CUBANÍA(S): ALTERNATIVA INTERTEXTUAL EN LA NARRATIVA Y EL
TEATRO CUBANOS DEL SIGLO XXI

POR

DENIS JORGE BERENSCHOT
State University of West Georgia

La Revolución castrista en Cuba ha dedicado gran parte de sus cuarenta y tres años de existencia a la creación de una identidad cubana *per se*. En la práctica se debe hablar de múltiples *cubanidades*¹ y éstas no se limitan al espacio geográfico insular. En Cuba, los eventos históricos de la Revolución desde su *triunfo* en 1959 hasta el *Período Especial*² en los años noventa han transformado profundamente las identidades cubanas. Pero a estas versiones en perenne estado de mutación de *cubanidad* hay que añadirle las identidades cubanas³ que resultan de la experiencia exílica forjadas mediante el encuentro con la cultura de la patria adoptiva donde quiera que se la encuentre. El contacto sincrético con las culturas adoptivas ha engendrado visiones de la realidad que se manifiestan a través del bilingüismo y nuevas performatividades étnicas, sociales y género-sexuales.

En las literaturas cubanas, dentro y fuera de Cuba de finales del siglo xx y principios del xxi, se puede detectar un claro afán por replantear los esquemas políticos, sociales y culturales que controlan y esencializan la *performance* de las identidades cubanas. Este proceso está ocurriendo simultánea e independientemente en Cuba y en el exilio (en Estados Unidos y en el resto del mundo) sin que haya una hermenéutica racional encaminada a forjar un acercamiento entre estas literaturas heterogéneas. Existen serias dificultades historiográficas que, en la isla, surgen a raíz de presiones editoriales y que, en

¹ El concepto de *cubanidad* que se baraja en la crítica y en los medios de difusión a menudo está enraizado en una visión estática y esencialista. En este ensayo se entiende por *cubanidad* una identidad performativa basada en ideas presentadas entre otros por Judith Butler y Karen Christian donde se argumenta que la identidad se debe interpretar como un proceso, una continua práctica discursiva que aparenta tener sustancia y origen (Butler 33). La cultura controlada por los mecanismos hegemónicos (Estado, género, familia) y modificada por elementos como el *locus* de la enunciación (Cuba o fuera de Cuba) tiene un efecto directo sobre la *performance* de la identidad. No se puede hablar de *cubanidad* en singular sino de varias *cubanidades*.

² *Período Especial* designa la etapa que se inicia a principios de los años noventa con la caída de la Unión Soviética y que precipitó a Cuba hacia una grave crisis económica que a su vez produjo el subsiguiente relajamiento del dogmatismo socialista y una política de fomento al turismo.

³ Jesús Martín-Barbero señala que “hoy nuestras identidades –incluidas las de los indígenas– son cada día más multilingüísticas transterritoriales. Y se constituyen no solo de las diferencias entre culturas desarrolladas separadamente sino mediante las desiguales apropiaciones y combinaciones que los diversos grupos hacen de distintas sociedades y de la suya propia” (20).

la diáspora, resultan de un exilio caracterizado por una cronología problemática y de un *locus* de enunciación que no es exclusivamente cubanoamericano. A esto se añade que por un lado, la producción literaria dentro de Cuba tiene poca difusión fuera de la isla y sobretodo en el mercado estadounidense. En España solamente la editorial Tusquets parece contar con una tirada capaz de trascender las fronteras nacionales. Por otro lado, los acercamientos a estas literaturas por parte del discurso académico norteamericano mediatizado y atrincherado en los campos de los estudios culturales y del latinoamericanismo, postulan oposiciones o dicotomías de centro/periferia y dominante/subalterno que a menudo son intrínsecamente excluyentes por privilegiar a una literatura sobre otra. Abordaré por lo tanto algunos de los temas más polémicos que afectan a la narrativa y al teatro dentro y fuera de Cuba haciendo hincapié en algunos de los autores más destacados para concluir proponiendo una alternativa intertextual para la transnacionalidad de las identidades cubanas.

Román de la Campa concluye su libro *Cuba on my Mind* (2001) constatando que la *cubanidad* se encuentra en las travesías, en los cruces, en las idas y venidas desde y hacia Cuba:

The more I thought about them [travellers to/from Cuba], the greater my suspicion that there is no real return or reunification left as far as Cubans are concerned, except in the dramatic embrace of these crisscrossing passages, travels, and flows that promise no clear direction, as well as the memories of separation they evoke. The plane ride back confirmed my suspicion that I was witnessing the Cuban nation at home, a state it can reach only in the act of traversing itself. (175)

Estas travesías están profundamente marcadas por el momento histórico en que ocurren. Es imposible ignorar la historia del régimen castrista que se caracteriza por momentos de represión (los casos Matos, Padilla, Ochoa, las UMAP) seguidos por otros de apertura y optimismo que se alternan con cruel regularidad. El *Período Especial* que empezó con la caída de la Unión Soviética y que coincide con el envejecimiento o muerte paulatina de los portaestandartes del dogmatismo político como Jorge Mas Canosa y el mismo Fidel Castro, trae consigo la promesa de un acercamiento transnacional entre las distintas *cubanidades*. En la primera parte de este ensayo presentaré a algunos representantes de la narrativa y del teatro en Cuba y en la diáspora que se han beneficiado de la nueva coyuntura social y política del siglo XXI y que se perfilan como posibles artífices de una aproximación entre las múltiples versiones de *cubanidad*. Se trata de una lista de autores representativos, que no pretende ser exhaustiva. Es difícil sustraerse a las tentaciones metadiscursivas y globalizadoras fáciles debido a la falta de esquemas interpretativos que permitan lecturas de textos surgidos en contextos político-sociales tan dispares. Por lo tanto, en la segunda parte de este ensayo propondré una aproximación intertextual (basado sobre esquemas propuestos por Mikhail Iampolski) a textos de dentro y fuera de Cuba centrado en el género teatral como una posible (pero no única, ni mucho menos) interpretación transnacional de este corpus literario.

