanny, se sientan, exhaustas.)



Fig 4.10 *Denia Brache como Olga*

En este momento en el que los personajes juegan con los Hula-Hoops representa una interrupción en las explicaciones y las confesiones que Olga había iniciado al hablar de Manolo. El juego, en este sentido, provee un ritmo propio al grupo de mujeres y suspende las reflexiones en torno a sus relaciones románticas. Cuando Olga dice “Basta de calma”, es un paso que está tomando para construir una personalidad más activa con respecto a la toma de decisiones. El final de la obra cuando Manolo toca la puerta para que Olga lo reciba otra vez con los brazos abiertos, ella le dice que “se acabaron los caramelos”. El hecho de que estén jugando con un Hula-Hoop y que esta celebración y toma de independencia ocurra en Halloween muestra cómo

Casa propia es una obra que presenta el arraigo y la asimilación de la cultura estadounidense como un proceso sencillo que intersecta, en el caso de las figuras femeninas, con la posibilidad de una vida menos controlada por las estructuras patriarcales,

Recepción: entre la comedia y la crítica social

En la recepción de *Casa propia* siempre se menciona el humor como un rasgo característico de la obra. La reseña “O.K., You Love the House. Now Meet the Neighbors...” publicada en el *New York Times* por D. J. R. Bruckner dice:

A little, smart, friendly subversion by Beatriz Cordoba, the director, and the cast of Repertorio Español’s production of Dolores Prida’s “Casa Propia” (“A House of Her Own”) makes the performance a more high-spirited comedy than the script might suggest. The company does not mute Ms. Prida's occasional excursions into gloomy comments on the abuse some women suffer from male partners, but the actors focus with so much gleeful invention on developing a handful of memorably funny characters that they preserve the comedy from the intrusions of the playwright’s social conscience.

Esta reseña paternalista registra una contradicción entre el tono humorístico de la obra y los temas del abuso doméstico. En gran medida, la popularidad de la obra se debe a que la autora encuentra un balance entre la denuncia de la violencia del patriarcado y los momentos de confusión y alegría de los personajes. De manera similar, el reseñista de la producción de Aguijón Theatre, Antonio E. del Toro destaca:

Los temas de *Casa propia* no se limitan únicamente a la inmigración, también abarca cuestiones filosóficas universales como son el miedo a la soledad, la dependencia, el abandono, el amor y la violencia, entre otros. Antes que nada la obra es una comedia que traslada al espectador a la crítica social sin sermonearlo o imponerle alguna cosmovisión ajena. El aspecto musical y humorístico son encantadores y trabajaran los músculos abdominales de todo aquél que la vea. (Casa Propia en el Aguijón)

Conclusión

Tanto la obra *El super* como *Casa propia* abordan problemas similares que los cubanos y las comunidades caribeñas se enfrentan al llegar a la ciudad de Nueva York: el desplazamiento urbano, la inaccesibilidad a los espacios públicos, los ajustes culturales de la memoria, la nostalgia y el desarraigo. Sin embargo, ambas son producciones culturales atípicas puesto que marcan el declive de la retórica del anticomunismo y de la amistad a partir de afinidades nacionalistas. Mientras que *El super* lo hace a partir del personaje de Pancho, la frustración cotidiana de Roberto y la interacción de la familia con otros inmigrantes del barrio, *Casa propia* presenta esta problemática bajo la óptica del género.

En ambos casos, el juego y la comedia constituyen una interrupción a las dinámicas del exilio y la inmigración cubana: tanto las partidas de dominó como los momentos de bailar el Hula-Hoop son momentos en donde el nacionalismo se suspende y emergen formas de existir entre inmigrantes de diferentes procedencias. *El super* comienza a plantear la idea de una

comunidad caribeña en el contexto de Nueva York. *Casa propia* complejiza esta idea de posible comunidad destacando los problemas que las inmigrantes latinas tienen en Estados Unidos cuando las comunidades se adscriben a patrones nacionalistas. Tanto en el dominó como en el baile del Hula-Hoop, van más allá del choteo como una estrategia del lenguaje que suspende la autoridad. Tanto Iván Acosta como Dolores Prida reconocen el poder del juego y cómo transforma, desestabiliza y reta la política y las estructuras dominantes del poder. Aquí se juega a ser cubano en el exilio o en la diáspora. También se juega a retar los nacionalismos vetustos y el machismo patriarcal.

Capítulo 5

Contra el sueño hemisférico: literatura, raza y trabajo manual en la era post-NAFTA

El 17 de diciembre de 1992, el presidente George Bush firmó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el TLCAN, que en inglés lleva el nombre de North American Free Trade Agreement, o NAFTA. Esta reunión tuvo lugar en la Organización de los Estados Americanos y ahí se reunieron el presidente de México, Carlos Salinas de Gortari y el primer ministro canadiense, Brian Mulroney, junto a Bush. Antes de firmar, el presidente de los Estados Unidos dio un discurso que pretendía inaugurar una nueva época caracterizada por la unidad hemisférica basada en la prosperidad. El discurso termina con una referencia a Simón Bolívar que da al momento una dimensión fundacional e histórica:

This hemisphere can be as well a zone of peace, where trade flows freely, prosperity is shared, the rule of law is respected, and the gifts of human knowledge are harnessed for all.

More than 150 years ago, Simon Bolivar, the Liberator, whose statue stands outside this hall, spoke about an America united in heart, subject to one law, and guided by the torch of liberty. My friends, here in this hemisphere we are on the way to realizing Simon Bolivar's dream. And today with the signing of the North American Free Trade Agreement, we take another giant step towards making the dream a reality.

El sueño hemisférico en el que todas las personas de América tienen una prosperidad compartida como consecuencia de la reducción de las regulaciones nacionales para el comercio internacional es una lógica que valida la emergencia de estas prácticas neoliberales. La comunidad, en este caso, emerge en el contexto del declive de un orden global después de la caída del muro de Berlín y de la ficción de la prosperidad de la desregulación del capital. Específicamente, en el continente americano, la década de los noventa fue el momento en el que terminaron una serie de movimientos revolucionarios en Centroamérica y el momento en el que el proyecto revolucionario cubano pierde su legitimidad emancipatoria cuando entra en el periodo especial en tiempos de paz. La pérdida de la legitimidad de los proyectos políticos de izquierda y la neoliberalización de la economía emergen en sincronía con las nuevas narrativas de unidad.

El tratado de libre comercio impactó las dinámicas de la población latinx en los Estados Unidos. Una de las consecuencias principales fue la reducción de los trabajos de manufactura, especialmente aquellos con sueldos altos. De acuerdo con el artículo de Robert E. Scott: “Since the North American Free Trade Agreement (NAFTA) was signed in 1993, the rise in the U.S. trade deficit with Canada and Mexico through 2002 has caused the displacement of production that supported 879,280 U.S. jobs”. Sin embargo, continua Scott: “When trying to identify the causes behind trends such as the disappearance of manufacturing jobs, the rise in income inequality, and the decline in wages in the United States, NAFTA and growing trade deficits only provide part of the picture. Other major contributors include deregulation and privatization, declining rates of unionization, sustained high levels of unemployment, and technological change”.

Frente a este cambio, el teatro cubanoamericano hace la pregunta sobre el valor de la migración en el contexto económico de Estados Unidos en la era post-NAFTA. En el presente

capítulo analizo *Ana en el trópico* (2003) del dramaturgo Nilo Cruz y propongo que esta obra presenta una crítica a la idea de una comunidad hemisférica en donde la cooperación y la circulación marcan las dinámicas de los migrantes y trabajadores. La obra registra estas tensiones entre la economía y la creación de comunidades de trabajadores migrantes que se encuentran en un momento de cambio global. En este contexto, propongo que el acto de contar historias es una manera de inaugurar espacios comunes en donde una singularidad cultural puede emerger. Estos espacios crean dinámicas híbridas donde las voces afrocubanas emergen como parte del legado cultural de la diáspora en los Estados Unidos. Estos actos en común, entonces, son actos de lo que E. Patrick Johnson y Ramón Rivera-Servera refieren como una vida “Blacktina” en los Estados Unidos.

La capacidad de contar historias desde una perspectiva afrocubana entra en conversación con las políticas de justicia racial en los Estados Unidos. Tal y como destaca Antonio López en su estudio fundacional *Unbecoming Blackness: The Diaspora Cultures of Afro-Cuban America* (2012):

In the Latino United States, Afro-Cuban Americans twist the meaning of a *Cuban* diaspora by bringing their afrolatinidad to bear on encounters with other Afro-Cuban Americans and white Cuban Americans across the pre- and post- 1959 spaces of an unacknowledged white cubanoamericanidad – a latino whiteness that, in fact, may not welcome a possibly “blackening” association with Afro-Cuban Americans under the Anglo-U.S. gaze. Afro-Cuban Americans mark a (white) Cuban diaspora as black, unsettling its memory, if not practice, of ideological postracial, mestizaje, and “raceless” antirevolutionary nationalism, now transnationalism -a disruption that, given my period reach back into the early twentieth century, involves the movements of an Afro-Cuban

American diaspora well before, yet carrying through and beyond, the midcentury breaks and migrations associated with the revolution. (7).

Ana en el trópico: comunidad hemisférica y singularidad afrocubana

Ana en el trópico es una obra escrita por Nilo Cruz que trata de las tensiones entre una familia que es dueña de una fábrica de tabaco. La obra toma lugar en Tampa, específicamente en el barrio de Ybor City, en 1929, el mismo año que de la crisis financiera que se extendería hasta las décadas de los treinta y que es conocida como la Gran Depresión. Este momento histórico es también un poco antes del declive en la práctica de la lectura en voz alta en las fábricas. La nota de Nilo Cruz a la obra destaca que “a partir de 1931, los lectores de las fábricas fueron despedidos, y de los tabaqueros solo quedaron empleados americanos mal pagados que operaban las maquinarias. Así llegó a su fin una tradición” (4). En ese sentido, la obra de Cruz pretende ser un registro o un documento que narra la historia de una ciudad pre-industrial en una romantización del trabajo manual, del modelo de propiedad familiar y de cierta autenticidad cultural.

