

Ernesto Fundora (ed.)

CUBA QUEER

27 TEXTOS PARA EL TEATRO



De la presente edición, 2017:

- © Ernesto Fundora
- © Herederos de Randy Barceló
- © Herederos de Manuel Martín Jr.
- © Raúl Alfonso
- © Herederos de José Corrales
- © Gerardo Fullea León
- © José Milián
- © Alina Troyano
- © Abilio Estévez
- © Pedro R. Monge Rafuls
- © Enrique R. Mirabal
- © Herederos de Alberto Pedro
- © Iliana Prieto y Cristina Rebull
- © Nelson Dorr
- © Esther Suárez Durán
- © Raúl de Cárdenas
- © Nilo Cruz
- © Abel González Melo
- © Norge Espinosa Mendoza
- © Salvador Lemis
- © Alberto Sarraín
- © Rogelio Orizondo Gómez
- © Christian Medina
- © Eugenio Hernández Espinosa
- © Carlos Celdrán
- © Editorial Hypermedia

Editorial Hypermedia
www.editorialhypermedia.com
hypermedia@editorialhypermedia.com

Selección y prólogo: Ernesto Fundora
Edición y corrección: Ladislao Aguado
Diseño de colección y portada: Herman Vega Vogeler

ISBN: 978-1979733397

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

Esta noche en el bosque, Carlos Felipe
El velorio de Pura, Flora Díaz Parrado
Canciones de la vellonera, Randy Barceló
Sanguivin en Union City, Manuel Martin Jr.
El grito, Raúl Alfonso
Nocturno de cañas bravas, José Corrales
Remiendos, Gerardo Fullea León
Las mariposas saltan al vacío, José Milián
Milk of Amnesia / Leche de amnesia, Carmelita Tropicana
La noche, Abilio Estévez
Otra historia, Pedro R. Monge Rafuls
La vida es un carnaval, Enrique R. Mirabal
Pas de deux sobre el muro, Alberto Pedro
El último bolero, Iliana Prieto y Cristina Rebull
Santera, Nelson Dorr
De hortensias y de violetas, Esther Suárez Durán
Escándalo en La Trapa, José R. Brene
El pasatiempo nacional, Raúl de Cárdenas
La belleza del padre, Nilo Cruz
Chamaco, Abel González Melo
Trío, Norge Espinosa Mendoza
Madame Yourcenar y Miss Grace, Salvador Lemis

Soledades, Alberto Sarraín

Vacas, Rogelio Orizondo Gómez

Franjas de luz, Christian Medina

Gladiola la Emperatriz, Eugenio Hernández Espinosa

Diez millones, Carlos Celdrán

AGRADECIMIENTOS

La investigación, la escritura y la edición, en esencia oficios de soledad, son necesariamente colaborativos, y la ayuda para un proyecto editorial como este involucra múltiples saberes y servicios y consultas y actos de generosidad espiritual y material. Agradezco especialmente a Abel González Melo, y a la Editorial Hypermedia el apoyo, la pasión y la profesionalidad con que acogieron e impulsaron este proyecto. A los autores y traductores de las obras que aquí se publican, así como a Alina Alfonso, Miriam Lezcano y Evan Senreich. A Amed Haydar Vega, Lillian Manzor, Gema Pérez-Sánchez, Dainerys Machado Vento, Rosa Ileana Boudet, Herman Vega Vogeler, Yvonne López Arenal, Sergio González, Eddy Díaz Souza y Peregrine Whittlesey. También a la Fundación Randy Barceló, al Cuban Theater Digital Archive y a la Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami. A todos, infinitas gracias.

ESCENARIOS PARA UN DESEO DIFERENTE

Para Virgilio, el nuestro, y para Amed

Como tú, soy un desequilibrio entre la aspiración y la posibilidad. Deseé lo que estaba más allá de mi alcance... Mi alma como tu alma, es una fuerza que necesita la expansión de los astros. Hay que abrir la cárcel carnal, demasiado estrecha, y huir. Estamos malditos. (Pausa.) Todo lo esperamos del amor y mendigos de amor vamos por el mundo... ¡El amor! ¿No comprendes que somos el amor mismo, sopro de Dios, sin forma ni sexo?

Renata (*La Silenciosa*). CARLOS FELIPE, *El chino*

I

Sobre el suelo del parque y la ciudad de fondo, hay un cuerpo sin vida. El Ángel besa y destruye una ciudad. Una sacerdotisa increpa a sus orishas, que la han abandonado. Dos peloteros que se aman. Dos mujeres que discuten las posibilidades infinitas del amor y las probabilidades finitas de la maternidad. Lejos de la Gran Ciudad, el monte devora los amantes. Lavinia triunfa y se yergue invicta por sobre los aplausos. Carmelita en viaje hacia sí misma. La saya arremangada de Pura. Miss Grace rememora cómo Madame Yourcenar muere plácidamente en su refugio de Mount Desert. Una caña de pescar y un *nécessaire* sobre el muro del malecón. En vísperas de un viaje que también lo lleva al exilio, Candelario declama «Al partir» y reconoce en la turba que lo acusa la nueva «chusma diligente» del poema de la Avellaneda. Las voces de Olga Guillot y Celia Cruz se pasean por tocadiscos y velloneras. El fulgor de los campos de caña ardiendo ilumina tenuemente los pensamientos de un muchacho que sabe que para él y para su país ya nada será igual.

Confieso que esas imágenes, entre otras, me han acompañado desde que comencé a indagar sobre los modos en que la dramaturgia cubana del siglo xx había ido registrando el deseo homoerótico, su expresión y sus consecuencias. En todas cristalizaban conductas que desafiaban solapada o abiertamente las sexualidades permitidas en la cartilla moral de la sociedad. Todas construían escenarios posibles para ese deseo diferente, en un juego de formas y referentes y lenguajes con el que confrontaban e intervenían su realidad, porque su realidad nunca les había devuelto una imagen auténtica en la cual poder reconocerse, sobrepoblada de expresiones surgidas de la ingeniosa fabulación popular, que ha distinguido siempre con sugestivos eufemismos al sujeto homosexual, privilegiando animalitos para los hombres (mariquita, mariposa, pájaro,

pato, ganso, pargo, cherna, yegua) en evocación del movimiento desenfrenado de alas o aletas o patas, y oficios rudos (tortillera, bollera, bombero, camionero, rastrero, tractorista, estibador, constructor, albañil) o curiosas asociaciones gráficas (invertida, tuerca, torta, torcuata, pan con pan) para las mujeres.

Si, como intuyera el poeta, lo importante es nombrar las cosas, ¿por qué *Cuba Queer*? Además de por elección personal, porque todos los autores antologados en este volumen nacieron en Cuba, y porque Cuba y lo que se ha identificado como «lo cubano» constituye en casi todas las obras el sustrato simbólico desde el cual se erigen las fábulas. También porque, de una forma u otra, sus conflictos, sus personajes, sus referencias y su lenguaje son los de una realidad que nos pertenece no como paisaje, sino como marca de una identidad en la que resulta muy difícil no reconocerse. En ese sentido, esta antología quiere homenajear también aquella primera *Cuba Poética* que editaran José Fornaris y Joaquín Lorenzo Luaces en La Habana de 1858, que proponía la visión de un proyecto nacional desde los versos de varios de sus más destacados poetas. No se aventuraban a aprehender la totalidad de Cuba —no habrían podido, por imposible e inabarcable—, sino solo querían construir un archivo de textos sobre esa Cuba que ya se vislumbraba entre rimas y versos. De modo similar, *Cuba Queer* propone un itinerario que dibuja las maneras en las que un país ha sido visto desde los escenarios del deseo diferente.

Entonces, ¿por qué *Cuba Queer* y no, por ejemplo, *Cuba homosexual*, *Cuba homoérotica* o *Cuba gay*? Porque «*queer*» ha devenido una suerte de término sombrilla que agrupa la diversidad de orientaciones sexuales e identidades de género disidentes de la norma heterosexual dominante,* y porque, además de ser en inglés el insulto homófobo por antonomasia que deviene consigna reivindicatoria, lo *queer* se ha expandido también a «todo aquello que se sale de lo normal y pone en cuestión lo establecido» (Sáez 381). Paul B. Preciado resume la reversión del insulto a estandarte de la manera siguiente:

Eran «*queer*» el tramposo, el ladrón, el borracho, la oveja negra y la manzana podrida pero también todo aquel que por su peculiaridad o por su extrañeza no pudiera ser inmediatamente reconocido como hombre o mujer [...] Pero la historia política de una injuria es también la historia cambiante de sus usos, de sus usuarios y de los contextos de habla. [...] Hubo que esperar hasta mediados de los años ochenta del pasado siglo para que, empujados por la crisis del sida, un conjunto de microgrupos decidieran reapropiarse de la injuria «*queer*» para hacer de ella un lugar de acción política y de resistencia a la normalización. Los activistas de grupos como Act Up (de lucha contra el sida), Radical Furies o Lesbian Avengers decidieron retorcerle el cuello a la injuria «*queer*» y transformarla en un programa de crítica social y de intervención cultural. Lo que había cambiado era el sujeto

* La teoría *queer* rechaza las oposiciones binarias (hombre/mujer, masculino/femenino, etcétera) porque las entiende como prácticas regulatorias restrictivas derivadas de un aparato social heterocentrado, heteronormativo y heteropatriarcal, y sostiene que el género es, esencialmente, una construcción social. El concepto de «performatividad de género» desarrollado por Judith Butler en obras como *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) o *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993) resultó clave para los estudios *queer*. Para Butler, el género es eminentemente performativo. Desde esa perspectiva, conceptúa como «performatividad de género» las repeticiones o reiteraciones de determinados rituales codificados por el sistema heteronormativo que reinscriben y naturalizan las diferencias sexuales corporeizadas. Así, la performatividad se entiende como «el desenvolvimiento de una serie de normas, discursos y actitudes previamente existentes» según las cuales «la identidad no responde a una realidad natural inmutable, sino a nociones construidas a partir del lenguaje, del discurso y del poder» (Estella 332).

de la enunciación: ya no era el señorito hetero el que llamaba al otro «maricón»; ahora el marica, la bollera y el trans se autodenominaban «*queer*» anunciando una ruptura intencional con la norma.