En la cuentística cubana quizás uno de los acontecimientos más interesantes de los últimos años ha sido la publicación de la antología *Aire de luz: cuentos cubanos del siglo xx* (1999). *Aire de luz* es una cuidadosa selección de autores realizada por Alberto Garrandés e incluye a los creadores emblemáticos del género en Cuba.⁴ Incluye por primera vez a una serie de autores exilados y vilificados como Antonio Benítez Rojo, Jesús Díaz y Reinaldo Arenas a la par de las eminencias de la literatura institucional en Cuba. Esta selección constituye uno de los primeros intentos por llevar al lector cubano un verdadero panorama de la cuentística cubana del siglo xx. Aparte de la indudable calidad de los cuentos que a menudo yacían olvidados en ediciones limitadas o números de revistas desaparecidas, éste es un volumen de indudable valor social y político. Después de años de represión a homosexuales e intelectuales con las infames UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), el despido de bibliotecarios, el caso Padilla (1971) y el *quinquenio gris*⁵ iniciado a raíz del Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971, aparece *Aire de luz* que ofrece al lector cubano cuentos de autores exilados y prohibidos que se podían leer solamente en la ilícita privacidad y en manoseadas fotocopias extranjeras. Figuran entre otros, un cuento de Calvert Casey (1924-1969) y otro de Reinaldo Arenas (1943-1990). Ambos escritores sufrieron en carne propia la represión a la homosexualidad en Cuba. *Aire de luz* forjó el camino para que se pudiera publicar este año una antología de Casey y para que se pudiera discutir honestamente sobre el legado de Arenas a raíz de la película *Before Night Falls* (2000). El tomo incluye cuentos de Virgilio Piñera (1912-1979) y Lezama Lima (1910-1976) que ya se habían beneficiado de una muerte redentora que les rehabilitara en su patria, además de textos de Antonio Benítez Rojo (1931) y otros escritores que se exilaron más recientemente como Jesús Díaz (1941-). A pesar de que los cuentos incluidos en esta selección no son, ni mucho menos, los más polémicos de los escritores exilados, el mero hecho de que fueran rescatados del olvido representa un hito en la literatura cubana. Alberto Garrandés menciona, por ejemplo, su deseo de incluir a Guillermo Cabrera Infante (1929) y a Norberto Fuentes (1943) a pesar de que en un Post Scríptum explique que estos autores se negaron a figurar en la antología.

De especial interés son aquellos escritores que pertenecen a la segunda ola de la *Nueva cuentística cubana* (los nacidos después de 1950). Estos escritores han ido dedicándose paulatinamente a la novela y están alcanzando en estos momentos la cumbre del éxito tanto editorial como de calidad literaria. En el campo de la novela se están publicando importantes textos en el ámbito internacional, por ejemplo: Leonardo Padura (1955) *Adiós Hemingway* y *La cola de la serpiente* (2001), Reinaldo Montero (1952) *Misiones*, Senel Paz (1950), Abilio Estévez (1954) *Tuyo es el reino* de 1997 y *Los palacios distantes* (en prensa), Miguel Mejides (1950) *Perversiones en el Prado* y Arturo Arango (1955) *El libro de la realidad* (2001) y *Muerte de nadie* (en prensa). Es importante mencionar que muchas de las novelas de estos escritores ocurren en los setenta y ochenta

⁴ *Aire de luz* expande el proyecto iniciado por *El submarino amarillo: breve antología del cuento cubano 1966-1991* editado por Leonardo Padura.

⁵ El quinquenio gris se refiere un tanto eufemísticamente al lustro de represión dogmática de los años setenta en Cuba. En una reciente entrevista el escritor Abilio Estévez prefirió calificarlo de “década negra”.

o sea durante el periodo histórico revolucionario. *El libro de la realidad* de Arango, por ejemplo, retoma la temática de la épica revolucionaria de autores como Eduardo Heras León al situar su novela en los años sesenta y examinar la idiosincrasia de la célula guerrillera destinada a extender la Revolución por América Latina. En esta novela, Alejandro y un grupo de jóvenes son reclutados y entrenados secretamente para participar en la guerrilla según el modelo del “Che” en África y Bolivia. El autor recrea el entusiasmo y la dedicación popular de los primeros años de la Revolución, sin embargo, al contrario de lo que ocurre en la épica revolucionaria escrita a principios de los sesenta, Arango examina el entramado psicológico y emocional de los personajes y su vulnerabilidad ante el poder hegemónico de los discursos mesiánicos. La conclusión de la novela revela no solo la quimera del proyecto dedicado a exportar el modelo revolucionario cubano sino también los peligros de la manipulación de los discursos hegemónicos. Se trata pues de una novela que cuestiona el legado revolucionario para poder sacar conclusiones sobre una identidad cubana enraizada en parámetros históricos y culturales lo cual la distingue de los textos de autores posteriores que tienden a centrarse sobre temas relacionados con el *Período Especial*.

La generación a la que pertenece Arango es la última que se ha estudiado con rigor historiográfico en Cuba. Estos escritores nacidos alrededor de 1950 y criados en plena revolución, ocupan ahora las posiciones de poder en el entramado cultural cubano. Uno de los problemas a los que se enfrenta la literatura cubana en el siglo XXI es la falta de una historiografía literaria capaz de definir a las generaciones posteriores. En estos momentos la nomenclatura historiográfica bordea en lo ridículo con categorías como los Novísimos, los Ultranovísimos, los Transnovísimos, los Fabulistas, los Iconoclastas, los Tradicionalistas, los Rockers, etc.,⁶ que definen a escritores que han llamado la atención de la crítica sobretudo por pertenecer a generaciones que se desarrollaron durante el *Período Especial* y por lo tanto se les percibe más desligados del régimen castrista. A menudo abordan los temas *turísticos*, es decir la *jinetería*, los *balseros*, la economía del dólar basados en el exotismo rentable y barato que despiertan el interés de las editoriales.⁷ Se trata de escritores jóvenes, algunos muy prometedores,⁸ pero no consagrados todavía. A los problemas historiográficos se añaden los que surgen de la necesidad de examinar a estas literaturas desde el punto de vista de la “identidad” sin supeditarse a conceptos de nación como apunta lúcidamente Lillian Manzor-Coats cuando señala que:

...displacements, physical border crossings, and cultural discontinuities force us to theorize “national identity” in another light, to disarticulate at the theoretical level what history has already separated: the anchoring of a “national culture” within one specific geographical space and within one linear history. (254)

⁶ Para un interesante análisis sobre la esperpéntica historiografía cubana véase López Sacha .

⁷ Néstor García Canclini señala aludiendo a la situación mexicana que “el Mercado editorial consagra como representantes de América Latina las narraciones más complacientes, y algunos centros universitarios conceden reconocimiento culto a esas novelas de hechicería, a pinturas neomexicanistas o neoincaicas, impresionados por lo que creen su valor testimonial” (34).

⁸ Entre los más jóvenes destacan: Ena Lucía Portela (*El pájaro: pincel y tinta china*), Antonio José Ponte (*Las comidas profundas*), Amir Valle, Atilio Caballero y Pedro de Jesús.