La familia está compuesta por el padre, Santiago, la madre, Ofelia, y dos hijas: Conchita y Marela. Conchita está casada con Palomo y se enamora de Juan Julián, el lector que contrata Ofelia para que lea a los trabajadores de la fábrica. Marela es la hija menor y sirve como modelo para la nueva marca de tabacos que su familia piensa lanzar. Cheché es un personaje que viene “del norte”, a diferencia de los otros personajes que son cubanos, españoles o italianos. Cheché es cubanoamericano y, aunque dice ser de la familia, la obra deja entrever que ninguno de los personajes puede confirmar el parentesco. Tanto Conchita como Marela usan su habilidad para

contar historias para entrar en un juego de seducción con Juan Julián, quien está leyendo en voz alta la novela rusa *Ana Karenina* mientras ellas y los demás trabajadores lían los tabacos.

El principal conflicto dramático se centra en la tensión entre Cheché y Santiago. Cheché quiere hacer tabacos con máquinas para liar y aumentar la producción y Santiago quiere lanzar una nueva marca de tabacos, centrada en su calidad única y artesanal. Al inicio de la obra Cheché toma ventaja de que Santiago ha estado bebiendo y apostando, para improvisar un contrato en donde él es copropietario de la fábrica. La situación se resuelve cuando los empleados votan por no traer máquinas para liar tabaco a la fábrica. En la celebración del lanzamiento de la nueva marca de tabacos “Ana Karenina”, Cheché dispara y mata a Juan Julián, en un acto de frustración por acabar con una tradición en la que intersecan la seducción, la creatividad y el placer. Al mismo tiempo, este es un acto de venganza de Cheché hacia la existencia de los lectores en el contexto de la fábrica puesto que, años atrás, su esposa lo había dejado para iniciar una relación romántica con un lector. Tras la muerte de Juan Julián, Palomo toma su lugar como lector restableciendo la estructura económica y la estructura familiar monogámica heteropatriarcal.

Nilo Cruz escribió *Ana en el trópico* entre el año 2001 y 2002, mientras estaba en residencia en el New Theatre en Miami, Florida. La obra se estrenó en el New Theatre y permaneció en cartelera desde el 22 de junio del 2002 hasta el 25 de mayo del año siguiente. En este momento Nilo Cruz recibe el premio Pulitzer en el género de teatro, convirtiéndose en el segundo dramaturgo latinx en recibirlo. El premio le dio a Nilo Cruz mucha visibilidad y *Ana en el trópico* comenzó a representarse en diferentes ciudades de los Estados Unidos. Se presentó en Nueva Jersey, en el McCarter Theatre de Princeton en donde permaneció del 16 de noviembre

del 2003 al 22 de febrero del 2004. En California, se presentó en el South Coast Repertory en septiembre y octubre del 2003. En Nueva York, se presentó en teatros pequeños, como el Gramercy Arts Theater (Repertorio Español) y en teatros grandes con más de mil butacas, como el Royale Theater the Nueva York, del 16 de noviembre del 2003 al 24 de febrero de 2004. Se presentó en Washington D.C. durante octubre y noviembre del 2004. Unos años después, se presentó en Portland, Oregon, en el Milagro Theatre del 11 de febrero del 2011 al 5 de marzo del 2011. *Ana en el trópico* ha tenido más representaciones en el estado de Florida. Desde su estreno en 2003, se presentó en el Coconut Grove Playhouse en septiembre y octubre del 2004. Se presentó también en Gainesville en abril y mayo del 2005. Con motivo de su vigésimo aniversario, se inauguró una temporada en el Colony Theatre en Miami. La obra estuvo en cartelera del 12 de enero del 2023 al 12 de febrero del mismo año. Esta última temporada abrió un debate en las escuelas del condado de Dade, en Miami porque la compañía Miami New Drama Theater ofreció entradas y transporte para todos los estudiantes del distrito que tuvieran más de 14 años. Sin embargo, Ana Rhodes, representante del distrito Miami-Dade, argumentó que la obra presentaba contenido sexual no apropiado para estudiantes de secundaria: “Although ‘Anna in the Tropics’ is a beautifully written play with much acclaim, it contains suggestive and sexual content that is not appropriate for minors participating in an educational experience” (Vassolo). Cuando el distrito rechazó la invitación, las noticias locales y nacionales condenaron la decisión argumentando que la prohibición de una obra de teatro es un proceso de censura que no debería tener lugar en las escuelas secundarias en Florida. Algunas redes sociales sugirieron que era un acto de homofobia y la representante del distrito tuvo que aclarar que “the decision had nothing to do with Cruz's sexual orientation — and that the district ‘is extremely proud’ of

Cruz” (Vassolo). Finalmente, el distrito permitió que la compañía de teatro llevara a los estudiantes a ver *Ana en el trópico*.

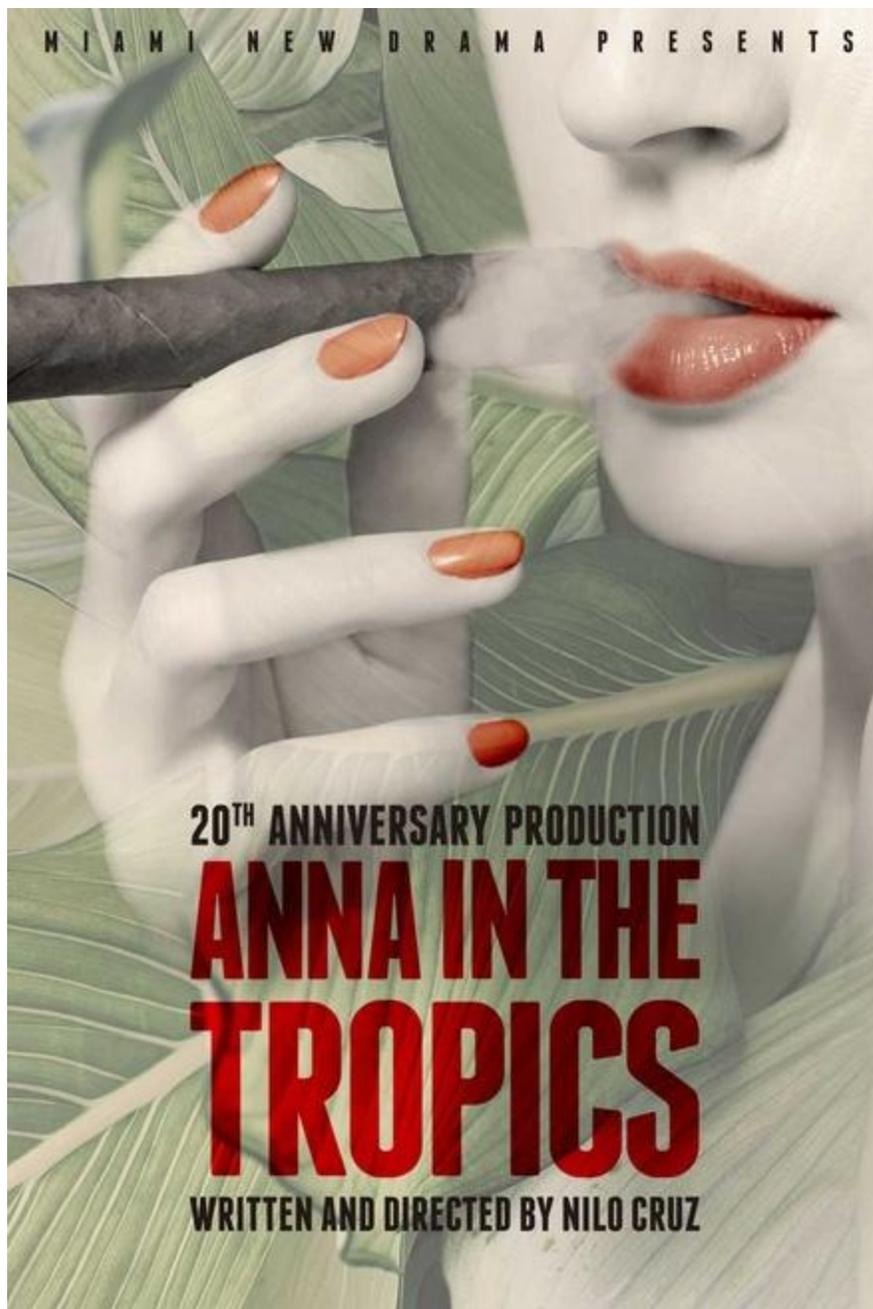


Fig 5.1 *Poster Ana en el Trópico*. Presentación del vigésimo aniversario en Miami.

Nilo Cruz (n. 1960) es un dramaturgo cubanoamericano nacido en Matanzas que emigró a los Estados Unidos cuando tenía nueve años. Su familia, que era castrista durante los primeros años de la revolución, decidió mudarse a los Estados Unidos después de que dejaron de creer en las promesas del socialismo. De acuerdo con una entrevista hecha por el crítico teatral Ben Hodges, Cruz afirma que no tuvo mucha exposición a la producción teatral matancera cuando era niño. Su familia solía vacacionar en Varadero y hospedarse en un hotel con un show de cabaret al que lo dejaban entrar clandestinamente. Cruz recuerda estos performances como su primera exposición a un espectáculo en vivo, algo que ha influido su carrera teatral. Sin embargo, su carrera como dramaturgo comienza cuando conoce a María Irene Fornés mientras está estudiando en la escuela de drama del Miami Dade College. Fornés lo invita a formar parte de los talleres del INTAR en Nueva York y Cruz cambia su residencia para estudiar con ella durante los tres años siguientes. Nilo Cruz no solamente ha sido autor de varios libretos, sino que también ha trabajado como director artístico, escenógrafo, diseñador de vestuario y como traductor.