Pero la propia sensación de uniformidad que el término parecía traer al colectivo LGBT —siglas de lesbianas, gays, bisexuales, transexuales; luego LGBTQI, con las adiciones de *queer* e intersexuales— planteaba un problema de base a un grupo que se sabía no tan uniforme. Esa funcionalidad aglutinadora del término ha sido señalada precisamente como ventaja e inconveniente a la vez por David M. Halperin, quien considera que:

De manera más crítica, la falta de especificidad de *queer*, que considero su cualidad más interesante, se ha vuelto su desventaja más seria [...] En primer lugar, el término tal como es utilizado da a veces una falsa impresión de inclusión, de reunión de todas las especies de proscriptos sexuales. Promueve la idea falsa de que la solidaridad *queer* ha triunfado por sobre las divisiones históricas entre lesbianas y gays (o entre lesbianas y gays, por un lado, y sadomasoquistas, fetichistas, pederastas y personas transgenéricas, por el otro), de que las diferencias de raza o género ya no plantean problemas políticos a la unidad *queer* y de que no habría necesidad de afrontar con urgencia todas esas cuestiones. (85)

Sin embargo, frente a lo que pareciera un engañoso afán de uniformidad, es útil la afirmación de Javier Sáez cuando apunta cómo «a diferencia de otros movimientos que adoptan posturas identitarias fuertes, lo *queer* se caracteriza precisamente por ocupar y problematizar las posiciones identitarias que pretendían una normalización aporreada de la disidencia sexual» (381). Nikki Sullivan explica cómo el término ha sido usado históricamente de diversas maneras «*to signify something strange [...]; to refer to negative characteristics (such as madness or worthlessness) that one associates with others and not with the self [...]; and [...] to denote one's difference, one's "strangeness," positively. Similarly, queer has been used, sometimes abusively, and other times endearingly, as a colloquial term for homosexuality*» (v). Y claro, no han faltado quienes vean en el uso del término en inglés en contextos lingüísticos no anglófonos una forma de colonialismo cultural, y quienes hayan propuesto españolizaciones para el término.* Extrañeza, diferencia, excentricidad, negativo, torcido, raro; todas son ideas que habitan el campo semántico asociado a «*queer*», que de insulto sexual derivó en lema —recuérdese el «*We're here, we're queer, so get fucking used to it!*» de Act Up— y de lema en amplitud de significaciones. A esto último se refieren B.J. Epstein y Robert Gillett cuando señalan que el término «*is notoriously slippery, covering not only a wide range of non-normative sexualities and genders under the sign of the postmodern, but also a multifaceted set of political and theoretical interventions, at once ludic and profoundly serious, that originate in the sexual but are by no means limited to it*» (1), y

* A este respecto, Javier Sáez resume que «La palabra *queer* plantea problemas de traducción al castellano, ya que en inglés tiene una carga de injuria e insulto fuerte, abarca muchas sexualidades diversas y además no tiene un género concreto. Por otro lado, algunas activistas e investigadoras han planteado que la utilización del término en inglés no es sino una forma de colonialismo lingüístico y que además pierde valor en su capital subversivo ya que el insulto homófobo por excelencia en inglés en castellano no es tal. En algunos ámbitos se ha intentado traducir por transmaricabollo, por teoría torcida [...] o por *cuir*. En los activismos y publicaciones de la mayoría de los países del mundo se ha mantenido la palabra *queer* sin traducir» (386-387). Para una revisión de la teoría *queer* en el contexto hispanohablante y la problemática de usar o no el término en español, véase Epps 2007.

desde esa perspectiva es que se entiende el término en esta antología: la articulación del género y de las identidades sexuales no normativas y sus implicaciones escriturales, sociales, políticas y culturales.

Este volumen reúne veintisiete textos que descubren las distintas maneras en que la temática *queer* ha sido sugerida, abordada o problematizada por autores teatrales cubanos entre 1939 y 2016, un arco temporal de casi ocho décadas que posibilita la comprensión auténtica y reposada de los modos en que se ha ido articulando, en el *continuum* del teatro cubano, un imaginario homoerótico en términos de identidad y pertenencia. Esta perspectiva diacrónica es importante porque permite observar cómo evoluciona en la dramaturgia cubana la representación del universo homoerótico y del sujeto homosexual desde la alusión al encontronazo directo; desde el secreto y la metáfora hasta la explosión festiva del travestismo. Así, propone una trayectoria donde el deseo diferente alterna momentos de visibilidad y camuflaje, y en una suerte de línea intermitente muestra las maneras en que los grandes sucesos de la historia contemporánea del país han sido percibidos desde la subjetividad *queer*, que los revisita y reconstruye a partir de perspectivas muy personales. *Cuba Queer* es además una invitación a descubrir escenarios donde el deseo diferente articula la realidad no solo de las relaciones entre personas del mismo sexo, sino también las tensiones entre las identidades sexuales no normativas y el discurso del poder, las instituciones políticas o los entornos sociales y culturales. En ese sentido, esta antología quiere contribuir, desde la especificidad de la escritura para la escena, al diálogo que inauguraron proyectos editoriales anteriores sobre las diversas maneras en que la temática *queer* ha sido registrada en el teatro de otras latitudes* y en la cuentística, la poesía, la historia, la cultura y el arte cubanos.** No son las mejores veintisiete obras teatrales cubanas de temática *queer* —tampoco las únicas—, pero creo que no puede eludirse ninguna si se pretende una comprensión cabal del fenómeno. De igual modo, pudieran haberse incluido otras, pero estoy seguro de que ninguna de las que aquí se antologan merecía haberse quedado fuera. Respecto del orden en que aparecen las obras, se ha decidido su posición a partir del elemento que haya contribuido decisivamente a su conocimiento, circulación y recepción. En algunos casos, el año de escritura ha sido determinante porque permite corroborar afinidades temáticas con otras obras del periodo. En otros, la publicación o el estreno ha sido la variable que ha definido su posición en el volumen.

* Entre otros, destacan las antologías de primarios *O Solo Homo: The New Queer Performance*, editado por Holly Hughes y David Román (New York: Grove Press, 1998), *Teatro Queer*, con compilación y prólogo de Ezequiel Obregón (Buenos Aires: Colihue, 2013) y el monográfico de la revista mexicana *Tramoya* dedicado al teatro *queer* latinoamericano, que incluye ocho obras y un artículo introductorio de Antoine Rodríguez (número 120, correspondiente a julio-septiembre de 2014).

** En narrativa están las antologías *Instrucciones para cruzar el espejo*, con selección y prólogo de Alberto Garrandés (La Habana: Letras Cubanas, 2010); *Nosotras dos: antología homoerótica femenina*, editada por Dulce María Sotolongo Carrington (La Habana: Ediciones UNIÓN, 2011), y más recientemente *Mañana hablarán de nosotros*, recopilación de Michel García Cruz prologada por Norge Espinosa Mendoza (Valencia: Dos Bigotes, 2015). Jesús J. Barquet y Virgilio López Lemus son los compiladores de *Todo parecía. Poesía cubana contemporánea de temas gays y lésbicos* (Las Cruces: Ediciones La Mirada, 2015) y Andrés Isaac Santana es el autor de *Imágenes del desvío. La voz homoerótica en el arte cubano contemporáneo* ([Chile]: J.C. Sáez, 2004). Entre los monográficos dedicados al tema publicados después del año 2000, pueden citarse *Gay Cuban Nation* de Emilio Bejel (Chicago: University of Chicago Press, 2001), *Del otro lado del espejo: la sexualidad en la construcción de la nación cubana* de Abel Sierra Madero (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2006), *¡Oye local! From the Mariel Boatlift to Gay Cuban Miami* de Susana Peña (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013) y *After Love: Queer Intimacy and Erotic Economies in Post-Soviet Cuba*, de Noelle M. Stout (Durham / London: Duke University Press, 2014).

Al ser una publicación primigenia, los editores de *Cuba Poética* enumeraban una serie de obstáculos que impedían la formación de «un verdadero Parnaso» cubano, y en un arrojito de modestia comentaban que varios de sus ilustrados compatriotas «hubieran servido mejor que nosotros a la literatura cubana con su delicado criterio: pero esas privilegiadas inteligencias han permanecido en una inacción deplorable, y por esta razón, sostenidos solamente por el entusiasmo, hemos acometido tan ardua tarea./ Porque es doloroso, en efecto, que no exista en Cuba un libro del género del que pretendemos publicar...» (III). Salvando las distancias, no creo que «doloroso» sea la palabra que mejor describa la ausencia hasta hoy de una antología teatral que aunara textos donde se descubra cómo la temática *queer* ha ido ganando ámbito y eco en la dramaturgia cubana. Sí creo que resultaba un proyecto impostergable para mostrar cómo el estereotipo no funciona más cuando los dramaturgos nos enfrentan a textos donde se cuestiona el tabú, se dimensionan conflictos mayores desde la perspectiva del sujeto homosexual —que es generalmente el que sufre los primeros impactos de aquellos—, o se celebran la dimensión antisocial, el oropel y la lentejuela, y sobre todo una voluntad de permanencia a prueba de totalitarismos, exclusiones, confinamientos, pandemias y falsas promesas de inclusión. Su publicación es también un homenaje a todos los que sufrieron las consecuencias de ser quienes eran sin ocultarse bajo las máscaras de turno, a todos los que tuvieron que elegir el camino del exilio o del exilio interior por no traicionarse a sí mismos, y a todos los que de una forma u otra luchan por que la igualdad de derechos y oportunidades y el cese de toda discriminación por orientación sexual o identidad de género dejen de ser lemas y se conviertan en realidades.

II

No es hasta finales de la década de los treinta y principio de los cuarenta cuando la temática *queer* sale del clóset e inicia en la dramaturgia cubana una trayectoria intermitente que muchas veces cifrará en la velada alusión, en la metáfora y en *lo que no se dice* su estrategia de supervivencia. Antes reinaba el estereotipo, que ocultaba tras la irrisión y la burla al «rarito» una crítica despiadada a individuos y tendencias de moda. Entre los tipos que fraguó el teatro bufo, además de la célebre tríada de la mulata, el negrito y el gallego, estaba el amanerado. En el cuadro segundo de *La isla de las cotorras*, de Federico Villoch, estrenada en el Teatro Alhambra el 28 de febrero de 1923, el Sinsonte de la Enramada, más que un personaje, podía leerse como una caricatura mordaz a los poetas modernistas, a sus refinamientos y afectaciones:

(Por la izquierda sale el Sinsonte de la Enramada).

ASUQUITA. ¿Y aqueste pájaro tan pegajoso
con esos trinos... y esa mirada?

SINSONTE. ¿No me conoces, cielito santo?

Soy el Sinsonte de la Enramada...

Soy el poeta que canta dulce

en los jardines y en los pinares.

TANGO. ¿Y abundan mucho?

MUÑEIRA. ¿Y es comestible?