En el pasado era imposible deslindar la producción literaria cubana del proyecto revolucionario de construcción nacional. Muchos de los destacados representantes de la *nueva cuentística* expresan su afán por encontrar un espacio en que escribir al margen de la política y de la crítica. El auge editorial de estos escritores, en parte potenciado por la apertura del *Período Especial* y la ayuda de editoriales españolas como Tusquets ha permitido cierta independencia financiera y por lo tanto la posibilidad de escribir sin presiones económicas. Esto no quiere decir que se desligan completamente de temáticas políticas. De hecho, Arango habla del *compromiso* de los escritores cubanos *vis à vis* la Revolución lo que en la práctica significa que, comparado con el de músicos, el porcentaje de escritores que abandonan la isla sea mucho menor.⁹

En el área de la literatura cubana de la diáspora sigue todavía vigente la producción de los grandes escritores de la primera generación del exilio como Antonio Benítez Rojo y Guillermo Cabrera Infante. Este último continúa mostrando su oposición a cualquier posibilidad de diálogo mientras siga en el poder Fidel Castro. Se trata de una generación que va entrando en edad y está perdiendo paulatinamente a sus máximos portaestandartes como Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Gastón Baquero y recientemente Herberto Padilla.¹⁰

El campo de la prosa de la diáspora se ha beneficiado en parte por la posibilidad de empleo en la academia norteamericana. Edmundo Desnoes, Antonio Benítez Rojo, Roberto González Echeverría, Gustavo Pérez-Firmat son algunos de los autores que se dedicaron a la enseñanza y potenciaron así su producción crítica y ensayística a la par de su creación literaria. No obstante el mercado literario en Estados Unidos se ha ido abriendo y se publican cada vez más novelas y antologías cubanoamericanas que permiten a escritores como Elías Miguel Muñoz dedicarse exclusivamente a su obra. Cabe mencionar a algunos de los más destacados novelistas cubanoamericanos del momento como Oscar Hijuelos, Achy Obejas, Virgil Suárez, Omar Torres, Cristina García, J. Joaquín Fraxedas y Roberto Fernández.

Un factor que complica considerablemente el panorama literario de la diáspora es la obra, a menudo en castellano, de autores que han ido saliendo de Cuba durante el *Período Especial*. Como ejemplo tenemos a Jesús Díaz¹¹ escritor, guionista y realizador de cine

⁹ No obstante Arango se apresura a puntualizar que “El sector de la intelectualidad artística y literaria cubana ha logrado una permisividad distinta del resto de los ciudadanos cubanos. Nosotros podemos entrar y salir de este país con absoluta facilidad, sin ningún tipo de limitaciones y nuestra única obligación con el dinero que ganamos es pagar al fisco que es lógico. No es el caso de otros profesionales que tienen que salir para trabajar como empleados del estado cubano” (“Entrevista con Arango” 2001)

¹⁰ El caso de Padilla es muy interesante puesto que a pesar de ser uno de los escritores que sufrió la represión castrista en carne propia, todo parece indicar que su postura frente a Cuba se estaba moderando y que se estaban realizando esfuerzos para una posible visita de Padilla a la isla. Padilla estuvo en el “encuentro de Estocolmo” entre escritores de dentro y fuera de Cuba y sufrió represalias en Miami por haber participado en ella. Para más detalles sobre la posición de Padilla frente Cuba véase la revista digital *La Habana elegante* que edita Francisco Morán.

¹¹ A muchos de los antiguos colegas de Jesús Díaz dentro de Cuba les resulta difícil entender su postura actual. Estévez dijo: “Era todo lo dogmático que se podía ser. Era un persecutor, era un

comprometido con el régimen castristas autor de obras como *Los años duros* (1966), que se exilió de Cuba en 1992 y desde esa fecha se ha metamorfoseado en férreo anticastrista desde su posición como director de la revista *Encuentro*. A pesar de no compartir su visión política, la obra de los escritores que se exilaron al principio de la revolución suscita una genuina admiración en la crítica Cubana pero este no es el caso de los que formaban parte del régimen castrista y que se fueron durante el *Período Especial*. Con motivo de un reciente encuentro organizado por Carlos Monsiváis en México los editores de *La Jiribilla* publicaron una carta abierta quejándose de la participación de Díaz:

Jesús Díaz carece de la más mínima autoridad moral para promover “diálogos” o “encuentros”. Su vergonzoso itinerario político descalifica su pasado y su presente. Fue un perseguidor de homosexuales en los años sesenta, como bien lo saben los fundadores de Ediciones El Puente; se sumó a la campaña contra *Paradiso* en nombre de la “moral revolucionaria”; y fue un detractor de la persona y la obra de Reinaldo Arenas.[...]Un hombre así no debería sentarse junto a un intelectual como usted. (“Carta abierta...”)

Díaz ha promovido varios “encuentros” dedicados a reunir a escritores residentes en Cuba con los autores de la diáspora (Estocolmo 1996). A estos intentos de acercar a las dos literaturas se le añaden las antologías críticas como *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba* (1995) editada por Ruth Behar y *Bridging Enigma: Cubans on Cuba* editada por Ambrosio Fornet en 1997, que reúnen a importantes representantes de la literatura cubana y cubanoamericana en un intento de crear “un puente” de comprensión entre las dos Cubas. En Cuba, revistas como *Unión* y *La Gaceta de Cuba* se han dedicado desde los años noventa no sólo a recuperar a escritores como Severo Sarduy, sino a hacer números exclusivamente dedicados a los autores del exilio que están recopilados en *Memorias recobradas: Introducción al discurso literario de la diáspora* (2000). No obstante, estos intentos de acercamiento entre los escritores de dentro y fuera de Cuba se enfrentan a serios problemas de metodología historiográfica. No se puede enfocar a la literatura de la diáspora como un bloque homogéneo. Es difícil hablar de generaciones *per se* puesto que los autores de lo que se suele llamar la *primera generación*¹² fueron llegando por oleadas culminando con los que llegaron durante el *Período Especial* como Jesús Díaz y Eliseo Alberto. Si bien es verdad que suelen tener en común el uso del castellano y una temática de nostalgia y resentimiento político, su experiencia exílica es muy distinta. A lo que se añade el hecho de que muchos no se establecieron en Estados Unidos y han ido desarrollando un concepto de la identidad o de *cubanidad* muy distinto pero no menos válido.¹³ En Estados Unidos los escritores de la llamada *generación y media* (nacidos en Cuba pero criados en EE.UU.) y de la *segunda generación* (nacidos y criados en EE.UU.)

homófobo total. Yo en ese tipo de gente me cuesta creer porque él hizo bastante daño en Cuba. En el ICAIC hizo horrores y ahora está en el sentido contrario. Yo creo que allí hay un afán de poder que no tiene nada que ver con la literatura” (“Entrevista con A. Estévez”, 2001).

¹² Véase Álvarez Borland para un análisis de las generaciones literarias cubanoamericanas.

¹³ Al respecto de la diáspora cubana fuera de los Estados Unidos, Román De la Campa escribe: “If they have not received the recognition they deserve in Miami, it is perhaps because intellectuals have historically been viewed there with suspicion –all the more so if they were born and raised after the

a menudo escriben en inglés y se enfocan cada vez más hacia su experiencia exílica en los Estados Unidos abandonando la temática de la nostalgia y del regreso. Los escritores de estas generaciones se mueven entre las dos culturas de contacto, es decir, en un ámbito bicultural. Gustavo Pérez-Firmat en *Life on the Hyphen* describe el biculturalismo de la siguiente manera:

In my usage, biculturalism designates not only contact of cultures; in addition it describes a situation where the two cultures achieve a balance that makes it difficult to determine which is the dominant and which is the subordinate culture. Unlike acculturation or transculturation, biculturalism implies an equilibrium, however tense or precarious between the two contributing cultures. (6)

Cuba está pasando por un momento de gran auge en la poesía,¹⁴ no obstante, por motivos de espacio me concentro exclusivamente en la narrativa y el teatro. Cabe sin embargo mencionar que en la poesía de la diáspora¹⁵ muchos poetas han escrito mayormente en español después de exilarse. Según Pablo Medina esto se debe a los que se establecieron en Nueva York, ciudad en la que existe una serie de publicaciones que fomentan la literatura en castellano. La experiencia exílica de los poetas que se radicaron allá fue más pura, menos influenciada por factores extraliterarios, y eso les permitió mantener el español como lenguaje artístico sin tener que resguardarse en la cultura o el idioma ajenos (Medina 2001).