Además de *Ana en el trópico*, Cruz ha escrito otras obras de teatro. Algunas de las más representadas son *Two sisters and a piano* (1998), *Lorca en un vestido verde* (2003), *La belleza del padre* (2006), *El color del deseo* (2010), *Sotto Voce* (2014), *Bathing in Moonlight* (2016) y *Hotel Desiderium* (2021). Muchas de sus obras se presentan tanto en inglés como en español y él mismo está encargado de sus traducciones. Sobre su producción teatral, José Esteban Muñoz destaca:

There is a haze that obscures any view ensuring that one will indeed never see Cuba from that or any other vantage point. That haze is composed of certain ideological mists that we might understand as the United States endless propaganda war against the island, the

rage and melancholic romanticism of the Cubans outside the island, and the north American left's precritical celebration of revolution. Cuban exile art thus needs to respond to the onus of breaking through the distorting cloud that keeps us all from actually seeing Cuba. In this way, Nilo Cruz's work is both admirable and necessary, insofar as it not only understands the onus of seeing Cuba but also in fact tries to do something about it. Cruz's writing practice attempts to cast a picture of *cubanía*, of cubanness as a way of being in the world; this picture not only help us begin to achieve a historical materialist understanding of Cuba, but also encourages us to access *cubanía* as a structure of feeling that supersedes national boundaries and pedagogies. (*The Sense of Brown* 24)

Esta práctica y representación de la *cubanía*, específicamente en *Ana en el trópico* viene de una capacidad de contar historias y, de esta manera, responder a la pregunta por el lugar de la literatura en una economía orientada a la producción. Al mismo tiempo, la obra responde a la pregunta por la *cubanía* y su relación con la presencia de las voces afrocubanas en el contexto de la diáspora en los Estados Unidos.

Ana en el trópico: colonialidad hemisférica y el trabajo de los inmigrantes

En el contexto de unas dinámicas hemisféricas cambiantes, *Ana en el trópico* hace la pregunta sobre el lugar de la diáspora cubana en la sociedad estadounidense. Al situar la obra en 1929, Nilo Cruz evoca una comunidad hemisférica de la primera mitad del siglo veinte, que incluía

Cuba, Florida y Luisiana, centrada principalmente en una economía de la plantación y de la producción de tabaco. De esta manera, la obra de teatro aborda la relación entre la inmigración, el trabajo en las fábricas y la cultura que se formó alrededor de ellos:

These immigrants did not come in search of work but brought it with them, a relative unusual circumstance in the US immigration history. That the industry established in Tampa was Cuban, and a large percentage of the workers were too, essentially guaranteed that Cuban culture would end up being the facto *cultura franca*. Spaniards maintained their specific culture through their own networks and organizations, as did Sicilians, who also had to learn Spanish. (Dworkin y Méndez 125)

La comunidad en torno al trabajo en las fábricas que se formó en Tampa durante la década de los veinte es una manera de visibilizar una cultura que se encuentra cerca de desaparecer a causa de una reestructuración económica. Por lo tanto, la desaparición de las fábricas ya sea a causa de los procesos de automatización o por la relocalización de los trabajos fuera de los bordes de Estados Unidos es un proceso paralelo que conlleva la destrucción de una identidad basada en el trabajo:

In Tampa, the collective Latin identity became an identity-establishing manifestation of their sense of collective belonging, of being a community, with *community* signifying a form of togetherness that a group attempts to foster through a search for common ground. (Dworkin y Méndez 126)

Con este procedimiento, Cruz reflexiona sobre el agotamiento de una comunidad basada en el trabajo manual y el valor de una producción que no responde únicamente a las exigencias de los mercados transnacionales. Frente a la pérdida del valor de la migración tanto como una fuerza de producción, *Ana en el trópico* presenta la posibilidad de la comunidad y la pertenencia a través del acto de contar historias. En palabras de Patricia A. Ybarra:

The play synthesizes a defense of art and literature with a critique of industrialization and the cries of capitalism. The Cuban family at the center of the play stands at a transitional moment in history and the uncertainties they face not only will impact their business and the livelihood of the workers they employ but also reflect the way the Cuban American community has developed its identity and its strategies for cultural and material survival in the United States (23).

La comunidad que está por desaparecer a causa de la industrialización y las políticas neoliberales del mercado es aquella que se ha definido a sí misma como una comunidad a partir del trabajo artesanal:

PALOMO: Leonardo, el de la fábrica Aurora, dice que...

CHECHÉ: ¡Leonardo es lector! Qué sabe él de máquinas.

PALOMO: Bueno, él no hablará de las máquinas con el entusiasmo que hablas tú, pero sí sabe hablar de cómo mantener nuestras tradiciones, el método que usamos, el proceso artesanal que utilizamos. Lo que trajimos cuando salimos de Cuba (*levanta las manos*)

Las trajimos para hacer tabacos, así que no nos hace falta ningún aparato o como quieras llamarlo...

Las manos, en ese sentido, son las que pretenden ser reemplazadas con las máquinas. Frente a esta pérdida, Cruz propone la capacidad de contar historias como un reemplazo o una sustitución para hablar del valor de la cultura cubana en la diáspora.

En obra de teatro de Nilo Cruz, las máquinas están asociadas con la pérdida de la originalidad, entendida como capacidad creativa pero también como origen étnico y cultural. El personaje de Cheché es el que personaje que quiere usar máquinas para liar los cigarros y acelerar la producción.

Cuando Santiago le pregunta a Cheché qué le pasa, Cheché responde:

CHECHÉ: Es esta fábrica. Trabajar aquí es como darme golpes contra la pared... Trato de cambiar las cosas, modernizarlas, pero es como enfrentarse a una pared de concreto.

SANTIAGO: ¿Estás seguro de que es sólo eso Chéster?

CHECHÉ: Bueno, sí... y también lo de Mildred. Desde que me dejó no he vuelto a ser el mismo. Es como si se me hubiera muerto algo.

Mildred era la esposa de Cheché, que se fue con un lector que trabajaba en la fábrica de Santiago. Esta es una de las razones que los personajes dan cuando tratan de explicar por qué a Cheché no le gustan los lectores, ni la literatura. Sin embargo, el personaje de Cheché está caracterizado como un personaje que prefiere vivir rápido y que pone énfasis en los resultados más que en los procesos. A causa de esta percepción apresurada de la vida, no entiende la temporalidad del placer que los otros personajes comparten. Theresa Delgadillo, en su análisis del personaje de Cheché, destaca cómo representa las dinámicas coloniales del norte en un contexto hemisférico:

Cheché from the (global) North, who not only wants to take over the factory and mechanize it without regard for the workers but also leers at and desires his niece Marela, versus the lectores and rest of the family from the (global) South, who seek collaborative work and personal solutions and relationships and uphold long-standing traditions of consultation with the deities—symbolize some of the enduring legacies of “colonial/modern Eurocentered capitalism.”

Cheché es de origen cubanoamericano, a diferencia de la familia que es dueña de la fábrica, quienes emigraron directamente de Cuba. Estas diferencias culturales son las que

reproducen la dinámica de explotación y desplazamiento, puesto que Cheché utiliza las estrategias coloniales para tomar posesión de la fábrica. Cuando insiste en que es de la familia, los demás miembros no lo cuestionan, pero mencionan que no tienen prueba de esto. La manera en que Cheché se hace propietario de la fábrica es mediante la improvisación de un contrato, tomando ventaja de que Santiago no puede dejar de apostar en la pelea de gallos:

SANTIAGO: “Te lo pago todo. Ya lo tienes escrito en la suela del zapato.”

CHECHÉ: pues bórralo.

SANTIAGO: No puedo. Ahí te puse lo que te debo. Si no te lo pago, te quedas con parte de la fábrica.

(Enseguida Cheché se quita el zapato)

CHECHÉ: ponlo por escrito. Escríbalo ahí. Ponlo por escrito.

SANTIAGO: Sí, como no. (Agarra el cuchillo y graba lo que le prometió a Cheché en la suela del zapato.) Aquí lo tienes.

(Cheché mira la suela del zapato, y después le da más dinero a Santiago)

En esta dinámica de engaño y estafa es en la que se sitúa Cheché. Cuando tiene que hacer valer el contrato para comprobar que es copropietario de la fábrica, rápidamente se quita el zapato para enseñar la firma de Santiago.



Fig 5.2 Saundra Santiago como Ofelia y Daniel Capote como Cheché en la puesta en escena en el Miami New Drama.

Cheché es un personaje que hace uso de las estrategias del colono para tomar posesión de una cultura a la que no pertenece. El acto del contrato hace eco de la desposesión colonialista a partir de la firma de tratados legales en los territorios con poblaciones nativas. Del mismo modo, Cheché caricaturiza la cultura taína y hace una equivalencia entre la civilización y la tecnología:

CHECHÉ: ¿Quieren saber cuál es el problema más grave que tiene esta fábrica? ¿Quieren saberlo? Que nos hemos quedado atrás. ¿Y por qué? Porque trabajamos de la misma manera que hace veinte, treinta, cincuenta años... (Lo interrumpen una vez más.)

Aguanta... aguanta. ¿Y por qué estamos estancados en el pasado? ¿Por qué no hemos entrado en el siglo veinte, y seguimos haciendo los tabacos de la misma forma que lo hacían los indios hace siglos. Para eso deberíamos ponernos plumas y andar por ahí

desnudos con huesos clavados en la nariz. Hay máquinas que hacen los tabacos a la velocidad de un cohete: máquinas que empaquetan, máquinas que pegan las etiquetas...

La representación caricaturesca del indígena que anda desnudo, con huesos y plumas, es un proceso de orientalismo en donde la mirada del colonizador representa al sujeto colonial como incapaz, inmaduro y salvaje. En oposición a Chester, Juan Julián representa la herencia taína y lo hace desde la incorporación de la tradición oral:

JUAN JULIÁN: Pero señor Chéster, permítame decir algo. Mi padre contaba que la tradición de utilizar a los lectores en las fábricas comenzó con los indios taínos. Mi padre solía decir que las hojas de tabaco murmuran la voz del cielo. Por eso se comunicaban con sus dioses con el lenguaje del humo del tabaco. Evidentemente no soy indio, pero como lector me siento un pariente lejano del cacique que le traducía a su tribu los mensajes sagrados de las deidades. Los empleados son los odores, los que tranquilamente escuchan como lo hacían los taínos con el cacique. Y esa es nada menos que la tradición que usted intenta destruir con sus máquinas. En lugar de promover el uso de las máquinas, ¿Por qué no hace publicidad a los tabacos que fabricamos? ¿O tal vez sea que usted tenga algún interés con los fabricantes de esas máquinas?