COTORRA. ¡Los hay a cientos, y hasta a millares!

ASUQUITA. Siempre fue cosa de gran respeto

y muy señora la poesía.

COTORRA. Sí; pero ahora... ya no se escucha

de aquellos grandes la melodía.

Antes sus cantos entusiasmaban;

y a las dormidas generaciones,

el amor patrio sentir hacían

con los acordes de sus canciones.

Muchos hubieron de excelsa fama;

Plácido, Heredia, Teurbe y Zenea;

y sus heroicas odas cantaban

nuestros soldados en la pelea.

[...]

SINSONTE. Hoy son más dulces los madrigales,

y en la rareza lo bello existe:

¡ay, el nenúfar que está muy lánguido!...

¡ay, la princesa que está muy triste!...

Y el vulgo ignora que no conoce

de nuestra arte la maravilla,

en lo más tierno de un deca sílabo

suele aflojarnos su trompetilla. (*Suena una*).

¡Ay, qué indecente!... ¡Ay, qué ignorante!...

¡A un tal poeta, tal cochizada!...

Ya tú lo sabes, cielito santo,

soy el Sinsonte de la Enramada.

ASUQUITA. (*Imitándolo*). Pero qué pájaro más melodioso.

TANGO. (*Igual*). Y lo que es raro, que suene y brille. (341-343)

No escapa la burla implícita a Darío o a Casal. Sin embargo, el «pájaro más melodioso» es el único que advierte que «en la rareza lo bello existe». Y quizás en su denuncia de trompetillas y falta de refinamiento por parte del público hallemos un primer gesto de resistencia ante la intolerancia hacia el diferente.

Los primeros tientos de una representación del sujeto *queer* que comience el alejamiento gradual del estereotipo y reivindique el impulso homoerótico como posibilidad auténtica dentro del mapa de emociones del individuo aparecerá en la obra de los que Rine Leal denominó «autores de transición» —Virgilio Piñera, Carlos Felipe y Rolando Ferrer, homosexuales los

* Estos autores, para Leal, «significan en realidad un paso de transición entre la generación de ADAD-Prometeo, y los nuevos dramaturgos que van a surgir inmediatamente [después de 1959]» (139). Como características principales de su producción dramática, Leal destaca que «Su mundo teatral pertenece a la pequeña burguesía, a sus conflictos familiares y psicologistas, a un universo cerrado, asfixiante y sin posible salvación, que se contempla a sí mismo con angustia, frustración y escape onírico. Sus conflictos son asépticos y escapan a toda confrontación con luchas sociales o clasistas. Es una escena de honda raíz individualista, nostálgica en ocasiones, que se satisface en la imagen del fracaso del hombre frente a un mundo cruel, incomprensible e injusto. [...] Es una escena de grandes solitarios, de una amarga soledad» (141). Son precisamente esos conflictos psicologistas a los que alude Leal, así como el escape onírico y la imagen del fracaso del individuo frente a la incomprensión que lo rodea, los elementos que propiciarán el ámbito para esos primeros planteamientos de lo *queer*. Revisiones al reduccionismo que implica la denominación de Leal pueden encontrarse en Carrió 1982, 21-22 y en Boudet 2011, 314-315.

tres, vale siempre recordarlo—. En 1937, con veinticinco años y en Camagüey, Piñera escribe *Clamor en el penal*, «única en el periodo por transgresora» (Boudet 2011, 142). La obra transcurre en una cárcel, entre delincuentes, asesinos y ladrones. En el cuadro primero, el 88 o La Zapatera, que Piñera describe como «el tipo clásico del penado homosexual pasivo. Aspecto totalmente afeminado y procaz, como de cínico ofrecimiento» ha agredido con un hierro al 104, que es «lo opuesto. Viril, sereno, fuerte. Alto y musculoso como hombre de trabajo rudo» (LXXXVII). Por la agresión ambos son llevados ante Morales, el director del penal:

MORALES. (*Dirigiéndose al 88.*) A ver, ¿qué pasó con el 104?

88. (*Levantándose se arregla con un gesto característico la chaqueta y agarrándose ambas manos declara con voz atiplada y exagerando el ademán.*) Pues verá, Mayor. Yo no soy muy tranquila que digamos, pero...

MORALES. (*Enérgico.*) Suspénda lo de «tranquila» y siga declarando sin tanto aspaviento.

88. ¡Ay, verdad! Bueno, yo no soy tan santo pero hoy me levanté sin ganas de sonsacar a nadie. (*Otra vez se arregla la chaqueta.*) Estaba sacando la ropa del lavadero cuando llegó este con un cubo y parándose, sin más ni más, me dijo: «Mira que no puedo aguantar más...».

MORALES. (*Al 104.*) ¿Es cierto que dijo tal cosa?

104. (*Que ha asistido a todo esto como una persona totalmente abismada en otro pensamiento. Se levanta fieramente.*) ¡Muy cierto, se lo dije!

MORALES. (*Al 88.*) Continúe.

88. Entonces le grité que no siguiera, pues mi mari... digo, El Filoso, estaba cerca y si me veía me iba a tumbar a palos. (*Lanza un profundo suspiro.*) Pero siguió hablándome y tanto se calentó que me fue arriba a darme un beso. (*Multiplicando los gestos.*) Se creyó que yo era una cualquiera, pero cuando vino a darse cuenta le había rajado la cabeza con el hierro de sacar la ropa.

MORALES. (*Al 104.*) ¿Qué dices a eso, 104?

104. (*Tiene fuertemente agarradas las manos a las costuras del pantalón y respira con fatiga.*) Que es verdad. Cualquiera que no fuera yo, no hubiera resistido la maldita gana que solo he alimentado con sueños en estos dos años que llevo preso.

MORALES. Ya sabía usted perfectamente que cuando se entra aquí hay que olvidarse por completo de todos los deseos. (*Pausa.*) Y dígame: ¿no le resulta vergonzoso haber puesto los ojos en otro hombre?

104. (*Con gran dolor pero tranquilo.*) ¿Por qué? Me parece que eso es lo mismo que comer o dormir: cuando aprieta hay que buscar. Me volvería loco si no lo hiciera. Además, siento que no he manchado nada de lo que usted dice.

MORALES. (*Al 88.*) ¿Rondaba a usted el 104 con anterioridad a lo pasado hoy?

88. No, Mayor. Y eso fue lo que me chocó. Si tan siquiera me hubiera trabajado por dosis...

mORALES. (*Al 104.*) Según tengo entendido era usted casado cuando ingresó en el Penal.

104. (*Abstraído.*) Sí, estoy casado, pero ya hace rato que se me olvidó. (LXXXVII-LXXXVIII)

Rosa Ileana Boudet nota cómo «Un Virgilio fuera del clóset enfrenta a los dos personajes, la loca extrovertida y abierta y el fogonero de la caldera, macho, fuerte y sin educación» (*Teatro*, 143). Precisamente la loca escandalosa y tremenda que tiene marido y el macho en celo al que ya se le olvidó que estaba casado son los dos extremos con los cuales Piñera delimita el espectro de lo *queer*. Sin embargo, aunque el 88 es abiertamente homosexual y el 104 reconoce «con gran

dolor pero tranquilo» que no resulta vergonzoso «poner los ojos en otro hombre», todavía hay algo de lección en el planteamiento de ambos personajes —los dos sin nombre, con un número que los identifica y desindividualiza a la vez—, no solo por la marcada distinción del estereotipo activo/pasivo, sino también por la causa «contra natura» que más tarde señalará el director del penal, por el uso del sueño como mecanismo de satisfacción, y por el peligro que se supone en el impulso homoerótico. Aun así, no deja de sorprender que Piñera tocara el tema tan temprano y lo hiciera desde provincia, un contexto tan poco dado a permitir sobresaltos en el «deber ser» y en la «moral» y las «buenas costumbres». En la breve nota de presentación a la publicación del primer cuadro de la obra en la revista *Baraguá* en septiembre de 1937, José Antonio Portuondo destaca, sin aspaviento, «Lo atrevido del asunto —ya explotado en la novela por Carlos Montenegro y muchos más—» (6). *Hombres sin mujer*, efectivamente, se había publicado en serie en 1937 y al año siguiente aparecía en forma de libro en México. Pero casi una década antes Alfonso Hernández Catá había publicado en Madrid *El ángel de Sodoma* (1928) y Ofelia Rodríguez Acosta *La vida manda* (1929) —con esos personajes tremendos que son Dalia y Gertrudis—, también en la capital española. *Hombres sin mujer*, devenida canónica dentro de la literatura cubana, exploraba la homosexualidad masculina en la figura del presidiario. Y lo interesante entre la novela de Montenegro y la obra de Piñera es que con ellas la temática *queer* vinculada al universo carcelario gana presencia casi al unísono en la narrativa y la dramaturgia cubanas. Pero si la novela de Montenegro tendría una amplia recepción y varias ediciones posteriores, Piñera excluirá *Clamor...* de su *Teatro completo* de 1960, y la obra no se publicará hasta más de medio siglo después de su escritura, en edición facsimilar, en un número especial de la revista *Albur*.

No será hasta finales de los treinta que una mirada sin vestigios de lección, lejos de la autoinculpación o el estereotipo, se instale y, aunque breve, ofrezca una de las primeras escenas donde el deseo diferente se muestra como emoción auténtica. Hay que recordar que a principios de la década José Ángel Buesa escribe *Sol de domingo*, fechado en 1933. La obra, de la que solo nos ha llegado el título, versaba «sobre un hombre invertido» (González Freire, 73). Norge Espinosa ha destacado cómo la obra de Buesa se inscribe en un contexto donde varios sucesos ya anunciaban que otra sensibilidad iba despertando, entre ellos, la terminación de la primera versión de *El público* —que Lorca había empezado a escribir en La Habana—, o la publicación en México de la «Oda a Walt Whitman» del poeta granadino (495).

En 1939, tres años después de que el grupo La Cueva iniciara el teatro de arte en Cuba con la función de *Esta noche se improvisa* de Pirandello —el mismo grupo que en una gira a Camagüey estimula en Piñera la escritura de *Clamor en el penal*—, Carlos Felipe termina *Esta noche en el bosque*, la obra más antigua que se conoce y se conserva de su producción dramática. Con esta obra, Felipe —que ha terminado por ser solo el autor de *Réquiem por Yarini*, y eso no es culpa suya, sino nuestra— recibe el Primer Premio de la Secretaría de Cultura que era, en ese momento, el más importante que se concedía en el ámbito de la dramaturgia escrita en Cuba. Permaneció inédita casi medio siglo, hasta que José A. Escarpanter y José A. Madrigal publicaron el *Teatro* de Felipe en 1988. Hasta la fecha, no ha sido estrenada y no se ha publicado nunca en Cuba.