En Miami la literatura cubanoamericana se escribe tanto en español como en inglés. No obstante, a menudo el uso del inglés permite una difusión editorial mucho más amplia. Entre los escritores dentro de Cuba también ha habido intentos de llegar al público anglosajón. La novela de Abilio Estévez *Tuyo es el reino* (1997), que ha sido premiada como mejor novela extranjera en Francia, fue traducida al inglés por David Frye (*Thine is the Kingdom*, 2001). Pero, a pesar de la maestría técnica de esta traducción se puede detectar una pérdida considerable del tono poético que caracteriza la prosa de Estévez. Al contrario de muchas de las novelas cubanoamericanas que fueron concebidas en inglés, las que vienen de Cuba pierden los matices que conforman, por llamarlo de alguna manera, la *cubanidad* del texto en el proceso de la traducción.

La academia estadounidense genera dificultades adicionales. Primero, se centra casi exclusivamente en la literatura de la diáspora producida en Estados Unidos dejando al

revolution. Such credentials amount to an original sin that stays with you no matter how much you are willing to repent in a city whose concept of culture has little to do with intellectual or artistic accomplishment..." (16).

¹⁴ En Cuba se publicó una importante antología *La poesía cubana del siglo xx* que en cierta manera es más completa y exhaustiva que *Aire de luz* pero de similar impacto por permitir el acceso a una serie de poetas que antes se ignoraba. En poesía destacan figuras establecidas como el reciente premio nacional de literatura César López y otras tan jóvenes como Susana Haug Morales, de diecisiete años.

¹⁵ En la poesía de la diáspora destacan Octavio Armand, José Kozar, Lourdes Gil, Irradia Iturralde, Arístides Falcón, Jorge Oliva, Vicente Echerri, Maya Islas, Magali Alabau, Alina Galiano, Pablo Medina, Francisco Morán, Joaquín Gálvez, Marisel Mayor Marsán, Jesús J. Barquet.

margen la producción exílica que no es cubanoamericana. Segundo, la literatura cubanoamericana se estudia en el contexto de lo que se ha llamado de manera esencialista; *Literatura Latina de los Estados Unidos (U.S. Latino/a)* y que es una categoría demasiado vaga dadas las diferencias en la experiencia sociocultural y económica existente entre los cubanoamericanos y los chicanos, por ejemplo. Tercero, existen grandes presiones editoriales y de mercado que favorecen los temas basados en otredades étnicas, sociales y de género sexual que tienen que ver con la identidad cubana o cubanoamericana y que están mediatizadas por la opresión del régimen castrista al intelectual, al homosexual, a la mujer, al negro, con visiones tópicas de la nostalgia de la patria perdida o la santería, por ejemplo. Esto resulta en que autores como Cristina García en EE.UU. o Zoe Valdés¹⁶ en España parezcan anteponer el afán por obtener un *bestseller* a la calidad literaria. Por último, en la academia estadounidense los departamentos dedicados al estudio de la literatura subalterna o periférica, como a menudo se cataloga a esta literatura, se ven forzados por la infraestructura social del momento, caracterizada por el llamado *political correctness*, a contratar al profesorado basándose en que haya correspondencia entre el campo y la identidad étnica o género-sexual del candidato. Por lo tanto, la crítica de esta literatura es unidimensional. A esto se le añade el preponderante uso del inglés como idioma de curso para la crítica. Antonio Cornejo-Polar (1936-1997) nos advertía contra “el excesivo desnivel de la producción crítica en inglés que parece –bajo viejos modelos industriales– tomar como materia prima la literatura hispanoamericana y devolverla en artefactos críticos sofisticados” (343) y añade que “Sin quererlo estamos arañando de nuevo la idea de ‘literatura universal’ solo que esta vez se trataría de un extraño artefacto totalmente hecho en inglés –precisamente– en el idioma de la hegemonía que habla para sí de lo marginal, subalterno, poscolonial” (344).

Las oportunidades laborales que ofrece la academia norteamericana atraen cada vez más a críticos de Latinoamérica y España que han cursado parte o la totalidad de su carrera universitaria en Estados Unidos. Muchos de nosotros hemos reconocido la importancia de escribir la tesis de doctorado en inglés para poder acceder al mercado editorial, pero como resultado no sólo hay una pérdida paulatina de calidad crítica en español sino que hay una dependencia excesiva en los modelos críticos anglosajones. Nelly Richard explica que:

Ya no es posible una teoría latinoamericana que se piense independiente de la trama conceptual del discurso académico metropolitano, porque, entre otras razones, la misma categoría de *subalternidad periférica* que modula el pensamiento de lo latinoamericano está siendo hoy acaparada, en su clave postcolonial, por el programa de los Estudios Culturales y del latinoamericanismo cuyo modelo teórico globalizado no sólo sobredetermina el uso local de las categorías de lo subalterno y de lo periférico, sino también amenaza con borrar, con sus generalizaciones, el detalle y accidente de las memorias y localizaciones que especifican cada singularidad cultural.¹⁷ (346)

¹⁶ Según Estévez: “Hay mucho deseo de contentar al mercado y de tocarle melodía de violín al lector. No te digo ya el caso tan escandaloso de Zoe Valdés y eso no vale la pena ni mencionarlo mucho pero claro el mundo norteamericano es un poco de *best seller*” (“Entrevista con A. Estévez”, 2001).

¹⁷ Richard propone la “crítica de objeto tenue” sugerida por Alberto Moreiras como alternativa que se opondría a las terminaciones categoriales de un dogmático saber del “objeto eficiente”, afirmada

La cuestión radica pues en encontrar la metodología necesaria para la interpretación de los conceptos de identidad en la literatura desde el *locus* norteamericano. Incluso en este trabajo no se puede evitar usar conceptos intraducibles como *performance* que fue trabajado, entre otros, por feministas de la academia norteamericana. En opinión de Manzor-Coats:

Obviously, the relationships center/margin, hegemonic official cultures/subaltern popular cultures function in different ways in the United States and Cuba. Until recently, U.S. Cuban literature had been analyzed within the category of exile literature. In these analyses, theatre had generally remained outside the discussion or is simply mentioned in passing ... (255)

Precisamente, dada la relativa exclusión del teatro de estas discusiones, urge examinar la posibilidad de que este género permita una interpretación transcultural que no caiga en las trampas de las interpretaciones hegemónicas de los estudios culturales. También examino el género teatral porque, al contrario de la narrativa proveniente de Cuba que apenas se conoce en EE.UU., el teatro goza de una buena difusión fuera del territorio nacional cubano. Además, el teatro como texto/contexto ofrece la posibilidad de cuestionar la realidad actual de la revolución.¹⁸ La naturaleza misma de este género es maleable porque 1) a menudo es el resultado de una reescritura de un cuento, una novela o un guion y 2) en sus múltiples representaciones teatrales se va metamorfoseando según el contexto social y el público que asiste las funciones.