Fig 5.3 *Juan Julián leyendo Ana Karenina*

Ana en el Trópico: El proceso artesanal de contar historias

En un contexto en el que el teatro y la literatura son actividades pertenecientes a una élite criolla, Nilo Cruz destaca la capacidad de crear mundos y generar seducción a partir de las historias. En la obra de teatro, el lector no es el único que cuenta historias. La obra de Cruz presenta una producción discursiva asociada con la herencia afrocubana. Marela, Ofelia y Conchita son las voces que tienen la capacidad de crear mundos y generar seducción. En ese sentido, *Ana en el trópico* presenta una visión de la lectura en voz alta puesto que el placer de las historias orales africanas es igual al placer de la literatura europea.

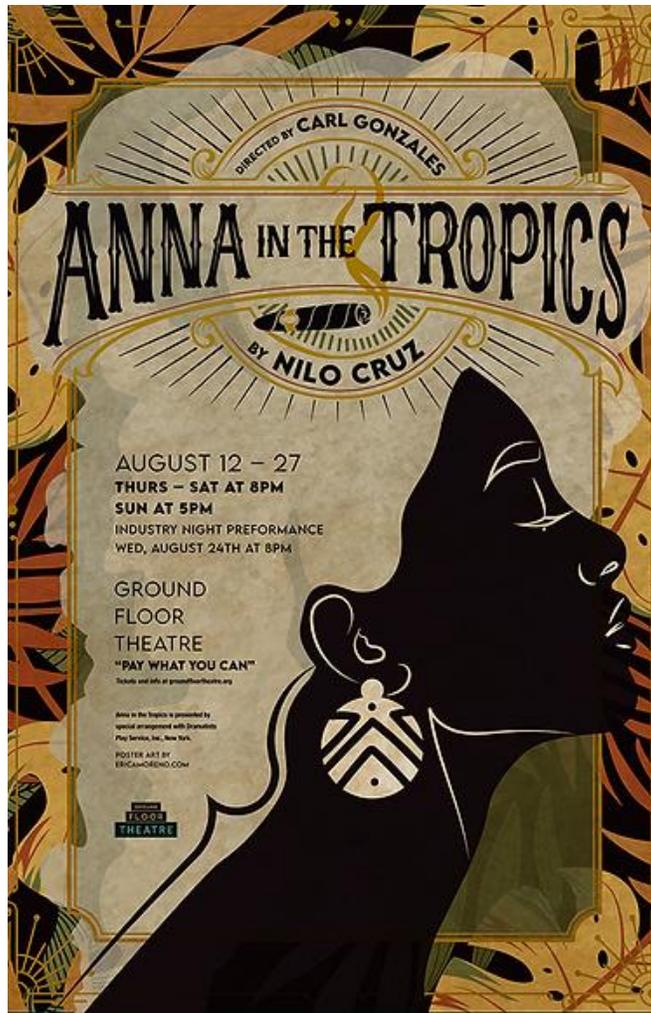


Fig 5.4 *Ana en el trópico*: poster promocional

Sobre la inclusión de las prácticas orisha en *Ana en el trópico*, Theresa Delgadillo argumenta que es posible trazar algunos ritos para negociar las tensiones de la modernidad y la industrialización:

Because Orisha worship in varied forms remains a powerful center of spiritual and social formation as it continues to circulate throughout the Americas, the subtle allusions to practices of Orisha worship that I suggest are present in Cruz's drama have the effect of recognizing and validating cultural practices that continue to circulate in diaspora communities, a recognition and respect for African diaspora cultural formations that

Mark Sawyer (2010) suggests is key to coalition among Black African-descended peoples, between Latinas/os and African-Americans, and necessary in the fight against racism among Latinas/os. This essay suggests that Cruz's drama takes a decidedly decolonial approach in both the work of bridging that it enacts and in its invocation of diaspora worldviews to resolve problems of modernity.

Delgadillo centra su análisis en la figura de Juan Julián y destaca cómo algunos de los rituales en la inauguración de la nueva marca de cigarros hacen eco de la tradición de los orishas y su concepción ceremonial del tabaco. Partiendo del análisis de Delgadillo, propongo que la tradición de los orishas no solamente está representada en la figura de Juan Julián, sino que está presente en los personajes de las mujeres cuando cuentan historias, rumores o tradiciones.

En la escena central de seducción entre Julián y Conchita, Conchita narra el acto de cortarse el cabello el 2 de febrero, el día de la Candelaria en la tradición católica. El día de la Candelaria está relacionado con la renovación: con el crecimiento de lo nuevo. En el contexto de la cultura cubana, la celebración de la Virgen de la Candelaria se sincretiza con la celebración de Oyá, quien es una de las deidades de la tradición yoruba que también se celebra el 2 de febrero. Oyá es la figura que representa el viento, la renovación y la purificación. Se representa con un mechón de pelo en la mano derecha para dominar a los muertos y representa el poder de la renovación. Cuando Conchita quiere seducir a Juan Julián, lo hace a través de invocación de Oyá:

CONCHITA: Una vez conocí a un muchacho de New London. Era sencillo y reservado. Y tan tímido era ese muchacho que pedía perdón cuando expresaba la mejor emoción. (*Ríe.*) Un día le di una trenza que yo misma me había cortado del pelo y le pedí que la enterrara debajo de un árbol. Le expliqué que en Cuba muchas mujeres se cortan el pelo una vez al

año, el dos de febrero, cuando las plantas y los árboles se podan, para la fiesta de la candelaria. Le expliqué que las mujeres le ofrecían el pelo a la tierra y a los árboles como abono para hierba y los frutos que iban a nacer. Así que le di una caja con mi trencita y le pedí que escogiera un árbol del parque.

Y aquel muchacho me miró raro y me dijo que se avergonzaría de abrir un hueco en pleno parque delante de la gente. Y fue entonces cuando le quité la trenza, agarré la pala, abrí yo el hueco, y le hice pasar vergüenza delante de la gente. Desde entonces más nunca me habló. Ese es el único muchacho del norte que he conocido hasta ahora. (44)

En este momento de la obra, Conchita está contraponiendo una ritualidad proveniente de Oyá a una visión del colonialismo proveniente del norte. El muchacho que la “mira raro” y que se avergüenza de las tradiciones culturales de Conchita hace eco del personaje de Cheché. Por otra parte, la escena celebra la autonomía del personaje de Conchita cuando decide enterrar el cabello por sí misma, lo que prefigura la independencia que tendrá a lo largo de la obra.

La reacción del muchacho del norte entra en contraste con la de Juan Julián, que se ofrece a buscar un árbol después de escuchar la historia de Conchita y del muchacho del norte.

JUAN JULIÁN: Yo me brindo a buscarte un árbol, pero el rito no se cumple si no se hace el dos de febrero.

CONCHITA: Creo que todo surge efecto si se tiene fe.

JUAN JULIÁN: ¿Me estás diciendo que busque el árbol?

CONCHITA: Si quieres.

En este momento, los papeles de seducción se invierten. Juan Julián, que ha estado leyendo en voz alta *Ana Karenina*, entra en la lógica y en el simbolismo de la seducción de la historia de Conchita:

JUAN JULIÁN: ¿Entonces hay una historia en lo de tu pelo?

CONCHITA: Llegará el día en que me lo corte y ahí terminará la historia.

JUAN JULIÁN: ¿Y cómo se lee la historia de tu pelo?

CONCHITA: De la misma manera que se lee una carta o un libro.

JUAN JULIÁN: Entonces no deberíamos enterrarlo bajo un árbol, sino guardarlo dentro de un manuscrito, como guardaban las mujeres victorianas las flores o los mechones entre las páginas de los libros.

CONCHITA: Escoge tú el libro que quieres.

JUAN JULIÁN: ¿Qué te parece este?

CONCHITA: Mi pelo estará en muy buena compañía con Ana Karenina.

JUAN JULIAN: Entonces cierra los ojos y escoge una página.

(Conchita cierra los ojos y escoge una página. Juan Julián lee).

Al principio, Ana creyó sinceramente estar descontenta por la forma en que él se permitía perseguirla, pero muy pronto, después de su regreso de Moscú, cuando fue a una fiesta nocturna, donde ella pensaba verlo, a la cual él no asistió, ella pudo comprender, por la tristeza que le embargaba, que se estaba engañando a sí misma,

CONCHITA: Córtemelo...

(Conchita le entrega las tijeras. Se suelta el pelo y le da la espalda. Juan Julián la peina con los dedos. La besa en los hombros. Conchita se vira y le devuelve el beso) (45-46)



Fig 5.5 *Juan Julián le corta el cabello a Conchita*

Marela también incorpora los ritos afrocubanos en sus historias. Por ejemplo, hace uso de las ofrendas tradicionales a Oshún para atraer al lector. La tradición del endulzamiento como tradición para seducir a Oshún se reproduce el ritual de Marela para seducir a Juan Julián. Cuando Conchita reelabora la historia de endulzamiento, Marela comienza a tener inseguridades con respecto a sus ritos:

MARELA: Mamá, no te pongas brava conmigo, pero puse el nombre del lector en un papel y lo metí en un vaso de agua con azúcar y canela.

OFELIA: ¿Y para qué?

MARELA: Carmela, la que lee las palmas, me dijo que si le ponía azúcar al nombre del lector, que vendría para acá.

OFELIA: Pero eso es como hacerle una brujería.