El interés del dramaturgo por el ambiente marginal y los seres que pueblan la noche de las periferias —que confirmarán también obras posteriores como *Capricho en rojo*, *El chino* o la propia *Réquiem por Yarini*— verifica toda su potencialidad en *Esta noche en el bosque*. Un grupo de amigos decide terminar con la monotonía de su sábado por la noche y emprender un viaje

* Sobre los acontecimientos reales que dieron lugar a la obra, véase Villabella 2002, 26.

que los lleve lejos de la ciudad. Los dos primeros actos ya muestran a un autor que maneja con presteza el realismo de las situaciones y los diálogos. Pero es en el tercero donde tiene lugar una escena clave para entender las maneras en que lo *queer* comienza a manifestarse de manera sutil, pero definitiva. Lejos ya del espacio citadino, los personajes llegan a un bosque que recuerda mucho al de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare.* En una sucesión de cuadros que muestran cómo los aspectos definitorios de la identidad de cada personaje cristalizan en situaciones que subliman sus deseos más íntimos —en términos de realización y reconocimiento—, aparece una escena entre Félix, un personaje que está vivo, y Luis Ernesto, que se suicidó después de un único beso de mujer:

FÉLIX. [...] Háblame.

LUIS ERNESTO. ¿Para qué? No hace falta. Estás a mi lado. ¿No tengo qué decirte! (*Pausa*). Aún no creo que haya muerto. La vida me llama. Me fui antes de tiempo. Me refugio en ti porque en ti revivo. (*Pausa*).

FÉLIX. Luis Ernesto... (*Pausa*). ¿Por qué te fuiste? (*Silencio*). Perdona. (*Pausa*).

LUIS ERNESTO. Félix, ¿todas las horas nocturnas de tus sábados serán para mí?

FÉLIX. Todas las horas nocturnas de mis sábados serán para ti. (*Pausa*).

Matías Montes Huidobro ha señalado que el encuentro entre Félix y Luis Ernesto, efectivamente, «tiene claros tintes homosexuales» (351). Aunque es cierto que el tema no se desarrolla del todo, «resulta audaz para la fecha en que [Felipe] hacía su propuesta. La reiterada afirmación de Félix [...] y las oscuras motivaciones del suicidio de Luis Ernesto después de recibir un único beso de mujer, están llenas de insinuaciones que pasan a lo explícito, de promesas eróticas de una fidelidad que trasciende la vida y la muerte, escasamente veladas» (351). La promesa de Félix a Luis Ernesto, de quien conserva una boquilla que le regaló, es el símbolo de una identidad que solo puede reconocerse a sí misma en el ámbito propiciatorio de la nocturnidad agraria, como en aquellos antiguos rituales de los cuales surgió el teatro, que precisamente permitían a sus iniciados expandir la *experiencia* más allá de la *convención* que implicaba el esfuerzo civilista de la *polis*. Aquí es donde el bosque del hipotexto shakespeariano tiene su mayor rendimiento gnoseológico. Como en *Sueño...*, es el *topos* para prodigios y metamorfosis, donde los personajes «están sometidos a una especie de disfraz colectivo, en el que nadie es el que era; en el que todos podrán expresarse más allá de lo que ellos mismos hubieran podido sospechar. El bosque va a ser el recinto donde se les permita esa expansión, lugar para la celebración lírica de un pasado lleno de nostalgia y de ambigüedad» (Conejero 17-18). Solo en el bosque, y amparado por la complicidad de la noche, puede Félix verbalizar la despedida que no pudo ser. La posibilidad del reencuentro activa la conexión entre Eros y Thánatos. La frase «Todas las horas nocturnas de mis sábados serán para ti» gira en contra del tiempo y persiste hasta que al final toda ilusión se desvanece cuando Pepe Pulgas apaga su farol.

Hay también en el tercer acto otro momento donde un personaje se rebela contra las presiones del «deber ser» social que la asfixian: Lucía, una muchacha blanca, virgen, que incluso ha

* Aunque González Freire (115) advierte en la obra influencias de *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck, Escarpanter y Madrigal (31) consideran que está mucho más cercana al texto shakespeariano. Coincido con Montes Huidobro (351) en que la relación intertextual más productiva se logra conectando el texto de Felipe con el de Shakespeare y con su versión fílmica dirigida por Max Reinhardt, que ya en 1935 se estrenaba en los cines de La Habana.

recibido de las monjitas la medalla de la virtud, pasa del recato más celoso al desenfreno más absoluto. Reprimida por la práctica religiosa y las expectativas familiares, quiere «No ser lo que soy» y tras rasgarse el vestido termina mostrando los senos mientras se pierde en el placer que le propinan los brazos de un corpulento marinero negro; «un verdadero destape, inclusive étnico», como lo refiere Montes Huidobro (351). En obras posteriores de Felipe lo *queer* seguirá siendo una clave importante. Aunque Robert en *El chino* o el Condesito de Soria y Laribeau en *Capricho en rojo* no lo verbalicen, por su gestualidad o por las profesiones que desempeñan estos últimos (diseñador de modas, director de teatro) lo *queer* se irá haciendo menos difuso. En ese sentido, la avidez por los filmes que se proyectan en las sonadas fiestas del Condesito de Soria —de franca vocación pornográfica, a juzgar por sus títulos— y los refinamientos de Laribeau parecerán insistir en lo *queer* todavía como marca de las instancias de élite.

Si la velada promesa de Félix a Luis Ernesto en *Esta noche en el bosque* sirve de clave que distingue la operabilidad de lo *queer* todavía dentro de cierto rango de lo explícito, detectar su presencia en *El velorio de Pura*, de Flora Díaz Parrado, requiere de una lectura que *queerize* —barbarismo tan feo como tan útil— el texto y reorganice los signos para que concurren en una apreciación diferente. Excluida de los llamados «autores de transición», del *Diccionario de la Literatura Cubana*, de las antologías de narrativa —aun de aquellas que compilan la escrita por mujeres— y de dramaturgia —aquí se la incluye por primera vez—, Flora Díaz Parrado es uno de esos nombres sin los cuales todo intento de estudiar la vida intelectual cubana durante los años de la República estará necesaria y escandalosamente incompleto. Colaboradora de *El Camagüeyano* en su ciudad natal, de *Social y Carteles*; autora de cuentos y de la novela *Mis tinieblas*, Flora también tuvo una larga y destacada trayectoria en el servicio diplomático. *El velorio de Pura* se publicó en 1941, en un pequeño volumen que contenía también cinco cuentos. En el «Preámbulo», su autora la califica de «una comedia de costumbre cubana» (7), y añade que se trata de una «Comedia sin ínfulas que aspira a expresar por medio del ritmo y la plástica un modo de sentir cubano, riendo cuando llora y bailando sus tristezas al compás de su llanto. Grano de anís —comedia sin importancia—, sembrado en campo de milagrosa pujanza vital» (7-8). 1941 es el año en que Virgilio Piñera dice haber empezado la escritura de *Electra Garrigó*,* que se estrenó el 23 de octubre de 1948 y se publicó por primera vez en su *Teatro completo* de 1960. En esa suerte de apología pro opera sua que es «Piñera teatral», Virgilio concluye que «Si algo positivo tiene esta obra es el haber captado el carácter del cubano» (209):

Para que *Electra* no cayera en la repetición absoluta, para que el público no se durmiese, tenía que encontrar el elemento, el imponderable que, como se dice en argot de teatro, «sacara al espectador de su luneta». ¿Y cuál es dicho imponderable? Aquí tocamos con aquello de cómo es el cubano. A mi entender un cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas. Como cualquier mortal, el cubano tiene sentido de lo trágico. [...] Pero al mismo tiempo, este cubano no admite, rechaza, vomita cualquier imposición de la solemnidad. Aquello que nos diferencia del resto de los pueblos de América es precisamente el saber que nada es verdaderamente doloroso o absolutamente placentero. (208-209)

Precisamente la indagación en el ser nacional que emprenden Piñera con *Electra Garrigó* o Carlos Felipe con *El chino* —y que Raquel Carrió reconoce como el gesto que inicia en nuestra dra-

* Mi hipótesis sobre la datación de la escritura de *Electra Garrigó*, basada en el análisis de las múltiples y contradictorias referencias que da el propio Piñera más la evidencia documental, puede consultarse en Fundora 2012, 48-49.

maturgia el camino de la vanguardia y la modernidad («Una pelea», 63-64)—, ya está presente en *El velorio de Pura*. ¿Qué es ese «modo de sentir cubano, riendo cuando llora y bailando sus tristezas al compás de su llanto» que observa Díaz Parrado si no una reflexión primera sobre la esencia del ser nacional que luego Piñera cifrará en «la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas»? Si a la poca circulación de su dramaturgia y a su escasísima presencia en los escenarios^{*} sumamos la eficacia de la censura por razones no precisamente artísticas y el desprecio del criterio canónico masculino, entonces puede explicarse en parte por qué una figura clave como Flora Díaz Parrado queda excluida de los «autores de transición» y sigue siendo una dramaturga casi desconocida, a pesar de recientes y valiosos empeños de rescate de su figura y su obra.**

El velorio —como los bautizos y las bodas— es uno de los eventos que propicia la coincidencia de la familia en un ritual donde se socializa, se come y se bebe, y donde generalmente el chisme y la lipidia actualizan a los celebrantes en cuanto a lo más reciente que haya acontecido, y que sea digno de comentario. En *El velorio de Pura*, las hermanas de la difunta más un grupo de vecinos y amigos se reúnen para despedir a la que en vida fue «¡Tan buena... y tan seria... y honrada... y recatada!»: Pura, que se ahorcó. Pero no fue un ahorcamiento como todos los ahorcamientos, es decir, cuerpo inerte que pende de soga. El suyo tiene una marca singular. Pepa, en voz de medio tono, confesará más tarde la causa de vergüenza: «Es que... se le arremangó... el vestido a Pura...». Pero antes de que se revele el detalle del vestido, Don Prudencio insiste sobre la causa de la muerte: «¿Por qué... se quitó la vida... Purita?...». Y Belén —la única individualizada de las hermanas—, contesta: «Por... amor... ¡ay!... ¡qué digo!... por decepción... por decepción... ¡de amor!...». La Jovencita curioseosa luego: «¿Se mató... por amor?», y Pepa —descrita como «la matrona del barrio, mujer gruesa y grotesca, encorsetada hasta arriba», suerte de Bernarda Alba tropical— responde: «¡La pobre... Pura... se mató... por apuro... de... amor!...». «¿Y... de quién... se enamoró... Purita?...», continúa inquiriendo don Prudencio, a lo que Belén, después de cambiar de gestos como tratando de recordar, responde: «Eso mismo... eso mismo... pregunto yo... ¡ay, Dios!...». Sea por decepción o por apuro, lo que queda claro es el móvil amoroso. El gran enigma de la obra se desplaza entonces de *por qué* a *por quién* se ahorcó Pura. Y en el horizonte afectivo aparece la respuesta más natural e inmediata: el bobo Manolito. Pero una lectura atenta revela una segunda posibilidad: Juana.