En Cuba los grupos teatrales como el Teatro Buendía, el teatro Público y el Teatro del Obstáculo se beneficiaron del trabajo realizado por el teatro Escambray fundado en 1968 y que basaba su trabajo en técnicas brechtianas mediante espectáculos de creación colectiva con gran carga ideológica. Las carencias del *Período Especial* crearon la necesidad de producir un teatro menos costoso por lo que surgió toda una serie de obras unipersonales y monólogos que resultaron en la organización de festivales que han trascendido incluso a los Estados Unidos con el Primer Festival del Monólogo celebrado en Miami a finales de Abril de 2001. En el teatro dentro de Cuba destaca la compañía Teatro Buendía con guionistas como Abelardo Estorino que se dio a conocer en los años sesenta con *El robo del cochino* pero que sigue estrenando obras sobre el exilio y el *Período Especial* (*Vagos rumores*, *Las penas saben nadar* y *El baile*). Algunas de las

en sus contrarios: en lo inacabado de una teoría latinoamericana de los bordes y de los entremedios particularmente sensible al deshacerse y rehacerse de significaciones fronterizas; en las pequeñas heterologías de saberes diferenciales que se fugan por las rendijas de las disciplinas maestras; en el *plural en acción* de ciertas disparatadas escrituras periféricas que se retuercen sobre sí mismas para burlar la síntesis recapituladora del guion académico (359).

¹⁸ El *Período Especial* y la desorientación social causada por la desaparición de la Unión Soviética han producido la necesidad de un cuestionamiento de los discursos hegemónicos engendrados por la revolución y el régimen castrista. Para Manzor-Coats el teatro ofrece un foro ideal para esta problemática: "The heroic posture of the new man, a posture which had been instrumental for the revolution, began to be questioned. Thus, the cultural spheres of theatre and visual arts became sites of critical rearticulation displacing the state" (255).

nuevas promesas del teatro en Cuba son: Abilio Estévez (*La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea, Perla marina y El enano en la botella*), Reinaldo Montero (*Medea*), y Alberto Pedro (*Esperando a Odiseo*).

En el teatro de la diáspora destacan de la primera generación: José Triana, Matías Montes Huidobro (*Exilio*) y de la generación y media: María Irene Fornés (*Mud, Sarita*), Dolores Prida (*Coser y cantar, Beautiful Señoritas*) y Elías Miguel Muñoz (*The Last Guantánamera*), para mencionar solo unos cuantos. La Má Teodora, el Hispanic Theater Guild en Miami, el Repertorio Español de Nueva York y el Teatro Hispánico Gala de Washington son algunos de los grupos teatrales que suelen incluir obras cubanas y cubanoamericanas en sus repertorios. Ahora bien, cuando estos grupos teatrales representan obras cubanas frente a un público muy diverso y desde luego casi nunca predominantemente cubanoamericano, la recepción/reacción denota un entendimiento incompleto. Lejos de ser un enjuiciamiento del nivel intelectual de este público, se trata simplemente de una falta de contexto vital/cultural. En cierto modo, evidencia la dificultad de una lectura transcultural de la producción literaria dentro y fuera de Cuba. Me refiero a una lectura en la que el texto (en el sentido más amplio de la palabra, incluyendo las variedades teatrales y cinematográficas) pierde parte de su significado original al ser asumido por el lector/público/espectador. Se está hablando entonces no solamente de la existencia en este caso de múltiples versiones de *cubanidad* o identidad cubana sino también de una falta de entendimiento mutuo. En lo que sigue trataré de proponer una posible solución a este dilema.

Los textos dramáticos que enfocaré para ilustrar esta cuestión son: *Querido Diego* de Senel Paz, que se conoce también bajo el nombre de *Fresa y chocolate*, y el texto de Elías Miguel Muñoz *The Last Guantánamera*. Ambas obras son el resultado de múltiples reescrituras de textos que examinan el tema de la homosexualidad durante el régimen castrista desde el punto de vista cubano y cubanoamericano respectivamente. *Querido Diego* se basa en el cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” y la película *Fresa y chocolate* realizada por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío mientras que *The Last Guantánamera* se basa sobre la novela *The Greatest Performance*. Es precisamente en estas sucesivas metamorfosis (cuento/guion/teatro) que se revelan las diversas voces autoriales que influyen en el texto. La lectura de la obra *Querido Diego* fuera del contexto para el que fue concebida resulta inadecuada. Es decir, es una lectura incompleta, mediatizada por el bagaje cultural de la comunidad interpretativa que es incapaz de trascender sus propios límites. Las múltiples voces autoriales manipulan al lector imponiendo su lectura de los textos a la vez que las comunidades interpretativas (*interpretive communities*), armadas con sus propias estrategias basadas en factores como raza, género-sexual, y clase social, tienden a lecturas incompletas debido a la falta de referentes culturales. Un primer paso obvio para poder desempacar un texto sería identificar a qué público se dirige y cuáles son los factores que median en la lectura. Existen marcadas diferencias entre el público para el que fue concebido el texto (los espectadores cubanos) y todos los demás. Además, según Pavis es inevitable por razones tanto estéticas como ideológicas, que en un proyecto intracultural los mediadores se vean influenciados por el público para el cual fue concebido el texto:

They are subject to the institutional imperatives of the target culture, which tends to preserve from the foreign culture whatever suits its expectations, reinforces its convictions, and rebrews it in adapting to the restraints of actual production. In this sense, every intercultural project obeys the constraints and the needs tied specifically to the target culture that produces it. It seems idealistic to look for a universal, transcultural, and transpolitical function for intercultural theater. (41)

Lo que Pavis no tiene en cuenta es que el teatro, a diferencia de otros géneros literarios, se compone de un texto dramático y de una representación (*dramatic performance*).