MARIELA: Lo único que le puse fue azúcar y canela y dio resultados

OFELIA: Ya te advertí de la brujería. Ya te dije que no te metieras en eso, Marela. Uno no debería cambiar el destino de los demás.

MARELA: Pero si yo no le he cambiado el destino a nadie. Lo único que hice fue endulzarle un poquito el camino.

CONCHITA: Así empiezan las brujeras, con azúcar, y terminan con la canela. Acuérdate lo que le pasó a Rosario: le hizo brujería a su amante, y el hombre se murió. Y no sólo perdió a su marido, sino que ella terminó destruida.

OFELIA: (*A Marela*): Oíste lo que dijo.

CONCHITA: Dicen que Rosario no podía parar de llorar después de que se le murió su amante, y que la cara se le volvió un mar de lágrimas. Su padre se la tuvo que llevar para Cuba para ver si se mejoraba allá. Pero por la noche le entraba una fiebre rara, y cuentan que corría desnuda al mar, y que se metía en el agua para encontrarse con su amante muerto.

MARELA: Me estás metiendo miedo.

Tanto la historia de Marela como la historia de Conchita dejan ver una posición ambivalente con respecto a los ritos de la tradición yoruba. Por una parte, sus historias funcionan como una contraparte a la literatura de Juan Julián. Por otra parte, las historias todavía se cuentan como una tradición no autorizada, es decir, una tradición que puede desaparecer.

Ana en el trópico: el lugar despolitizado de la diáspora afro-cubana

La historia de Marela y la historia de Conchita incluyen un imaginario afrocubano que pretende dar una singularidad radical a la historia de los cubanos en los Estados Unidos. Sin embargo, ni en las historias de Marela y de Conchita, ni en las historias de Juan Julián, la audiencia tiene acceso a la historia política de los años treinta en Tampa. En la recreación histórica de Cruz, hay una borradura de la organización sindical, de la dimensión política de la literatura y, en general, de los movimientos anarquistas en los años veinte en el Caribe y la Florida. Alguna de la crítica destaca el papel de Nilo Cruz al recuperar la dimensión pedagógica de la lectura:

Author Nilo Cruz's (2003) work eloquently emphasizes the effects of the lector and his or her readings on the personal lives of the workers. The lectores would prove to be an educational and strategic linchpin, holding cigar workers together through the flow of ideas and enabling them to move forward in their political and economic agendas.

Notwithstanding the social hierarchy of the cigar industry, the lectores was heard by all. The democracy of the lectura institution lay in the ability of all workers to have access to the lectores' voice bellowing through the factory and, hence, exposing all to the new ideas of social change in which the lector-leader was a key player. (Germain 376)

Sin embargo, la dimensión pedagógica de los lectores en *Ana en el trópico* se limita a la conceptualización del deleite y del placer, sin referir la agenda política que la mayoría de los lectores tuvieron mientras trabajaban en Tampa a principios del siglo XX.

Una borradura notable es la figura de Luisa Capetillo, su carrera y su trayectoria como activista, lectora y figura política:

The career of Luisa Capetillo reveals the combustibility of la lectura and la lectora. Luisa Capetillo was born in 1879 in Arecibo, Puerto Rico, a place described by Araceli Tinajero as a “hub of radical labor culture.” The daughter of a Basque father and a Corsican mother who never married, Luisa was raised to be a free thinker and to challenge authority. Well educated, Capetillo embraced anarchism and became a reader in 1906 at a local cigar factory. “I am irresistibly drawn to literature” she proclaimed, part of a remarkable body of letters and creative writing. In 1911, she published the first edition of her writings, *Mi opinión*. From the factory tribune and the newspaper, she fought for workers’ reforms, stressing the importance of education in the uplift of laborers. She was one of Puerto Rico’s pioneering suffragist. In 1913, Capetillo arrived in Ybor City. Fellow workers chose her as a lectora. While in Tampa, she wrote a play, *Influencia de las ideas modernas*. The theatrical work introduces the character of Angelina, the daughter of a cigar manufacturer. Though her reading of the works of Victor Hugo, Leo Tolstoy, and Emile Zola, Angelina beseeches her father to share his wealth with the workers. (Mormino 110-111)

En ese sentido, aunque Nilo Cruz destaca el papel de la mujer como contadora de historias y como recopiladora de las tradiciones afrocubanas, borra figuras históricas de gran centralidad para entender la diáspora afrocaribeña y su dimensión política.



Fig 5.6 *Ana en el Trópico: Marela, Conchita y Ofelia*

Conclusiones

Ana en el trópico es una obra que negocia la pérdida de una comunidad basada en el trabajo manual. Frente a una sociedad que tiende cada vez más hacia la automatización, el trabajo de Nilo Cruz se pregunta por el lugar de la diáspora y, en general, de la cultura cubanoamericana en el contexto angloamericano. En este contexto Nilo Cruz desmantela la ficción de una comunidad basada en las prácticas neoliberales y propone una singularidad radical, artesanal que es irremplazable con los procesos de automatización y que tiene su origen en la tradición afrocubana. En ese sentido, *Ana en el trópico* destaca la importancia de las tradiciones orales, especialmente, aquellas que tienen origen en la santería.

Sin embargo, el trabajo de Cruz implica la borradora de los movimientos sindicales en la Tampa del siglo XX. Aunque es cierto que Cruz, como destacan los críticos Muñoz, Delgadillo e Ybarra, está intentando buscar un nuevo origen para reformular las tensiones del anticastrismo y una oposición basada en la guerra fría, el texto de Cruz despolitiza la cubanidad para poder integrarla como parte de la herencia latinx. En este mismo sentido, la novela *Ana Karenina* es un intento por resignificar el imaginario estadounidense de lo ruso asociado con lo cubano. La asociación deja de ser a partir del comunismo. La conexión ahora es el entretenimiento, el placer por la literatura y la búsqueda por lo artesanal.

Conclusión: la comunidad cubana y la temporalidad imposible de sus interrupciones

Como he demostrado a lo largo de esta investigación, el teatro cubano ha sido un espacio de negociación para establecer los límites y las posibilidades de la comunidad dentro y fuera de la isla. El teatro cubano, especialmente el producido después de la revolución de 1959, propone modelos de pertenencia que se encuentran en diálogo con los presupuestos ideológicos del comunismo y la unidad nacional. Los diversos ejemplos que he examinado en esta investigación proveen una respuesta específica a la pregunta por la comunidad y sus interrupciones. En muchos casos, como en el capítulo sobre la memoria, la vulnerabilidad y la reconciliación, las obras analizadas demuestran que la comunidad y sus actos en común son procesos simultáneos que validan o interrumpen los procesos de disciplinamiento de la cultura dominante. Cada una de las obras analizadas propone una serie de actos en común que son una respuesta, en cierto sentido, a los modelos de unidad que ya no operan en un contexto de crisis. Por lo tanto, cada uno de estos capítulos es una manera de entender las posibilidades de entender una cultura profundamente marcada por los discursos homogeneizantes de la revolución. Esta constituye una de las principales contribuciones de la investigación: el análisis de una cultura que no puede leerse en clave de autoridad y desobediencia; de poder y resistencia; de disciplinamiento hegemónico y arte subversivo. Los actos en común existen en un momento que no propone una

reorganización de la comunidad como un modelo totalizante o único. Es en esta condición efímera en la cual reside su potencial, pero también sus limitaciones.

Algunos actos en común se centran en la corporalidad que interrumpe los discursos épicos de unidad. El capítulo sobre *Antigonón, un contingente épico y Rapsodia para el mulo* muestra que hay una posibilidad de existir como cubano fuera de la retórica bélica del guerrillerismo y del esfuerzo permanente. De manera similar, en el capítulo sobre *El super y Casa propia*, los actos en común se centran en el movimiento rítmico de las mujeres jugando en lugar de adscribirse al sufrimiento del amor romántico promocionado por los melodramas. En cambio, los marcos emergentes de memoria que aparecen en *Huevos, Diez millones y Departures* son actos en común que buscan reestablecer las relaciones afectivas con el pasado de El Mariel. Aunque *Huevos* es un retorno a la lógica de oposición que siguieron los actos de repudio de 1980, el silencio de *Diez millones* y de *Departures* muestra que no hay posibilidad de establecer un acto en común tomando como punto de partida la reconciliación con el pasado. Finalmente, *Ana en el trópico* es la respuesta a la ficción de la prosperidad en una sociedad que tiende cada vez más hacia la automatización. La incorporación de las tradiciones orales, especialmente aquellas que tienen origen en la santería, representa un acto en común que busca establecer una búsqueda por una originalidad radical. Cada uno de estos actos en común es una práctica, un momento, una posibilidad de imaginar la pertenencia a un colectivo posible sin que este represente un modelo prescriptivo de lo que significa ser cubano.

Al inicio de esta investigación reflexioné sobre la condición disciplinaria de la comunidad y su relación con el género teatral. La escritura de estos análisis me ha permitido

explorar la relación entre las estructuras de dominación presentes en la cultura y el uso de los elementos teatrales tales como el cuerpo del actor, la escenografía, los guiones, el sonido, etcétera. Esta es una aproximación diferente a aquella de los estudios literarios más tradicionales, que se centran específicamente en el texto dramático. Esta concepción multidireccional de la cultura me permite explorar las relaciones no jerárquicas que emergen en ciertos momentos como posibilidades de afinidad y asociación. En ese sentido, esta investigación es una intervención con respecto a los estudios cubanos, que generalmente siguen las dicotomías fundadas por la revolución durante la década de los sesenta. En un sentido más amplio, esta investigación es una contribución a los estudios sobre la subalternidad y la hegemonía en el sentido en que es un análisis que intenta opera bajo el presupuesto de una descentralidad del sujeto y de la palabra escrita.

Bibliografía

Obras primarias:

Acosta, Iván. "El super". *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008). 30 obras en 50 años*. Vol.

II, edited by Omar Valiño. Casa Editorial Tablas-Alarcos, 2011, pp. 49-104.

Celdrán Carlos. "Diez Millones." *Cuba Queer: 27 textos para el teatro*. Ernesto Fundora, ed.