Manolito lleva en su apodo la característica distintiva de su persona: es un bobo, que hace su entrada riendo maliciosamente mientras «balancea su cuerpo al compás extraño de su risa». Entra y sale de la habitación. O llega como una exhalación a la puerta del cuarto de la difunta y así mismo sale corriendo. A Juana, por su parte, se la describe como una «muchacha negra, flaca, de pelo estirado y recogido en trenzas que le quedan tiesas. Vestida de blanco, con bolitas

* Además del pequeño librito donde se incluyó *El velorio de Pura*, en su *Teatro: dramas y farsas* (La Habana: Editorial Lex, 1944) se publican *El remordimiento*, *Noche de esperanzas*, *El odre*, *Drama en un acto*, *El alcalde de Nueva de los Leones* y ese texto descomunal que es *Juana Revolico*. Jorge Antonio González (96) elenca un estreno de *Noche de esperanza* representado por la ADAD el 24 de marzo de 1945 en el teatro de la Escuela Valdés Rodríguez bajo la dirección de Rubén Vigón, y hay referencias a un estreno de *El velorio de Pura* en la Sala Talía en 1962, con dirección de Sergio Prieto, donde Roberto Gacio interpretó el personaje de Manolito, el bobo («Roberto Gacio Papers». Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Coral Gables, Florida. Box 1, Folder 1.)

** Carlos Espinosa Domínguez publicó *El velorio de Pura* dentro de la colección La Segunda Mirada en 2001, prologada por Rosa Ileana Boudet. Matías Montes Huidobro le dedica un capítulo en su monumental *El teatro cubano durante la República. Cuba detrás del telón* (2004) y Boudet otro en su imprescindible *Teatro cubano: relectura cómplice* (2011). «Las dos hermanas» de Graziella Pogolotti se publicó en *Escritores olvidados de la República* (2012), volumen que compiló las conferencias del ciclo homónimo organizado en 2011 por la Fundación Alejo Carpentier.

de color. Sin medias, zapatos de charol, tacones altos». Su relación con la difunta se va revelando gradualmente: aparece en escena «asomando su cabeza con curiosidad dolida inconsciente», y luego, entre la solemnidad hierática del coro de dolientes, a Juana le dan «ataques». De un modo grotesco estira los brazos y las piernas como si bailara al ritmo de son: «Está en trance, mueve sus ojos y parece que va a caer, sin caer», acota la dramaturga. Ante fenómeno tan singular, las hermanas se apresuran a dar una explicación:

BELÉN. [...] ¡Es... que... Pura... la quería... tanto!...

HERMANA TERCERA. Tanto... como Juana... quería... a mi hermana... [...]

BELÉN. ¡Es terrible... cuando le da!... ¡Adoraba a Purita!... ¡Pura no tenía secretos para Juana!...

HERMANA SEGUNDA. ¡Adoraba a Purita!...

HERMANA TERCERA. ¡Eran dos almas en una!

HERMANA SEGUNDA. ¡Dos almas en una!...

Juana y Pura eran dos almas en una. Juana adoraba a Pura y Pura no tenía secretos para Juana. Pudiera entenderse solo como una gran amistad si no fuera por los detalles que aparecen hacia el final de la obra en una de las didascalias. Después de la noche de velatorio donde hacen acto de presencia el alcalde y el cura, ha llegado el momento de que el sepelio parta. Las hermanas y el coro de dolientes se dirige en procesión hacia el cuarto de la difunta. Y tiene lugar el encuentro siguiente:

Entra el bobo por donde siempre, yendo hasta un rincón del cuarto de las dolientes. Ríe y ríe. Viene, a su vez, del cuarto-comedor, con su aire de siempre, Juanita. El bobo ve a Juana antes que ella a él y al momento queda serio, se lleva la mano a la boca, como imponiéndose silencio a él mismo y diciendo que no con el propio movimiento negativo de su cabeza. En este momento lo ve Juanita, que queda atónita ante él, como muerta de espanto al saber que él está ahí. La muchacha estira el cuerpo e impone silencio al bobo llevándose el índice a la boca. Escena muda en que Juana y el bobo muestran que son personajes de un secreto que guardan los dos, perteneciente a la muerta. El bobo estalla en risa, vuelve a mover la cabeza del mismo modo que antes y escurriéndose entre las mujeres que lloran sale como una exhalación para unirse al entierro. Esta escena es de un realismo profundo, en que se expresa por medio de los gestos todo cuanto los dos actores no pueden decir.

¿Por qué se exigen a sí mismos silencio en semejante pacto de complicidad? ¿Cuál es ese secreto acerca de Pura que ambos guardan y que no puede decirse? Natividad González Freire afirma rotundamente que «Pura se ha matado por haberse acostado con un idiota —a falta de otro hombre que aliviara su inmaculada soltería— y esto se sospecha porque Juana, su confidente, lo deja entrever y sobre todo porque la saya de Pura queda arremangada a la hora de su muerte, como un símbolo de su pecado» (54). Pero, de igual modo, ¿no podría leerse que Juana deja entrever otra cosa? Con el entra-y-sale que se trae Manolito durante toda la obra, ¿no es posible que en una de sus irrupciones haya visto u oído algo que sabe tiene que callar? ¿Es la saya arremangada un gesto de Pura para simbolizar su pecado o una secreta venganza contra los prejuicios de una sociedad que ve un problema hasta en la soltería de una mujer de cincuenta años? Bárbara Rivero murmulla que «Los cuestionamientos en torno a la situación y las apariciones del Bobo en los momentos en que se habla de la honestidad y pureza de la difunta crean el enigma, rodeado de fina ironía y humor, pero enigma siempre, sobre la indescifrable verdad

que encierra la decisión de morir» (630). Así. El enigma. Sin más. Pero, ¿cuál es o puede ser ese enigma que ni la autora ni los personajes ni la crítica se atreven a mencionar? Ahí donde la pupila tradicional acepta sin cuestionamientos que la causa del suicidio puede haber sido una probable relación del bobo con Pura, descubierta o conocida por Juana, a un lector entendido —en el sentido en que lo explica Gema Pérez-Sánchez—* no se le escapará la posibilidad de una lectura otra, que ponga los signos a rotar en direcciones mucho más arriesgadas para descubrir combinaciones más peligrosas: la causa del suicidio puede haber sido igualmente una probable relación de Pura con Juana, descubierta o conocida por el bobo. En el primer caso, el estigma provendría del que una solterona se «beneficie» a un discapacitado mental en aras de aplacar su deseo. La saya arremangada señalaría entonces la consecuencia del deseo, del «pecado» que lee González Freire. Pero una lectura entendida revela una transgresión mucho más demoledora: si el objeto de deseo de Pura es Juana, una sirvienta negra, la implicación es una triple transgresión de la norma, por orientación sexual, raza y clase social. Entonces el gesto último de Pura se revela como causa: su vestido arremangado exhibe el centro generador de deseo; es un acto de exhibicionismo que es también burla a un mundo familiar, y por extensión social, donde el constante fingir y la necesidad de mantener las apariencias a toda costa terminan por destapar una moral artificial que, por supuesto, no tendría siquiera como opción que Pura no fuera más que una resignada solterona.

Las propias claves que nos da el texto permiten una lectura *queer* sin violarlo: son dos almas en una —expresión que denota una relación sentimental profunda, cuya ruptura explicaría los ataques de Juana como una somatización del trauma por la pérdida del objeto de deseo—, y con retintín las hermanan insisten hasta el cansancio en su recato, citando como ejemplo mayor el que la propia Pura durmiera tapada hasta el cuello. Pero desde una lectura *queer*, hasta el uso del nombre del personaje resulta irónico: Pura era pura, sí, pero a *su* manera. Otro elemento a tener en cuenta, y que refuerza la lectura *entendida* del texto, es el modo en que Pura pone fin a su vida. En franca ratificación una «tradición» no escrita que llega hasta nuestros días, Pura elige una vía generalmente asociada al sujeto masculino. Lo arraigado de esta creencia se ratifica incluso en la dramaturgia misma: como afirma uno de los personajes de *El zapato sucio* de Amado del Pino, «en Cuba los machos se ahorcan y las mujeres se dan candela» (48). Ese puede ser otro elemento que apoye una lectura *queer* de *El velorio de Pura*, que tiene en ese pacto tácito entre Juana y el bobo su incentivo mayor, y en curiosa coincidencia con *Esta noche en el bosque*, pareciera afirmar que solo un acto tan definitivo y solemne como la muerte puede disparar los resortes que vehiculen la expresión del deseo diferente. De nuevo Eros sopesando el antifaz. Otra vez Thánatos empujando lo homoerótico hacia las arenas del combate. Aunque autora de más obras, bastaría *El velorio de Pura* para considerar a Flora Díaz Parrado entre los dramaturgos imprescindibles del teatro cubano: «El Bobo que estalla en risa y se une al entierro, la posición de la saya de Pura —

* Pérez-Sánchez conceptualiza la figura del «lector entendido» en su capítulo dedicado al análisis de Julia, de Ana María Moix, de la manera siguiente: «Use of the term “entendido” invokes two of its possible meanings in Spanish. On the one hand, Moix’s novel calls for a lector entendido, a wise, careful reader who does not stop at a cursory reading of Julia. On the other hand, and more important, the book requires a lector entendido in the queer-coded sense of the word: a reader who is family, who is queer, one who can understand (entender) Moix’s queer writing between the lines. Through his or her knowledgeable interaction with Moix’s text, the lector entendido cannot fail to recognize that the theme of the novel is, ironically, a type of love that dares not speak its name» (36). Así, un lector *entendido* que enfrente *El velorio de Pura* podrá reorganizar las claves del texto para encontrar, más allá de los estratos superficiales, un sentimiento que tampoco se atreve a decir su nombre. Porque la esencia del lector *entendido* es que no mira lo que *ve*, sino lo que *sabe*.

desafiante y procaz— enarbolada como un estandarte y el final como un frenesí, son el profético mensaje de una mujer que se desentiende de la moralidad y las buenas costumbres y se instala por derecho propio en la contemporaneidad» (Boudet 2001, XI-XII).