Por lo general, en el contexto de los departamentos de literatura se postula al texto dramático como la fuente auténtica del significado teatral. Pero en realidad, el texto dramático no puede ser concebido como un texto completo porque le falta el componente no-verbal que solo puede proveer la representación teatral del texto. El texto representacional implica una necesaria reescritura del texto dramático con la introducción de elementos como el escenario, la luminotecnia, los actores y el director. “Indicadores no-verbales de intención” por usar la terminología de Eli Rozik, como expresiones faciales, entonación, postura corpórea, movimientos, etc., afectan el significado. La representación del texto es una reescritura, es decir, una versión del texto dramático, pero adquiere un estatus independiente como texto a través de la representación. En otras palabras, la representación no es meramente la citación de un texto dictado por el dramaturgo, es también una referencia directa al entorno social en que se desenvuelve la representación. El potencial transnacional de *Querido Diego* no reside en el texto dramático sino en el texto representado que es creado a través de la representación teatral por los actores para un público determinado. Según Rozik:

No definite effect can be envisaged for any possible audience, without taking into account, not only universal patterns of response, but also specific intracultural values, which also determine the expectations of the audience. This correlation implies, therefore, that both playscript or performance can only be analyzed with regard to their synchronic audiences. (21)

El texto dramático, la representación y el público son sincrónicos cuando la obra es creada y representada de manera contemporánea en un mismo contexto sociocultural. Sin embargo, son diacrónicos cuando la condición de tiempo o contexto no se cumplen. El texto dramático de Paz fue concebido para una representación sincrónica (en Cuba) para un público sincrónico. A una representación diacrónica (en los EE.UU.) con un público diacrónico (cubanoamericano o estadounidense) le falta la necesaria correferencia porque ni el texto dramático ni el público son intrínsecamente transnacionales. El “*locus* de la enunciación” es crítico para el potencial transnacional de una obra de teatro. El *locus* determina los valores intraculturales y establece una representación con significado para los espectadores para los cuales fue concebido el texto. La representación puede ser adaptada al público utilizando las inherentes ambigüedades del texto dramático. Así, el director y los actores podrían facilitar un teatro transnacional produciendo una representación sincrónica para un público sincrónico. Teóricamente el efecto conseguido

con una *performance* de género-sexual en Cuba podría ser replicado en los Estados Unidos con una versión diferente de la representación. No obstante, de esta manera solo se garantiza que la obra tenga éxito, pero no necesariamente que en la reescritura no haya pérdida de significado.

Querido Diego, escrito en español, se centra sobre dos personajes masculinos: Diego, un intelectual homosexual a quien le cuesta encontrar un lugar dentro del esquema de la Revolución y David, un joven becario heterosexual que lucha por superar sus prejuicios sexuales y políticos. La trama se desarrolla primordialmente en la “guarida”, apartamento habanero de Diego, repleto de íconos culturales que sirven de marco para la exploración del significado sociopolítico del concepto de “hombre nuevo” que en su nueva encarnación dejaría atrás el pasado dogmático y se volcaría hacia un futuro de tolerancia. Paz, a través del personaje de Diego, introduce elementos cargados de significado y fácilmente reconocibles por el público cubano como por ejemplo las Unidades Militares para la Ayuda a la Producción (UMAP) y una clasificación de los distintos tipos de homosexuales en Cuba. Los espectadores cubanos recuerdan el internamiento de intelectuales y homosexuales en campos de concentración y son partícipes de las sutilezas de la concepción del género-sexual en Cuba en la que solamente el hombre afeminado o la “loca” se considera homosexual. El medio teatral en Cuba, debido a la capacidad de simbiosis directa y efímera entre los actores y el público, ha permitido explorar al máximo los límites tolerados por el régimen castrista. Lillian Manzor-Coats constató este fenómeno durante la representación de *La catedral del helado* un monólogo basado también en el cuento de Senel Paz. Durante la representación en La Habana, el actor que hacía el papel de Diego hablaba de las UMAP y contraponía la seriedad del tema con meneos afeminados y culminaba con un gesto obsceno que provocó la risa y el entusiasmo del público. Según Manzor-Coats, esta reacción del público se explica por la recontextualización de la *performance*.¹⁹

However, I believe that the audience’s response privileges a reading of the play connected to the present, to contemporary Cuba. [...] In other words, the audience, according to my reading, responds through laughter to what it interprets as examples of “an inflexible authority” *now*, in 1993, not in the 1970s. (261)

El teatro permite al público sincrónico recontextualizar las palabras, los gestos, los amaneramientos y ajustarlos a la realidad en la que está viviendo y subvertir la intolerancia del aparato represivo del sistema.

The Last Guantanamera, escrito en inglés, gravita alrededor de dos personajes cubanoamericanos, Rosa y Mario, ambos homosexuales. Los protagonistas deambulan por un universo de memorias y fantasías en el que construyen un mundo en el que solían ser vecinos y amigos íntimos. A lo largo de la obra reconstruyen su memoria personal e

¹⁹ Estévez en una reciente entrevista comentó algo similar: “En *Perla Marina* yo recuerdo que había una frase que yo escribí con toda inocencia y esa frase de pronto recibía ovaciones todas las noches. Uno de los personajes decía “Beny Moré, y tanta gente mala que sigue viva”. El público lo recontextualiza y lo lee como quiere leerlo y eso es un púlpito y crea una comunión con el público que es extraordinaria” (“Entrevista con A. Estévez” 2001).

histórica enraizada en reminiscencias de la represión homofóbica tanto en Cuba como en su patria adoptiva. La novela también menciona la represión a los homosexuales en Cuba pero la contrapone a la represión étnica, social y familiar que sufren los homosexuales en Estados Unidos. Manzor-Coats señala que:

Through gestures, clothing, body language and movement, they put into question masculine and feminine roles within Cuban and Anglo culture. Moving from one role to another, both characters treat sexual identity outside of an essentialist paradigm in order to dramatically stage the role of Cuban *macho* or straight anglo, the woman queer as *tortillera* or *marimacha* or in its Anglo versions of *butch* and *femme*. (262)

A través del lenguaje y de elementos paralingüísticos los personajes revelan los mecanismos performativos del género-sexual y de la formación de la identidad étnica, parodiando estereotipos tanto norteamericanos como cubanos.

Querido Diego fue representado en el Repertorio Español en Nueva York (dirigida por René Buch). En la última versión realizada en Nueva York figuraban Ricardo Barber como Diego y Lucio Fernández como David. Estos actores pertenecen al grupo teatral en residencia en el Repertorio Español. Los copatrocinadores de este espectáculo identificados en el programa eran Gay Men of the Bronx (GMOB), Latinos & Latinas de Ambiente en Nueva York (LLANY) y The Latino Gay Men of New York (LGMNY). La comunidad homosexual hispana de Nueva York adquirió un papel importante en la realización de esta producción. Esta obra no solo representaba un documento histórico acerca de la situación de los homosexuales en Cuba, sino que también constituía una oportunidad para establecer la esfera pública para discursos homosexuales no anglosajones en Estados Unidos. No cabe duda de que el patrocinio es una más entre las voces autoriales que influyen en el texto. No obstante, es el director quien está a cargo de interpretar el texto dramático y de traducirlo a una representación viable. Por lo general, se legitima la autoridad del texto atribuyéndoselo al director. Según John Rouse: “the director’s control is less over performance writing than over performance discourse, and this control is shared with the playwright” (147). Esto incluye no solo el obvio código lingüístico, a menudo preescrito en el texto dramático sino también los códigos paralingüísticos y *kinéticos* que están más abiertos a interpretaciones subjetivas.