Editorial Hypermedia, 2017.

---. *Diez Millones*. <http://www.argosteatro.cult.cu/10MILLONES/10millones.html>

Cruz, Nilo. *Anna in the Tropics*. Theater Communication Group, 2003.

Orizondo, Rogelio. *Antigonón, un contingente épico* (2015, Kennedy Center, Washington DC).

Prida, Dolores. "Casa propia" en *Teatro Cubano Actual: Dramaturgia Escrita en Estados*

Unidos. Sarraín, Alberto and Manzor, Lillian, eds. Ediciones Alarcos, 2005.

Rapsodia para el mulo. El Ciervo Encantado. [http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc14-](http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc14-performances-esp/item/2315-enc14-performances-ciervo-rhapsody)

[performances-esp/item/2315-enc14-performances-ciervo-rhapsody](http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc14-performances-esp/item/2315-enc14-performances-ciervo-rhapsody)

Departures. Nelda Castillo, dir. El ciervo encantado y Cuban Digital Archive, video eds. Sala El

Ciervo Encantado, Habana. Octubre, 2017.

Rodríguez Febles, Ulises. "Huevos". *Dramaturgia de la Revolución (1959-2008). 30 obras en 50*

años. Vol. III, edited by Omar Valiño. Casa Editorial Tablas-Alarcos, 2011, pp. 331-372.

Obras secundarias:

Abreu Felipe, José "Antigonón un contingente épico" *El Nuevo Herald*, 15 de febrero 2016.

- Aja Díaz, Antonio. *Al Cruzar Las Fronteras*. Universidad de La Habana, Centro de Estudios Demográficos, 2009.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford UP, 1998.
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh UP, 2004.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Aparicio, Frances and Susana Chávez-Silverman, eds. *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. UP of New England, 1997.
- Arenas, Reinaldo. *Necesidad de Libertad*. Ediciones Universal, 2001.
- . *Antes que anochezca*. Tusquets Editores, 1994.
- Arrufat, Antón. *Los Siete Contra Tebas*. Ediciones Alarcos, 2001.
- Ayala, César J ; Bernabe, Rafael. *Puerto Rico in the American Century: A History since 1898*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, doi:10.5149/9780807895535_ayala.
- Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. U of Chicago P, 2001.
- Beltrán, Cristina. *The Trouble with Unity: Latino Politics and the Creation of Identity*. Oxford UP, 2010.
- Benson, Devyn Spence. *Antiracism in Cuba The Unfinished Revolution*. The University of North Carolina Press, 2016.
- Berlant, Lauren. *The Cultural Politics of Emotions*. Edinburgh University Press and Routledge, 2004.
- Bertot, Lilian. *The Literary Imagination of the Mariel Generation*. Cuban American National Foundation, 1995.

- Beasley-Murray, Jon. *Posthegemony : Political Theory and Latin America*. University of Minnesota Press, 2010.
- Bhabha, Homi: "Mimicry and Man: the ambivalence of colonial discourse." *The location of culture*. Routledge, 1994, pp 85-92.
- . "Introduction: Narrating the Nation". *Nation and Narration*, edited by Homi Bhabha. Routledge, 1990, pp. 8-22.
- Birkenmaier, Anke and Whitfield, Esther Kathryn. *Havana beyond the Ruins : Cultural Mappings after 1989*. Duke University Press, 2011.
- Blanchot, Maurice. *The Unavowable Community*. Station Hill Press, 1988.
- Borges Bartutis, Mercedes, editor. *Volvemos Teatro : Memorias de Un Festival*. Ediciones Alarcos, 2013.
- Boudet, Rosa Ileana. *Viaje al Teatro de la Revolución*. Ediciones Flecha, 2012.
- Brown, Jonathan C. *Cuba's Revolutionary World*. Harvard University Press, 2017.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- . "Imitation and Gender insubordination". *The Lesbian and Gay Studies Reader*, edited by Henry Abelove, Michèle Aina Barale, and David M. Halperin. Routledge, 1993, pp. 207-20.
- . *Precarious Life: Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2004.
- . *Antigone's Claim : Kinship between Life & Death*. Columbia University Press, 2000.
- Caballero, Carolina "Amigos" *Cuba Conterpoints*
<https://cubacounterpoints.com/archives/3336.html>
- Cabezas, Amalia L. *Economies of Desire : Sex and Tourism in Cuba and the Dominican Republic*. Temple University Press, 2009.

- Calhoun, Craig, ed. *Habermas and the Public Sphere*. MIT, 1992.
- Calviño, Manuel. "Breve ensayo sobre la psicología en Cuba". *Revista Cubana de Psicología*.
Número especial conmemorativo. 2008. Pp.9-18.
- Cantón Navarro, José. *Una Revolución Martiana y Marxista*. Centro de Estudios Martianos,
2008.
- Capetillo, Luisa and Walker, Lara. *Absolute Equality : An Early Feminist Perspective =
Influencias de Las Ideas Modernas*. Arte Público Press, 2009.
- Carralero Díaz, Ambar Caridad. *Habitaciones solo para dos. Itinerario de citas teatrales*.
Editorial Guantanamera, 2017.
- Casamayor-Cisneros, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en
la narrativa postsoviética cubana*. Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Castro, Fidel and Alvarez Tabío, Pedro. *Habla Fidel : 25 Discursos En La Revolución*. Oficina
de Publicaciones del Consejo de Estado, 2008.
- Chomsky, Aviva. *A History of the Cuban Revolution*. Wiley-Blackwell, 2011.
- Clayfield, Anna. *The Guerrilla Legacy of the Cuban Revolution*. Gainesville: University of
Florida Press, 2019.
- Colomer, Josep M. "Watching Neighbors: The Cuban Model of Social Control." *Cuban Studies*,
vol. 31, University of Pittsburgh Press, pp. 118–38.
- Cordina, Norberto. *Escenas entrevistas*. Ediciones Alarcos, 2013.
- Cortina, Rodolfo J., editor. *Cuban American Theater*. Arte Público Press, 1991.
- Cross Sandoval, Mercedes. *Mariel and Cuban National Identity*. Sibi, 1986

Current, Chervis Brewer “Normalizing Cuban Refugees: Representations of Whiteness and Anti-Communism in the USA during the Cold War.” *Ethnicities*, vol. 8, no. 1, London,

England: SAGE, pp. 42–67, doi:10.1177/1468796807087019.

De Ferrari, Guillermina. *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. Routledge, 2004.

--. *Vulnerable States: Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction*. University of Virginia Press, 2012.

De Maesener, Rita. “La (Est)Ética Del Hambre En El Período Especial.” *Cuadernos de Literatura (Bogotá, Colombia)*, vol. 20, no. 39, pp. 356–73.

Del Campo, Alicia. *Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Mosquito Comunicaciones, 2004.

del Pozo, Diego. “EL RECICLAJE Y LO FANTASMAL EN EL ESCENARIO CUBANO DE LOS NOVENTA: EL TEATRO DE ALBERTO PEDRO.” *Chasqui*, vol. 46, no. 2, 2017, pp. 178–93. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/26492214>.

Del Risco, Enrique. “Diez Millones: memoria y perdón”. *Hypermedia Magazine*. Abril 24, 2017

Delgadillo, Theresa. “Another Cubanidad, another Latinidad: Latinx African Diaspora in Nilo Cruz’s *Anna in the Tropics*”, *Latino Studies* Vol 16, Issue 3, 10 Jan 2018, pp. 341-60. *SpringerLink*, DOI: 10.1057/s41276-018-0140-0.

“Departures”, *El ciervo encantado: Un espacio de indagación teatral desde la Cuba actual*. Blog. http://elciervoencantado.blogspot.com/p/blog-page_28.html

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta, 1998.

--. *The Gift of the Death and Literature in Secret*. U of Chicago P, 1999.

--. *The Politics of Friendship*. Verso, 2005.

Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ediciones Manantial, 2014.

Diez Millones. *Revista Conjunto*. No. 185. pp 108-109

Dolan, Jill. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. U of Michigan P, 2005.

Dworkin y Méndez, Kenya C. "Latin Place Making in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries: Cuban Émigrés and Their Transnational Impact in Tampa, Florida." *English Language Notes*, vol. 56, no. 2, Durham: Duke University Press, pp. 124–42, doi:10.1215/00138282-6960823.

El ciervo encantado "Entrevista a E <https://ciervoencantado.hemi.press/chapter/ii-entrevista-con-nelda-castillo-y-mariela/?lang=es>

Espinosa Mendoza, Norge. *Cuerpos de un deseo diferente: Notas sobre homoerotismo, espacio social y cultura en Cuba*. Ediciones Matanzas, 2012.

--. *Carlos Díaz: Teatro El Público: la trilogía interminable*. Casa Editora Abril, 2000.

--. "Contribuciones desde la frontera, o algunas advertencias sobre el inquietante dilema de la asunción". *Yorick, ¿Teatro joven en Cuba?*, edited by Norge Espinosa Mendoza and Marilyn Garbey Oquendo. Casa editorial Abril, 1999, pp. 63-71.

--. *Escenarios que arden: miradas cómplices al teatro cubano contemporáneo*. Letras Cubanas, 2012.

--. "Rewriting the body: Otras políticas del deseo en Cuba". *Cartografías queer: sexualidades, activismo LGBT en América Latina*. Edited by Daniel Balderston y Arturo Matute Castro. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, U of Pittsburgh, 2011, 59-76.

Frederik, Laurie A. *Trumpets in the Mountains. Theater and the Politics of National Culture in Cuba*. Duke UP, 2012.