III

Más de cuarenta años separan la publicación en 1941 de *El velorio de Pura* y el estreno en 1983 de *Union City Thanksgiving*, de Manuel Martín Jr. ¿Significa que en ese lapso no se escriben y producen obras que acrecienten la temática? No, por supuesto. Pero sí son años donde el énfasis que gana lo *queer* llegará, fundamentalmente, del repertorio que se lleva a escena y, luego, de la ausencia provocada por la intolerancia y la censura hacia todo lo que mostrara signos de debilidad.

La puesta de *Mundo de cristal* de Tennessee Williams que Modesto Centeno estrena el 5 de julio de 1947 en el Teatro de la Escuela Valdés Rodríguez abre uno de los ciclos más provechosos para el teatro cubano en términos de actualización del repertorio y de nuevos temas que, desde la escena, permiten que el público comience a reconocer en las obras de los dramaturgos norteamericanos una sensibilidad diferente.* El 9 de julio de 1948, el Patronato del Teatro estrena *Un tranvía llamado deseo* en el Auditorium, con dirección del propio Centeno. De Williams se llevará a escena mucho de su repertorio. Desde *El caso de las petunias pisadas* que dirige Clara Ronay en noviembre de 1949 y la puesta de Vicente Revuelta en febrero de 1950 de *Recuerdos de Bertha* hasta *El dulce pájaro de la juventud* que Andrés Castro estrena en la sala Las Máscaras en agosto de 1960, la dramaturgia de Williams será una presencia recurrente en las carteleras habaneras. Andrés Castro estrena *Humo y verano* con el grupo Las Máscaras en octubre de 1952 y Nora Badía *Propiedad clausurada* en noviembre de 1953 con la Academia Municipal de Artes Dramáticas (AMAD). En diciembre del mismo año Julio Martínez Aparicio lleva a escena *Los seres inútiles*. En mayo de 1954 Julio Matas retoma *Recuerdos de Bertha* y en agosto Luis Iturralde y Mario Martín dirigen *Una carta de amor de Lord Byron*, título que Manuel Bach presentará también en el anfiteatro del Palacio de Bellas Artes en mayo de 1958. *La gata sobre el tejado de zinc caliente* llega en dos puestas que se estrenan en 1955 a días la una de la otra: la de Erick Santamaría en la sala TEDA el 24 de noviembre y la de la Compañía de Chela Castro en el Teatro Martí el 30 del propio mes. Erick Santamaría dirige también *La rosa tatuada* en febrero de 1956, en diciembre del mismo año *Auto da fe* y en febrero de 1957 *Baby Doll*. Modesto Centeno, por su parte, lleva a escena *Un largo adiós* en abril de 1956 y regresa a *Un tranvía llamado deseo* en junio de 1957. Un hecho curioso que ilustra la rivalidad artística del campo teatral de la época y la avidez de los directores y el público por lo novedoso que descubrían en los autores norteamericanos** es el hecho de que, antes de la coincidencia de las representaciones de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, sendas puestas de *Té y simpatía* de Robert Anderson competían en cartelera en 1954, presentadas también a días la una de la otra: Erick Santamaría estrena con el Grupo TEDA el martes 23 de noviembre en el Teatro de los Yesistas, y Modesto Centeno con el

* Todas las referencias están extraídas de González 2003.

** La preponderancia de la dramaturgia de Williams en el periodo es indiscutible, pero también se suceden regularmente los estrenos de otros dramaturgos norteamericanos. Llegan a escena, entre otros títulos, *Antes del desayuno*, *Deseo bajo los olmos*, *Ligados* y *Viaje de un largo día hacia la noche* de Eugene O'Neill; *Picnic* y *La oscuridad al final de la escalera* de William Inge; *Nuestro pueblo* y *El viaje feliz de Trenton a Camden* de Thornton Wilder y *La muerte de un viajante*, *Todos son mis hijos* y *Las brujas de Salem* de Arthur Miller.

Patronato del Teatro en la Sala Talía el jueves 9 de diciembre. De la recepción de ambas puestas y del comentario que generaron en el mundillo teatral da amplia noticia Francisco Morín, quien apunta cómo por esos días «la comidilla de la clase artística habanera fue cuál de los dos “tés” era más bebible» (174). Para las andaduras de lo *queer* en el teatro cubano lo impresionante de estos dos estrenos casi simultáneos de la pieza de Anderson es cómo un texto articulado a partir de la supuesta homosexualidad de su protagonista, Tom Lee, consigue mantenerse en cartelera con varias funciones —en un entorno teatral donde la función de una noche era la norma— y plantear la problemática en un medio donde «hablar en términos, así fuera sinuosamente relacionados con la diferenciación sexual de alguien en aquellos escenarios, resultaba tan atractivo como escandaloso» (Espinosa 493). La dramaturgia de Williams, por su parte, avanza en las carteleras. Vicente Revuelta retomará *Mundo de cristal* en un montaje en la Sala Atelier en julio de 1956, Andrés Castro lleva a escena en Las Máscaras *Algo salvaje en el lugar* en julio de 1958 y Fermín Borges regresa a *Recuerdos de Bertha* en un espectáculo que se estrena en el Casino Deportivo en agosto de 1958.

Precisamente Fermín Borges, animado por los atrevimientos de Tennessee Williams, escribe *Doble juego*, una pieza corta donde se aborda la temática *queer*, siempre dentro de la discreción permitida por la época, como cabe esperar. Natividad González Freire anota que la obra está inspirada en *Dead End* de Sydney Kingsley. Antonio y Julio, los protagonistas, son «dos jóvenes de dieciséis o diecisiete años, muy amigos» que «se confiesan mutuamente las bajezas a que han llegado por conseguir dinero para poder alcanzar la infinidad de comodidades que la vida moderna ofrece» (148). Son dos jóvenes «ordinarios, sin mucha ni poca inteligencia, débiles, sordos, productos de un hogar adverso, rencorosos contra una sociedad que todo se los niega, pero que considera mejor a aquellos que tienen buena posición» (148). La influencia del medio social parece ser determinante para el desarrollo de ambos personajes: hogar adverso y dificultades económicas parecen no haberles dejado otra posibilidad que «la delincuencia para proporcionarse los lujos y las comodidades que la sociedad les exige. Homosexualismo, gangsterismo [sic], todo tipo de vicios, es el fin de ellos. Un caso cubano de la internacionalmente conocida delincuencia juvenil, irremediable en una sociedad degenerada» (148). La obra fue representada por el Teatro Universitario bajo la dirección de Helena de Armas en el Lyceum, el 18 de agosto de 1955, y parece ser que la prostitución masculina que ejerce uno de los personajes generó cierta polémica.

En 1955 Piñera publica *Los siervos* en la revista *Ciclón*, una obra que también excluirá de su *Teatro completo*. La avidez del personaje protagónico de Nikita por patentizar su decisión de declararse siervo lo lleva a implorar a sus amos generosas, tremendas patadas por el trasero. Así, el trasero opera como sinécdoque del siervo, para quien lo más importante es tener un amo que sepa cómo propinarle buenas pateaduras. El gesto de Nikita por entronizar la rebelión de los traseros puede leerse como un mecanismo de subversión ante el régimen de los señores que, con la política anal que destapa Nikita, ven desenmascarada su falsa política de erradicación de la servidumbre. En el estreno de la obra en 1999 por Raúl Martín y Teatro de la Luna, el actor Déxter Cápiro —que interpretaba al protagonista— proponía interesantes cadenas de acciones y coreografías que precisamente destacaban el trasero como emisor del discurso corporal.

Probablemente en los mismos años cincuenta sea que María Álvarez Ríos escriba *Funeral*, «obra de raro aliento poético y dramático, deudora en su remoto origen del arrebatado lirismo lorquiano» (Escarpanter 268). Esta autora había estrenado ya *Martí 9* y *Según el color*, ambas bajo la dirección de Ramón Valenzuela, en 1952 y 1955, respectivamente, y con *La víctima* —que Andrés Castro lleva a escena en febrero de 1958 en Las Máscaras— alcanzaría un momento

importante dentro de su producción dramática, hoy casi desconocida y con la mayoría de sus obras presumiblemente perdidas. Pero gracias al testimonio de José A. Escarpanter, sabemos que *Funeral* era un «intermezzo dramático» donde una de las hijas presumiblemente era homosexual. Para Escarpanter, «El drama tiene la significación [...] de revelar en la autora, enjuiciada generalmente como una exquisita mujer de carácter excesivamente femenino, un talento serio, de penetrante vigor dramático que sabe bucear sin rodeos atenuadores, en las humanas tragedias donde anidan lo patológico y lo limpiamente humano en agónico consorcio» (265-266). Esta cita de Escarpanter comprueba además cuán difícil ha resultado siempre todo para las dramaturgas, que desde la Avellaneda han tenido que labrarse un camino en el teatro teniendo que demostrar además que tener un «carácter excesivamente femenino» no es incompatible con poseer «un talento serio». Sobre *Funeral*, Escarpanter comenta:

Toda la pieza está unguada por un raro perfume de raíz dramática: en el funeral del padre, presente a través del rezo monótono en la cámara contigua, las cinco hijas del difunto, conmovidas por la presencia de la Muerte, se enfrentan con sus dramas individuales, ajenos todos al reciente deceso. Jugando con la figura hermosamente pálida y como de alabastro que representa la Muerte, van desnudándose el alma. Esta ronda peligrosa, camino de la verdad, es el asunto del drama. (266)

Parece ser que en la obra alguna de las hermanas, en uno de esos desnudos del alma, *se desnudó* demasiado y, aunque no fuera el tema esencial de la obra, completó el rompecabezas de los dramas individuales con una piececita *queer*. Como en *Esta noche en el bosque* y *El velorio de Pura*, solo la cercanía de Thánatos parece permitir la expresión verdadera de *Eros*. Pero el avance que significan los cincuenta para el itinerario de lo *queer* en el teatro cubano —sobre todo desde la escena con las obras de Williams y Anderson, pero no solo—, pronto quedaría interrumpido, y se necesitaría mucho tiempo para que esas mismas obras que escandalizaban y divertían al público habanero encontraran otra vez su camino a un escenario de teatro.