Este control se evidenció con la dirección de René Buch, cubanoamericano y fundador del Repertorio Español, quien mantuvo un control estricto sobre todos los aspectos del repertorio. El Gramercy Arts Theatre es uno de los teatros más antiguos de la ciudad con un proscenio bastante pequeño. La publicidad para la función presentó a la obra de Paz como una comedia. La puesta en escena de Buch era minimalista y la falta de accesorios realzó las habilidades de los actores. Los íconos culturales cubanos de que estaba cargado el decorado de la “guarida” en el texto dramático, en otras representaciones en Estados Unidos, como la de Washington D.C., y en la película, que contextualizaban el texto, fueron eliminados en la versión de Buch, por lo que no existían referentes intertextuales que hubieran podido ligar esta representación con la realidad cubana. Eliminando todo lo superfluo, la actuación adquiere mayor importancia y el cuerpo del actor funciona como significante.

La actuación del actor, sus movimientos, su expresión facial, sus gestos y otros elementos paralingüísticos se convierten entonces en los elementos primordiales de la actuación. Buch se mantuvo bastante fiel al texto dramático escrito por Paz y solo eliminó algunos fragmentos. Buch ha dicho en varias ocasiones que a veces es necesario eliminar algunos pasajes para mejorar una obra y hacerla más contundente. Algunos de estos cambios eran simplemente paralingüísticos o kinéticos y surgen a raíz de su interpretación del texto dramático y su juicio sobre el público al que va dirigido la obra. Los espectadores eran predominantemente hispanos, sobre todo newyoricans. En cierto nivel, la obra funcionó bien puesto que los espectadores se rieron en los momentos cómicos del texto como en el caso de los siguientes comentarios racistas.

David: ¿Tú eres racista?

Diego: ¿Yo? No. ¿Por qué? ¿Cómo voy a ser racista yo?

David: Gracias a la Revolución el racismo se acabó en este país. Todos valemos lo mismo, por si no lo sabías: negros y blancos.

Diego: Claro. Yo sé muy bien lo que vale un negro. No son para tomar té. Es una lástima. Apartas la vista un instante y ¡zas!, desapareció el negro y la porcelana de Sévres. (8)

Ricardo Barber (Diego) acentuó los aspectos afeminados del papel no solamente con las inflexiones del lenguaje sino también con los gestos paralingüísticos y su postura corporal. La actuación de Barber, inscrita tanto en su cuerpo como en su habla, fue un ingrediente crucial en el efecto cómico de la obra. Numerosos estudios del campo de la *queer theory* han subrayado que en las comunidades homosexuales de Norteamérica el travestismo y el comportamiento *camp* son, entre otras cosas, una afirmación de la homosexualidad como identidad y como ente político. En el contexto del público hispano heterosexual, “la loca” no tiene valor político. Al contrario es un elemento cómico que no representa una amenaza, por ser tan fácil identificar y aislar al *queer*, gracioso y algo racista. Sin embargo, en una escena de ducha en la que David cuestiona su actitud hacia Diego, el público reaccionó de manera distinta. Debido a la parquedad de accesorios y a la simplicidad del decorado, Buch hizo que David se quitara los pantalones para escenificar la escena de la ducha. Parte de los espectadores se mostraron visiblemente molestos y vociferaron insultos. Esta reacción agresiva frente a una escena desprovista de connotaciones sexuales denota la falta de familiaridad con las convenciones teatrales. El público se rió de las insinuaciones claramente afeminadas de un homosexual pero se sintió amenazado con una desnudez anodina.

La escena más importante que Buch eliminó trataba de la primera experiencia sexual de Diego con un jugador de baloncesto. Esta escena probablemente hubiera sido demasiado chocante para el público si se tiene en cuenta cómo reaccionaron ante la escena de la ducha y hubiera cambiado el tono humorístico de la obra. Buch presentó la mayoría de los temas políticos relacionados con la homosexualidad en Cuba durante la Revolución a la vez que trató de no ofender las sensibilidades de un público predominantemente hispano. A pesar del patrocinio de los grupos activistas homosexuales, la preocupación por excluir escenas de talante homoerótico parece indicar una expectativa de público predominantemente heterosexual. Por ejemplo, Buch también eliminó una escena del

sueño en la que Diego sucumbe a la tentación de tocar a David a favor de un tratamiento más parecido al que se ve en el filme, en el que Diego se lo piensa pero opta por contarle al espectador su dedicación a la amistad y su autocontrol. Finalmente, un diálogo en el que David confiesa su parte de culpa y su nueva determinación de pelear por un espacio público para los homosexuales dentro de la Revolución también es eliminado. El resultado final es una versión edulcorada de *Querido Diego* que presenta una visión *camp* y patética de una vieja “loca” que lucha por controlar sus instintos sexuales y que se marcha al exilio derrotado y víctima del sistema.

Muñoz explora la represión a homosexuales en Cuba basada en indicadores de *performance* de género-sexual. El contenido cómico de *The Last Guantanamera* consiste más bien en una celebración de la identidad sexual y de la *cubanidad* en un contexto social que se niega a aceptarlas.

En *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film* (1998) Mikhail Iampolski sugiere la posibilidad de un acercamiento a la cultura desde la perspectiva del lector o, en este caso del espectador/público. Propone también el empleo de una cronología inversa (*reverse chronology*) en la que el texto puede ser comprendido solamente después de leer/ver otro texto más reciente:

By creating a specific intertextual field as its own environment, each text in its own way seeks to organize and regroup its textual precursors. Furthermore, the intertextual field of certain texts can be composed of “sources” that were actually written after them [...] Such a conclusion is not just a concession to faddish trends. It is in fact typical of our experience as readers to find ourselves able to understand a work only after reading a later piece by the same author. Surely this somewhat familiar scenario proves the same point: that in some way a later text can serve as the source of an earlier text. (246)

Este acercamiento intertextual con cronología inversa nos permitiría usar la representación de la obra de Muñoz como el mecanismo de comprensión por parte del público transnacional del significado de la obra de Paz, sus fuentes y los conceptos de performatividad de género y de *cubanidad* que ello conlleva. La representación consecutiva de *The Last Guantanamera* y *Querido Diego* con prácticamente los mismo actores podría constituir una posibilidad real de teatro transnacional. Muñoz escribió su obra con la intención de llegar al público más amplio posible: “I wrote it for people such as Rosa and Mario and myself: Cubans who came to the U.S. when they were children. Even more specifically than that: Gay Cubans. But my goal was –and continues to be– reaching a wide and varied audience” (“Entrevista con Elías Miguel Muñoz”). El uso del inglés no solo permite que la obra llegue a un público más amplio sino que, según Álvarez Borland, cuando una cultura que no es anglosajona se combina con el idioma inglés, se crea la posibilidad de cambiar la percepción de la realidad del angloparlante.²⁰

²⁰ Según Álvarez Borland: “any writer who is totally fluent in two languages and two cultures has the potential to change the perception of the one culture’s reality by writing in the language of the other culture. Thus, when a non-English culture and the English language combine, the possibility of changing the perception of reality as experienced by English native speakers occurs” (155).