- Fernández, Gastón A. *The Mariel Exodus Twenty Years Later. A Study on the Politics of Stigma and a Research Bibliography*. Universal, 2002.
- Ferrer, Ada. *Cuba Insurgente : Raza, Nación y Revolución, 1868-1898*. 1. ed. en español., Editorial de Ciencias Sociales, 2011.
- Font, Mauricio A. and Quiroz, Alfonso W. *The Cuban Republic and José Martí : Reception and Use of a National Symbol*. Lexington Books, 2006.
- Ford, Katherine. *The Theater of Revisions in the Hispanic Caribbean*. Palgrave MacMillan, 2017.
- Fusco, Coco. *Dangerous Moves: Politics and Performance in Cuba*. New Press, 1995.
- Galli, Carlo. *Political Spaces and Global War*. U of Minnesota P, 2010
- García-Avello, Macarena. “Beyond the Latina Boom: New Directions within the Field of US Latina Literature.” *Atlantis (Salamanca, Spain)*, vol. 41, no. 1, AEDEAN: Asociación española de estudios anglo-americanos, pp. 69–88, doi:10.28914/Atlantis-2019-41.1.04.
- García Barrientos, José Luis. *Drama y Narración : Teatro Clásico y Actual En Español*. Primera edición., Ediciones Complutense, 2017.
- García-Calderón, Myrna. *Espacios de La Memoria En El Caribe Hispánico Insular y Sus Diásporas*. Ediciones Callejón, 2012.
- Ghai, D., Kay, C., Peek, P. *Labour and Development in Rural Cuba*. In: *Labour and Development in Rural Cuba*. Palgrave Macmillan, 1988.
- Gilroy, Paul. *Postcolonial Melancholia*. Columbia UP, 2005.
- González Freire, Natividad. *Teatro Cubano Contemporáneo, 1928-1957*. Ministerio de Relaciones Exteriores de la Habana, 1958.

- González-Pérez, Armando. *Presencia Negra : Teatro Cubano de La Diáspora : Antología Crítica*. Editorial Betania, 1999.
- Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*, translated and edited by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. International Publishers, 1971.
- Gregg, Melissa and Gregory J. Seigworth, eds. *The Affect Theory Reader*, Duke UP, 2010.
- Guerra, Lillian. *Visions of Power in Cuba. Revolution, Redemption, and Resistance 1959-1971*. U of North Carolina P, 2012.
- . *Heroes, Martyrs, and Political Messiahs in Revolutionary Cuba, 1946-1958*. Yale University Press, 2018.
- Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Duke UP, 1998.
- . *In a Queer Time and a Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York UP, 2005.
- Halbwachs, Maurice, and Coser, Lewis A. *On Collective Memory*. University of Chicago Press, 1992.
- Hamm, Mark S. *The Abandoned Ones : The Imprisonment and Uprising of the Mariel Boat People*. Northeastern University Press, 1995.
- Henken, Ted. *Cuba : A Global Studies Handbook*. Abc-Clio, 2008.
- Hernandez-Reguant, A. *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in The 1990s*. New York: Palgrave Macmillan, pp. x-x, doi:10.1057/9780230618329.
- Hewitt, Nancy A. *Southern Discomfort : Women's Activism in Tampa, Florida, 1880s-1920s*. University of Illinois Press, 2001.
- Hodges, Ben. *The Play That Changed My Life : America's Foremost Playwrights on the Plays That Influenced Them*. Applause Theatre & Cinema Books : American Theatre Wing, 2009.

- Holbraad, Martin. “Revolución o muerte: Self-Sacrifice and the Ontology of Cuban Revolution”, *Ethnos*, 79:3, 365-387, DOI: 10.1080/00141844.2013.794149.
- Huizinga, J. *Homo Ludens* IIs 86. Florence: Taylor & Francis Group, 2003.
- Irazábal, Federico “Apuntes para un teatro vital” *Nueva Dramaturgia cubana*. Ministerio de Cultura del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, 2015.
- Jerónimo Kersh, Daliany. *Women’s Work in Special Period Cuba: Making Ends Meet*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Kane, Brian. *Sound Unseen : Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford University Press, 2014.
- Kirk, John M. *José Martí: Mentor of the Cuban Revolution*. Fernwood, 2012.
- Knauer, Gabriele. *Transgresiones cubanas: cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*. Iberoamericana, 2006.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora*. U of Minnesota P, 2009.
- “La posición de Cuba”. (Editorial). *Granma*, 7 de abril, 1980, p.1.
- LaBelle, Brandon *Sonic Agency : Sound and Emergent Forms of Resistance*. Goldsmith’s Press, 2018.
- Laclau, Ernesto. *The Rhetorical Foundations of Society*. Verso, 2014.
- Laguna, Albert Sergio. *Diversión: Play and Popular Culture in Cuban America*. New York UP, 2017.
- Lambert, David. “‘Part of the blood and dream’: Surrogation, Memory and the National Hero in the Postcolonial Caribbean”. *Patterns of Prejudice* Volume 41, Issue 3-4, 2007, pp. 345-71. *Taylor and Francis*, DOI 10.1080/00313220701431468.

- Lane, Jill. *Blackface Cuba, 1840-1895*. U of Pennsylvania P, 2005.
- Lambe, Jennifer L. *Madhouse Psychiatry and Politics in Cuban History*. The University of North Carolina Press, 2016.
- Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. Editorial Varela, 2004.
- . *Viaje a la Crítica*. Ediciones Alarcos, 2016.
- . *La selva oscura: De los Bufos a la Neocolonia. Historia del teatro cubano de 1868 a 1902*. La Habana, 1982.
- Leiner, Marvin. *Sexual Politics in Cuba : Machismo, Homosexuality, and AIDS*. Westview Press, 1994.
- Levinas, Emmanuel. "Ethics and Infinity" *Cross Currents (New Rochelle, N.Y.)*, vol. 34, no. 2, West Nyack, N.Y., etc: Convergence, Inc, pp. 191–203.
- Lezama Lima, José ; López Lemus, Virgilio. *La Rareza: Cuentos Completos, Relatos, Minicuentos y Poemas Narrativos de José Lezama Lima*. Vol. 337, Spain: Linkgua Ediciones, S.L.
- López, Antonio. *Unbecoming Blackness: The Diaspora Cultures of Afro-Cuban America*. New York UP, 2012.
- López-Cabrales, María del Mar. *Rompiendo Las Olas Durante El Período Especial : Creación Artística y Literaria de Mujeres En Cuba*. Corregidor, 2007.
- Loss, Jacqueline. *Dreaming in Russian: The Cuban Soviet Imaginary*. U of Texas P, 2013.
- Lumsden, Ian. *Machos, Maricones, and Gays : Cuba and Homosexuality*. Temple University Press, 1996.

- Maceo, Antonio and Portuondo, José Antonio. *El Pensamiento Vivo de Maceo; Cartas, Proclamas, Artículos y Documentos*. Organización Continental de los Festivales del Libro, 1960.
- Madero, Abel Sierra. “‘El Trabajo Os Hará Hombres’: Masculinización Nacional, Trabajo Forzado y Control Social En Cuba Durante Los Años Sesenta.” *Cuban Studies*, no. 44, 2016, pp. 309–349.
- Manzor, Lillian. *Latinas on Stage*. Third Woman Press, 2000.
- . *Marginality beyond Return : US Cuban Performances in the 1980s and 1990s*. Routledge, 2023.
- Manzor, Lillian y Gomez Triana, Jaime. *Un altar en los manglares*. “Entrevista con Nelda Castillo y Mariela” <https://ciervoencantado.hemi.press/chapter/ii-entrevista-con-nelda-castillo-y-mariela/?lang=es>
- Mansur, Nara. “Ignacio y María”. *Teatro Cubano Actual : Obra Premiada y Finalistas*. Amado del Pino, ed. Ediciones Alarcos, 2003.
- Mañach y Robato, Jorge. *Indagación Del Choteo*. Madrid: Editorial Linkgua USA, 2019.
- Marsden, Jean I. “Affect and the Problem of Theater”. *The Eighteenth Century* Vol. 58, Issue 3, 2017, pp. 297-307. *Muse*, muse-jhu-edu.proxy.lib.umich.edu/article/671643.
- Martel, James R. *Unburied Bodies : Subversive Corpses and the Authority of the Dead*. The Amherst College Press, 2018.
- Martí, José. *Versos Libres de José Martí* Imprenta de M. Altolaquirre, 1939.
- . *Versos Sencillos*. Editorial José de Pineda Ibarra, 1978.

- Martin, Consuelo *Tendencias Actuales Del Proceso Migratorio Cubano : Memorias Del Primer Taller Internacional*. Universidad de la Habana, Centro de Estudios de Alternativas Políticas, 1995.
- Martínez Alvarez, Mariel. “Prácticas Trans y Herencia Revolucionaria En El Teatro Rogelio Orizondo.” *Confluencia (Greeley, Colo.)*, vol. 35, no. 2, Fort Collins: Colorado State University, pp. 109–22, doi:10.1353/cnf.2020.0010.
- . “El Teatro y La Memoria Emergente de El Mariel: Testimonio, Vulnerabilidad y Archivo.” *Anthurium*, vol. 17, no. 2, doi:10.33596/anth.454.
- . “Against Conventional Harmony: An Interview with the Cuban Theatre Company El Ciervo Encantado.” *Performance Matters*, vol. 8, no. 1, Institute for Performance Studies, Simon Fraser University, pp. 125–29, doi:10.7202/1089683ar.
- Martínez Tabares, Vivian. *Pensar el teatro en voz alta*. Ediciones Unión, 2008.
- . *Escena y Tensión Social*. Editorial Letras Cubanas, 2011.
- Martínez-San Miguel, Yolanda ; Duany, Jorge. “Caribe Two Ways: Cultura de La Migración En El Caribe Insular Hispánico.” *Latin American Research Review*, vol. 40, no. 3, pp. 177–90.
- Mayer-Garda, Eric. “THEATRE AND CARTOGRAPHIES OF POWER: REPOSITIONING THE LATINA/O AMERICAS.” *Theatre Journal (Washington, D.C.)*, vol. 72, no. 4, Johns Hopkins University Press, pp. 540-, doi:10.1353/tj.2020.0121.
- Mirabal, Nancy Raquel. “‘Ser de Aquí’: Beyond the Cuban Exile Model”. *Latino Studies Journal* Vol 1, Issue 3, November 2003, pp. 366-82. *SpringerLink*, DOI: 10.1057/palgrave.lst.8600044
- Miranda, Joseph. *Against the Romance of Community*. U of Minnesota P, 2002.