IV

Antón Arrufat ha afirmado cómo, efectivamente, «resulta curioso y hasta sorprendente que una revolución como la cubana, que se propuso transformar de raíz las estructuras sociales heredadas y crear una nueva ética social, heredara a su vez —pasivamente— la homofobia de la sociedad anterior, tanto de la sociedad cubana de su época como de la tradición española» (74-75). Para Arrufat, «No debe soslayarse tampoco otro factor tradicional muy influyente de la homofobia cubana: la actitud de ciertas religiones afrocubanas y organizaciones secretas — como los abakuá— cuya aversión por la homosexualidad masculina es manifiesta y constante» (75). Es decir, que la propensión maldita nos llegaba por dos vertientes: la hispana y la africana, pilares fundamentales de la cultura cubana.

El arribo al poder de la Revolución significó la entronización de un modelo de virilidad que renegó y luego excluyó todo signo de disidencia sexual. En ese intento de ingeniería social denominado «Hombre Nuevo» no tenía cabida ningún vestigio de debilidad anómala, cualidad que ya el discurso médico había asociado desde hacía mucho tiempo a la homosexualidad, incluida en los listados de patologías clínicas, y susceptible de ser tratada y, cómo no, curada. Detectado

como un vicio y un rezago burgués que había que extirpar del nuevo cuerpo social, la figura del homosexual devino «símbolo de una decadencia no solo erótica, sino también política» (Espinoza 509). Lo que siguió después de la efervescencia de los primeros años es de sobra conocido. Un breve catálogo de las infamias que el poder ejerce contra lo *queer* incluye, entre otros muchos hechos, la «Noche de las Tres P» —recogida masiva de «pájaros», prostitutas y proxenetas— en 1961, la «limpieza moral» que en 1964 se inicia por la Escuela Nacional de Arte y se extiende luego a los centros de educación superior, la apertura en 1965 de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) y la censura al estreno de *Los mangos de Caín*, de Abelardo Estorino. Más tarde en la década, en 1968, la censura arremete también contra los poemarios *Lenguaje de mudos* de Delfín Prats y *Fuera de juego* de Heberto Padilla, y con *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat. En 1970 espectáculos como *Los juegos santos* de Pepe Santos, *La toma de La Habana por los ingleses*, de José Milián o la versión del *Peer Gynt* de Ibsen que Vicente Revuelta y Los Doce presentaban desde su experiencia de laboratorio, sufrieron también, aunque en distinta medida, los impactos de la censura.

Sin embargo, la figura del sujeto *queer* no desaparece completamente en la dramaturgia de los primeros años revolucionarios. Algunas figuras ofrecen perspectivas de interés. En 1962 Humberto Arenal estrena *Aire frío*, de Virgilio Piñera. El personaje de Oscar —*alter ego* del propio Piñera— fue interpretado por Julio Matas, quien dotaba a su personaje de una sensibilidad y una gestualidad que sutilmente marcaban la diferencia que ya el propio autor, desde las consecuencias de su afición a la poesía, sugería en el personaje:

LUZ MARINA. [...] ¿Qué quieres? ¿Que me convierta en dinero? Ya no puedo con las deudas. Dios sabe que cuando puedo terminar el mes sola no te molesto. Pero necesito veinte pesos y me los vas a dar.

ENRIQUE. ¿Es una orden?

LUZ MARINA. Es una súplica, y, además, es lo justo.

OSCAR. No te olvides de mis cinco pesos, Enrique.

ENRIQUE. (*Explotando*). Y este... ¿Por qué no trabaja? Así que me pides a mí, y este que vive de niño lindo... ¡Anda, dile que trabaje! Pero no, no puede doblar el lomo porque es poeta, tiene que hacer sus versitos. (*Pausa*). Si vas a esperar por mis cinco pesos...

OSCAR. Estás en la lista.

ENRIQUE. ¡Bórrame, viejo, bórrame! Pero pronto. No quiero estar en esa lista.

LUZ MARINA. ¿No te da pena hablarle así a tu hermano? Será que le tienes envidia.

ENRIQUE. (*Soltando una carcajada*). ¿Envidia a ese? ¿A un poetastro? Se pone mis trajes viejos y va a casa a picarme pesetas.

OSCAR. A mucha honra. No pienso dar un golpe. Pero no se preocupen. Un día de estos me verán en París.

ENRIQUE. Encantado. París es para los poetas. (286)

En 1964 Berta Martínez estrena *La casa vieja* de Abelardo Estorino. La cojera de Esteban, el protagonista de la obra, ha sido leída como una metáfora de su tácita homosexualidad. Como hace en determinado momento el Oscar de *Aire frío*, Esteban se marcha en busca de un futuro promisorio donde pueda vivir, estudiar, realizarse. Pero también, como en *Aire frío*, poco o nada se dice sobre la vida que lleva en la ciudad. En uno de sus enfrentamientos con Diego, Esteban confronta las consecuencias de ser y sentirse diferente:

ESTEBAN. Y dime. Dime por qué yo nací cojo, por qué te guardo rencor si tú no eres culpable. Y yo, ¿soy culpable? ¿De qué soy culpable? ¿Y por qué se ríen? ¿Por qué se burlan? ¿Por qué la lástima? [...] Tú has tenido todo lo que yo no he conseguido: la vida, que es lo que yo envidio, la alegría, vivir disfrutando con cosas pequeñas, como papá, como todo el mundo. ¿Qué he tenido yo? La duda, la preocupación. Pero no he tenido nada que me diga que estoy vivo. Sí, hoy sí. Hoy digo la verdad, te digo como soy y no me avergüenzo. Me da fuerza para seguir viviendo, aunque no sea la vida que yo hubiera querido. A veces, todavía, siento nostalgia por todas las aventuras que no pude vivir. Ya es tarde, ya es tarde...
[...]

DIEGO. Estás equivocado, no era lástima.

ESTEBAN. Sí. Siempre se cuidaban al hablar de los que tenían defectos. Yo no podía vivir aquí, tenía que irme.

DIEGO. ¿Qué íbamos a hacer? Tú eras más débil.

ESTEBAN. No, era una fuerza distinta. Hay que comprender, comprender... ¿No ves a esa muchacha, Laura, Flora...? No se puede ser demasiado recto. ¡Hay tantas cosas torcidas! ¿Ser demasiado recto no es una forma de ser torcido? [...] (281)

Las derivaciones del «defecto» físico trazan un paralelo con las del «defecto» que se calla: la burla y la lástima, las limitaciones para vivir la vida que se quiere y no la que se impone, o la capacidad para ponerse en el lugar del otro —que, por las razones que sean, también es considerado diferente— convencen a Esteban de que, efectivamente, el exceso entraña tanto peligro como el defecto, porque ser *demasiado* recto —la *hybris* de los griegos que atraviesa veinticinco siglos y se instala en la familia provinciana— es también una forma de ser torcido, de convertirse en lo que en principio se niega, y de lo que se quiere marcar distancia.

Ediciones R publica en 1964 *El Gallo de San Isidro*, de José R. Brene, quien con el estreno de *Santa Camila de la Habana Vieja* dos años antes había generado un verdadero éxito de público y había estremecido el campo teatral al sondear los límites del proceso revolucionario a partir de la perspectiva marginal desde la que su heroína contemplaba la realidad que la rodeaba. *El Gallo de San Isidro* retoma el mito del chulo habanero Alberto Yarini, que ya había sido tratado por Carlos Felipe en su *Réquiem por Yarini*, publicada desde 1960. La obra de Brene se ambienta en un burdel en el barrio de Colón, en 1955. Las prostitutas y Crisantemo —un afeminado que en la primera escena de la obra aparece arreglando cojines, recogiendo colillas y vaciando ceniceros— juegan a representar los hechos que rodearon la muerte de célebre *souteneur*. Crisantemo será uno de los secuaces de Lotot. Cuando acaba el juego, los personajes suspiran por que la ilusión se ha terminado, y todos están de nuevo en la dura realidad:

ELENA. Así es. Esta vida nunca ha sido alegre.

PROSTITUTA 3. (*Josefina Beze*). ¿Y por qué tiene que ser así?

ELENA. Porque creemos que no tenemos sentimientos y ellos están aquí siempre. (*Se toca el pecho*). Ellos nunca mueren ni envejecen.

PROSTITUTA 2. (*Rachel*). ¿Y siempre será así? ¿No habrá un día en que nuestros sentimientos...? (*Se detiene*.)

ELENA. Sigue.

PROSTITUTA 2. No sé lo que digo. Lo siento, pero no sé explicarlo.

CRISANTEMO. Entonces cállate, hermanita. Yo también siento cosas que no puedo explicar.

ELENA. (*A Prostituta 2*). Te comprendo. Llevo más de cincuenta años esperando ese momento, pero... no ha llegado. (*Silencio*). (196)

El consuelo de no poder nombrar o explicar lo que se siente es compartido. En las prostitutas, porque su profesión obliga a guardarlos muy dentro; hecho con el cual Crisantemo puede identificarse. Pero en su caso, el juego lo ha llevado a experimentar qué se siente ser alguien importante que puede hablar, decir lo que piense o experimente, algo que él ni ha tenido ni tendrá, porque sabe lo que puede costarle. Aunque Brene sitúa la acción en un tiempo anterior a la Revolución, no era muy difícil establecer un paralelo entre la imposibilidad de Crisantemo en ese ficticio 1955 y la de los homosexuales en el 1964 que corría.

Cuando en 1971 el Congreso de Educación y Cultura, que sesionó en La Habana entre el 23 y el 30 de abril, publica su «Declaración», quedan sentadas las bases definitivas para una política cultural esencialmente intolerante y beligerante contra toda conducta sexual que se separe del modelo de homonormatividad permitido. En uno de sus párrafos puede leerse:

El socialismo crea las condiciones objetivas y subjetivas que hacen factible la auténtica libertad de creación y, por ende, resultan condenables e inadmisibles aquellas tendencias que se basan en un criterio de libertinaje con la finalidad de enmascarar el veneno contrarrevolucionario de obras que conspiran contra la ideología revolucionaria en que se fundamenta la construcción del socialismo y el comunismo, en que está hoy irrevocablemente comprometido nuestro pueblo y en cuyo espíritu se educan las nuevas generaciones. (7-8)

Como lo que estaba en juego era nada más y nada menos que construcción misma del proyecto revolucionario, quienes quisieran integrarse o estuvieran vinculados a actividades educativas o culturales tendrían que ser investigados: «El Congreso estima que en la selección de los trabajadores de las instituciones supraestructurales, tales como universidades, medios masivos de comunicación, instituciones literarias y artísticas, etc., se tome en cuenta sus condiciones políticas e ideológicas, ya que su labor influye directamente en la aplicación de la política cultural de la Revolución» (8). Y dentro de estas «condiciones políticas e ideológicas», las más peligrosas serán las consideradas «aberraciones sociales»: «Los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el snobismo [sic], la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales, en expresiones del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra Revolución» (8). Desde la premisa que planteaba que «El arte es un arma de la Revolución. Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo. Un instrumento contra la penetración del enemigo» (12) quedaron establecidos los nuevos parámetros que debían cumplir todos los artistas verdaderamente revolucionarios. La «parametración» comenzó su metástasis en la cultura, guiada por mediocres en posiciones de poder, alimentados muchas veces por envidias y oportunismos, en un periodo donde el teatro se llevó la peor parte. Ambrosio Fornet acuñó el término de «quinquenio gris» para esa nefasta etapa en que se perdieron para el teatro autores y buena parte de la experimentación que, desde la escritura y la escena, había ido ganando terreno. Pero para el teatro cubano, fue más bien un decenio y, más que gris, negro. Tras el vacío artístico que dejó, el campo teatral —donde se entronizaron la mediocridad y la inmediatez— necesitó mucho tiempo para empezar a recuperarse.