A través de la obra de Muñoz los espectadores podrían quizás llegar a una comprensión más profunda de la esencia de *Querido Diego* al trazar un paralelo entre la opresión a los homosexuales en Cuba y la que existe en Estados Unidos. De esta manera, los conceptos se vuelven transnacionales y crean la circunstancia propicia para un público sincrónico.

En este ensayo he presentado a algunos autores que, sin ser los más comprometidos ni los más dogmáticos, son los que están mejor situados para transformar nuestra comprensión del concepto de *cubanidad*. Y sin embargo, son muy poco estudiados fuera del territorio nacional cubano. Muchos de los escritores entrevistados han expresado su deseo de crear sin preocuparse por agendas políticas o por presiones financieras y sin embargo son estos autores los que se perfilan como posibles definidores de las literaturas cubanas del siglo xxi.²¹ Hablando de sus guiones cinematográficos Orlando Rojas explica que “no encontraron productor porque no era el discurso que a los productores extranjeros les interesa que salga de un cubano” (Reyes). El mercado literario tanto dentro como fuera de Cuba, se mueve con claros intereses mercantilistas que fomentan la división, la controversia y el encasillamiento, porque es lo que se vende. El género teatral representa una posible entrada al estudio del campo de las literaturas cubanas. Si como dice Román de la Campa, la identidad cubana se expresa en las constantes idas y venidas desde y hacia la isla, entonces le toca a la crítica encontrar nuevas estructuras interpretativas que nos permitan acercarnos a esa identidad transnacional.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Borland, Isabel. *Cuban-American Literatures of Exile: From Person to Persona*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1998.
- Arango, Arturo. *El libro de la realidad*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- _____. *Muerte de nadie*. En prensa.
- Arcos, Jorge Luis y Bonifacio Byrne (eds.). *Las palabras son islas: panorama de la poesía cubana siglo XX (1900-1998)*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- Berenschot, Denis. “Entrevista con Abilio Estévez” (15 de agosto de 2001), inédita.
- _____. “Entrevista con Arturo Arango” (14 de agosto de 2001), inédita.
- _____. “Entrevista con Elías Miguel Muñoz” (20 de agosto de 1998), inédita.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Campa, Román de la. *Cuba on my Mind: Journeys to a Severed Nation*. New York: Verso, 2000.
- “Carta abierta de La Jiribilla a Carlos Monsiváis”. *La Jiribilla* [Revista Digital] Junio 30, 2001, 9/162 ed.: 1-3. http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2001/n9_junio/243_9.html

²¹ Estévez dijo: “Yo sólo quiero escribir y tener un espacio para escribir yo no quiero nada más, yo no quiero un avión, un yate. Yo quiero que me dejen tranquilo que me dejen en paz y escribir y publicar y ya morir nada más...” (“Entrevista con A. Estévez”). En mis conversaciones con Arturo Arango, Elías Miguel Muñoz, Senel Paz y Abilio Estévez se perfila con toda nitidez la preocupación por encontrar un espacio para la creación literaria sin enfrascarse en dogmatismos que les encasillen.

- Cornejo-Polar, Antonio. "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes". *Revista Iberoamericana* LXIII/180 (Pittsburgh, julio-setiembre 1997): 341-344.
- Díaz, Jesús. *Los años duros*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- Estévez, Abilio. *Tuyo es el reino*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- _____. *Thine is the Kingdom*. [1999] David Frye, trad. New York/Boston: Arcade, 2001.
- _____. *Los palacios distantes*. En prensa.
- Fornet, Ambrosio (ed.). *Bridging enigma: Cubans on Cuba*. Durham, NC: Duke University Press, 1997.
- _____. (ed.) *Memorias recobradas: introducción al discurso literario de la diáspora*. Santa Clara: Capiro, 2000.
- Fresa y chocolate*. Teatro por Senel Paz. Dir. Hugo Medrano. Gala Teatro Hispano, Washington, D.C. octubre 10, 1997.
- Fresa y chocolate*. Teatro por Senel Paz. Dir. René Buch. Repertorio Español, Nueva York. Febrero 20, 1999.
- Fresa y chocolate*. Tomás Gutiérrez Alea (dir.) La Habana: ICAIC, Miramax, Buena Vista, 1994-1995.
- García Canclini, Néstor. "La épica de la globalización y el melodrama de la interculturalidad". *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Mabel Moraña, ed. Pittsburgh/Santiago: IILI-Cuarto Propio, 2000. 17-29.
- Garrandés, Alberto (ed.). *Aire de luz: cuentos cubanos del siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- Iampolski, Mikhail. *The Memory of Teresias: Intertextuality and Film*. Berkely: University of California Press, 1998.
- López Sacha, Francisco. "Current tendencies in the Cuban Short Story". *South Atlantic Quarterly* 96/1 (Durham, Winter 1997): 181-97.
- Manzor-Coats, Lillian. "Performative Identities: Scenes Between Two Cubas". *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*. Ruth Behar, ed. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995. 253-66.
- Martín-Barbero, Jesús. "Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación". *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Mabel Moraña, ed. Pittsburgh/Santiago: IILI-Cuarto Propio, 2000. 17-29.
- Medina, Pablo. "Un poeta cubano en Nueva York". *La Habana Elegante* 14 (Verano 2001): <http://www.habanaelegante.com>.
- Mejides, Miguel. *Perversiones en el Prado*. La Habana: Unión, 1999.
- Montero, Reinaldo. *Misiones*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- Morán Francisco (Redactor). *La Habana Elegante* segunda época. Revista en la Internet. <http://www.habanaelegante.com>
- Muñoz, Elías Miguel. *The Last Guantánamera*. Obra inédita, 1994.
- _____. *The Greatest Performance*. Houston: Arte Público Press, 1991.
- Padura, Leonardo (ed.). *El submarino amarillo: (cuento cubano 1966-1991) breve antología*. México: Coyoacán, 1993.

- _____. *Adiós Hemingway y La cola de la serpiente*. La Habana: Unión, 2001.
- Pavis, Patrice. *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theater*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Paz, Senel. *Querido Diego*, 1994.
- _____. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. México: Era, 1991.
- Pérez-Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- Ponte, José Antonio. *Las comidas profundas*. Angers, Francia: Deleatur, 1997.
- Portela, Ena Lucía. *El pájaro: pincel y tinta china*. Barcelona: Casiopea, 1999.
- Reyes, Dean. "Conversación con Orlando Rojas". *Revista de Cine Cubano* 149 (La Habana, 2000).
- Richard, Nelly. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural." *Revista Iberoamericana* LXIII/ 180 (Pittsburgh, julio-septiembre 1997): 345-61.
- Rouse, John. "Textuality and Authority in Theater and Drama: Some Contemporary Possibilities". *Critical Theory and Performance*. Janelle G. Reinelt y Joseph R. Roach, eds. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992. 159-200.
- Rozik, Eli. "Playscript and Performance: The Same Side of Two Coins". *Gestos* 26 (Irvine, 1998): 11-24.