- Montes Huidobro, Matías. *Persona vida y máscara en el teatro cubano*. Ediciones Universal, 1973.
- . *El teatro cubano en el vórtice del compromiso, 1959-1961*. Ediciones Universal, 2002.
- Moreno, José A. *Cuba, Período Especial : Perspectivas*. Editorial de Ciencias Sociales, 1998.
- Muller, Gesine. *Crossroads of Colonial Cultures: Caribbean Literatures in the Age of Revolution*. Ed De Gruyter, 2018.
- Munt, Sally. *Queer Attachments: the Cultural Politics of Shame*. Ashgate, 2008.
- Muñoz, José E. *Disidentifications*. U of Minnesota P, 1999.
- Murillo, Edwin. "Hostile Anxieties: In-House Prejudices in Latino Literature." *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, vol. 31, no. 3, 2012, pp. 227–41. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/44808889>.
- Nancy, Jean Luc. *The Inoperative Community*. U of Minnesota P, 1991.
- . *The Sense of the World*. Minnesota UP, 1997.
- Noriega, Chon A. and Ana M. López. *The Ethnic Eye*. Latino Media Arts, 1996.
- Obejas, Achy. "Connect the dots" *Chicago Tribune*. Jul 03, 1997
- Ochoa Fernández, María Luisa. "Ethnically Humorous: Dolores Prida's *Beautiful Señoritas*". *Studies in American Humor New Series* 3, No. 8, 1 Jan 2001, pp. 21-35. *Jstor*, ISSN 0095-280X.
- Ortíz, Ricardo L. *Cultural Erotics in Cuban America*. U of Minnesota P, 2007.
- Pease, Donald E. "National Narratives, Postnational Narration." *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 43 no. 1, 1997, pp. 1-23. Project MUSE, doi:10.1353/mfs.1997.0010
- Pedraza, Silvia. *Political Disaffection in Cuba's Revolution and Exodus*. Cambridge UP, 2007.

- Peña, Susana. *Oye loca: From the Mariel Boatlift to Gay Cuban Miami*, U of Minnesota P, 2013.
- Pérez, Louis A. "Ilusive Expectations". *On Becoming Cuban: Identity, Nationality and Culture*. The Ecco Press, 1999.
- . *To die in Cuba: Suicide and Society*. Chapel Hill. North Caroline UP, 2007.
- Pérez-Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. U of Texas P, 1994.
- . *The Cuban Condition*. Cambridge UP, 1989.
- Pérez, Lisandro. *Sugar, Cigars, and Revolution: The Making of Cuban New York*. New York UP, 2018.
- Perkins, Alexandra Gonzenbach. *Representing Queer and Transgender Identity: Fluid Bodies in the Hispanic Caribbean and Beyond*. Bucknell UP, 2017.
- Pérez Vera, Amarilis. *Otro heredero. Elementos neobarrocos en los espectáculos de El Ciervo Encantado*. Ediciones Alarcos, 2013.
- Pinto-Bazurco Rittler, Ernesto. *Diplomacia por la libertad: testimonio confidencial de un embajador*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2017.
- Porbén, Pedro P. *La Revolución Deseada : Prácticas Culturales Del Hombre Nuevo En Cuba*. Editorial Verbum, 2014.
- Prizant, Yael. *Cuba Inside Out: Revolution and Contemporary Theater*. Southern Illinois UP, 2014.
- Quiroga, Jose. *Cuban Palimpsests*. University of Minnesota Press, 2005.
- Ramos-García, Luis A, editor. *The State of Latino Theater in the United States*. Routledge, 2002.
- Rancière, Jacques. *Disagreement. Politics and Philosophy*. Minnesota, UP, 1999.

--. *The Emancipated Spectator*. Verso, 2009.

--. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Continuum, 2004.

Reinelt, Janelle G. (2009) *The promise of documentary*. In: Forsythe, Alison and Megson, Chris, (eds.) *Get real : documentary theatre past and present. Performance interventions* . Houndmills, Basingstoke, Hampshire [England] ; New York: Palgrave Macmillan, pp. 6-23. ISBN 9780230221154

Reyes, Israel. *Embodied Economies : Diaspora and Transcultural Capital in Latinx Caribbean Fiction and Theater*. Rutgers University Press, 2022.

Rigney, Ann. "Remembering Hope: Transnational Activism beyond the Traumatic." *Memory Studies*, vol. 11, no. 3, July 2018, pp. 368–380, doi:10.1177/1750698018771869.

Riobó, Carlos. *Cuban Intersections of Literary and Urban Spaces*. State University of New York Press, 2011.

Rivera-Servera, Ramón H. *Performing Queer Latinidad: Dance Sexuality, Politics*. U of Ann Arbor P, 2013.

Rivero, Yeidy M. *Broadcasting Modernity: Cuban Commercial Television, 1950-1960*. Duke UP, 2015.

Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Columbia UP, 1996.

Rodríguez Febles, Ulises: "He perseguido la memoria de esta nación". Por Norge Céspedes. Uneac: <http://www.uneac.org/cu/noticias/ulises-rodriquez-febles-he-perseguido-la-memoria-de-esta-nacion>

Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Anagrama, 2006.

- Rosman, Silvia N. *Being in Common: Nation Subject and Community in Latin American Literature and Culture*. Bucknell UP, 2003.
- Sahakian, Emily. *Staging Creolization Women's Theater and Performance from the French Caribbean*. University of Virginia Press, 2017.
- Sánchez-Grey Alba, Esther. *Teatro Cubano Moderno : Dramaturgos*. Ediciones Universal, 2000.
- Santana, Analola. *Freak Performances: Dissidence in Latin American Theater*. U of Michigan P, 2018.
- Sandoval-Sánchez, Alberto and Sternbach, Nancy Saporta. *Stages of Life : Transcultural Performance & Identity in U.S. Latina Theater*. U of Arizona P, 2001.
- Sarraín, Alberto and Manzor, Lillian. *Teatro Cubano Actual : Dramaturgia Escrita En Estados Unidos*. Ediciones Alarcos, 2005.
- Savin, Ada. "Tania Bruguera's 'Travelling Performances': Challenging Private and Public Spaces /Voices." *E-Cadernos CES*, vol. 27, no. 27, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, doi:10.4000/eces.2240.
- Schwal, Elizabeth B. *Dancing with the Revolution Power, Politics, and Privilege in Cuba*. The University of North Carolina Press, 2021.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 2008.
- Sófocles. *Antígona*. Buenos Aires: Eudeba, 2016.
- Skłodowska, Elzbieta. *Invento luego resisto: el periodo especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Cuarto Propio, 2016.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions : The National Romances of Latin America*. U of California P, Sommer, Doris, 1991.

- Spence Benson, Devyn. *Anti-racism in Cuba: The Unfinished Revolution*. U of North Carolina P, 2016.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *In other Worlds. Essays in Cultural Politics*. Methuen, 1987.
- . *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Harvard UP, 1999.
- Stevens, Camilla. *Family and Identity in Cuba and Puerto Rico Drama*. UP of Florida 2004.
- Stout, Noelle. *After Love: Queer Intimacy and Erotic Economies in Post-soviet Cuba*. Duke UP, 2014.
- Suárez Durán, Esther. *Como Un Batir de Alas : Ensayos Sobre El Teatro Cubano*. Editorial Letras Cubanas, 2006.
- Suárez Ramos, Felipa and García Moreno, María Luisa. *Diccionario Enciclopédico de Historia Militar de Cuba / [Edición, Felipa Suárez Ramos]*. Ediciones Verde Olivo, 2001-.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles on Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Duke UP, 1997.
- . *Performance*. Duke UP, 2016.
- . *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. UP of Kentucky, 1990.
- Tichler, Rosemarie and Kaplan, Barry Jay. *The Playwright at Work : Conversations*. Northwestern University Press, 2012.
- Tomé, Lester. *The Body Politic: Ballet and Revolution in Cuba*. Cambridge UP, 2019.
- Torres Elers, Damaris A. and Escalona Chádez, Israel, editors. *Mariana Grajales Cuello : Doscientos Años En La Historia y La Memoria*. Ediciones Santiago, 2015.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theater*. Performing Arts Journal Publications, 1982.

- Valdés Vivó, Raúl. *Libertadoras : Visión Desde Martí y La Revolución Cubana*. Universidad Bolivariana de Venezuela, 2010.
- Valiño, Omar. “Teatro Joven Cubano: De Espacios y Perdidas” *Yorick, ¿Teatro joven en Cuba?*, edited by Norge Espinosa Mendoza and Marilyn Garbey Oquendo. Casa editorial Abril, 1999, pp 72-77.
- Weinreb, Amelia Rosenberg. *Cuba in the Shadow of Change: Daily Life in the Twilight of the Revolution*. University Press of Florida.
- White, Bretton. *Staging Discomfort: Performance and Queerness in Contemporary Cuba*. University of Florida Press, 2021.
- William, Raymond. “Structure of Feeling” *Marxism and literature*. Oxford UP, 1977.
- Williams, Gareth. *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Duke UP, 2002.
- Wilcox, Emily. *Revolutionary Bodies Chinese Dance and the Socialist Legacy*. University of California Press, 2019.
- Whitfield, Esther. *Cuban Currency. The Dollar and the “Special Period” Fiction*. U of Minnesota P, 2008.
- Woolf, Virginia. *A Room of One’s Own (Hero Classics)a Room of One’s Own (Hero Classics)*. London: Hero.
- Ybarra, Patrica A. *Latinx Theater in the Times of Neoliberalism*. Northwestern UP, 2018.
- Zentella, Ana Celia ; Munn, Penny. “Growing up Bilingual.” *First Language*, vol. 20(2), no. 59, pp. 215–20.
- Žižek, Slavoj. *Mapping Ideology*. Verso, 1994.