No es casual que la temática *queer* reemerja en la dramaturgia cubana a partir de los ochenta y que en los años noventa registre un pico en la producción de textos que la abordan. Tampoco es casual que en esa etapa el tema aparezca en el teatro cubano escrito en los Estados Unidos antes que en la dramaturgia producida en la Isla. A este respecto, Juan Carlos Martínez considera que «No es hasta que el dramaturgo cubano en el exilio empieza a recomponer su memoria emocional, que el tema de la homosexualidad aparece en el teatro con rostro propio, como parte de, o como uno de entre, los componentes de la búsqueda de una identidad escamoteada por razones políticas y acrecentada en su desarraigo por los efectos de la inserción en una megacultura que [...] desdibuja y fusiona los límites de lo nacional» (72). Los ochenta abren con el éxodo del Mariel, suceso doloroso para la historia nacional, mediante el cual miles de cubanos —homosexuales incluidos, pero no solo— se exiliaron en los Estados Unidos. Con los hechos del Mariel, la tipificación del homosexual como figura antisocial, peligrosa y desechable marcó otro momento de inflexión en la manera en que identidad sexual y proyecto nacional venían interactuando desde el arribo al poder de la Revolución. Es comprensible entonces que los que salieron de Cuba precisamente porque allí sufrieron persecuciones o fueron enviados a las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) o se les separó de centros laborales y docentes, encontraran en la sociedad que los acogía una posibilidad de expresión personal que también se reflejara en su obra. Como también se entiende que esas experiencias vividas en la Isla llegaran de primera mano a otros autores que habían emigrado mucho antes, y los estimulara a revisitarse la temática *queer* desde la experiencia del desarraigo o la pervivencia de prejuicios sobre el sujeto homosexual en la comunidad cubana exiliada.

En la Isla, sin embargo, los años noventa abren bajo el signo de dos sucesos que cambiaron para siempre la manera en que la temática *queer* sería abordada por la producción teatral cubana. Cuando el director Carlos Díaz presenta su trilogía de teatro norteamericano en la sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba —integrada por *Zoológico de cristal*, *Té y simpatía* y *Un tranvía llamado deseo*—, no solo estaba inaugurando una manera muy propia de entender el disfrute de la forma espectacular desde la celebración del cuerpo y la afectación —entendida como mecanismo generador del artificio—, sino también devolviendo al espectador contemporáneo textos y autores que permitían que esas criaturas raras, diferentes y hermosas en su complejidad estremecieran La Habana de los noventa con ímpetu similar a cuando irrumpieron en el paisaje escénico de finales de los cuarenta y los cincuenta. Si desde el escenario la trilogía de teatro norteamericano reafirmaba que lo *queer* podía ser celebración y no trauma, desde el campo intelectual Senel Paz con su cuento «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» abría el debate sobre el lugar de la homosexualidad en el mapa cultural de la nación, y el éxito de *Fresa y chocolate* —su secuela cinematográfica dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío—* derrumbó para siempre los muros de silencio que habían contenido la reflexión abierta sobre el tema, especialmente en un país donde la exclusión y la censura de los homosexuales tenía una larga tradición. Ya el propio Bartolomé de las Casas se azoraba en su *Apologética* de encontrar también en la Isla Juana la afición al vicio nefando y «algunos mozos vestidos como mujeres» (73). Ese sobresalto frente al deseo diferente nos acompaña desde entonces, y continuó e incluso se fortaleció con la llegada de un orden social que pregona la igualdad y la inclusión como cartas de triunfo.

* El cuento de Senel Paz fue versionado para el teatro en montajes como *La catedral del helado*, de Sara María Cruz; *Para comerte mejor*, versión dirigida por Tony Díaz, y *Fresa y chocolate*, con dirección de Carlos Díaz.

En los ochenta la comunidad cubana exiliada en los Estados Unidos está ya lo suficientemente establecida como para poder empezar la reflexión sobre su propia identidad. La temática *queer* irrumpe en dos textos que entroncan directamente con lo que Juan Carlos Martínez explicara en términos de la recomposición de la memoria, especialmente desde la revisitación del archivo emocional de la familia y desde la distinción identitaria del individuo situado en un contexto multicultural y multiétnico.

El espacio de la cena como ámbito que propicia la reunión y el debate tiene trayectoria en la dramaturgia cubana. Recuérdense, por ejemplo, *El flaco y el gordo* de Virgilio Piñera, *El banquete infinito* de Alberto Pedro o *Si vas a comer, espera por Virgilio* de José Milián. En marzo de 1983 INTAR estrena en Nueva York *Union City Thanksgiving*, de Manuel Martín Jr. En obras anteriores como *Carmencita y Swallows* —estrenadas en 1978 y 1980, respectivamente— Martín Jr. ya había iniciado la aproximación a la temática *queer*. Pero es con *Union City Thanksgiving* —que Duo Theatre estrenó en español en 1986 como *Sanguivin en Union City*— que lo *queer* se instala entre los tópicos de la vida familiar mediante un personaje homosexual femenino. Con *Sanguivin...*, en palabras del propio Martín Jr., «aparece por primera vez el lesbianismo en el teatro cubano» (Barquet 177). Esta afirmación es justa si tenemos en cuenta que *El velorio de Pura* solo cuenta como antecedente si se la observa desde una perspectiva *queer* que privilegie ciertas claves sobre otras, y que *Funeral* de María Álvarez Ríos es solo una referencia a una obra quizás hoy irremediabilmente perdida. En cualquier caso, es asombroso que Martín Jr. recupere para la dramaturgia cubana lo *queer* desde una lesbiana, personaje que, en comparación con la figura del homosexual masculino, tiene mucha menor presencia.

Sanguivin... incorpora a las problemáticas de la familia en el exilio el tema de la homosexualidad. Pero si se habla abiertamente de la nostalgia por la vida en Cuba o de lo grandes que ya están los nietos, la relación de Nidia y Sara se trata como *lo que no es*: una gran amistad, aunque sus viajes a Manhattan los fines de semana y los siete años que Sara lleva compartiendo con la familia de Nidia la cena del Día de Acción de Gracias parezcan apuntar hacia otra dirección afectiva. Es lo que Juan Carlos Martínez define como una típica reacción de homofobia pasiva: «ignorar el fenómeno para no tener que rechazarlo» (74). Nidia es el eje y el sostén de la familia. Es, además, una excelente carpintera y puede arreglar cualquier electrodoméstico; condiciones que la hacen contrastar con la indisposición de Aurelito, el hermano que amenaza con revelar la verdadera relación que tienen Nidia y Sara en plena cena de Acción de Gracias. Pero Nidia conoce la vinculación de Aurelito con grupos anticastristas que ella define como «organizaciones terroristas». Ambos hermanos llegan así a un pacto tácito: él no revelará la relación con Sara y ella no hablará de la suya con el supuesto grupo terrorista. Lo curioso es cómo, en la escala de valores familiares, homosexualidad y terrorismo equilibren la balanza de las transgresiones no permitidas. Aparecen como estigmas equivalentes en una estructura familiar que no toleraría ninguno de los dos. *Sanguivin...* fue una obra de apertura por el modo en que articulaba la temática *queer* dentro de la estructura de la familia cubana exiliada, y porque mostró que los conflictos heredados podían dimensionarse desde la mirada de una nueva generación que no tenía por qué compartirllos necesariamente todos.

El 19 de mayo de 1983 Randy Barceló estrena también en Duo Theatre *Canciones de la vellonera*. Si *Sanguivin...* analizaba la temática *queer* dentro del cerrado universo de la familia de los Valdés, *Canciones...* transcurre en un «bar de ambiente» a principio de los ochenta en Manhattan, donde una vellonera marca los ritmos y las atmósferas con la sucesión de las canciones que se escuchan. Las letras de Olga Guillot, Lucy Fabery o la Aragón funcionan también como

horizontes que delimitan las expectativas del deseo. Yo, el protagonista, arma su noche entre recuerdos y las conversaciones con Él, que el dramaturgo identifica también como Narciso, encarnación mítica de la belleza masculina enamorada de sí misma, pero que aquí funciona más desde la dinámica del objeto de deseo. Resulta interesante observar en las conversaciones de Yo y Él el lenguaje y el repertorio de gestos con los que se identifican ambos personajes: Yo habla de la importancia de tener un «compromiso cubano» —compromiso entendido como relación— y Él, que viene de Miami, inquiera con curiosidad sobre los cuartos oscuros. Pero Él no es una posibilidad para Yo, quien termina refugiándose en un amor del pasado que duró... un día. Pero no hay espacio para la nostalgia ni la soledad, a pesar de ese amor de un día y del rechazo de Él. Para Yo la vida continúa, y su voluntad de luchadora en los terrenos no siempre generosos de la vida gay tiene su gesto de triunfo en la paja final. Esta misma exploración de lo *queer* como estilo de vida que trabaja sobre el estereotipo para minarlo desde dentro aparece también en otra obra de Barceló: *Never Marry a Horse of a Different Color*, que tuvo una lectura en el Duo Theatre el 30 de junio de 1984.

Mientras la presencia de la temática *queer* continúa en la dramaturgia de los autores del exilio —en Manuel Pereiras García con *Still Still, Bebo and the Band, La paloma, The Two Romantic Ladies*; José Abreu Felipe publica en 1988 *Amar así*, escrita en Cuba en 1980; Matías Montes Huidobro en *Exilio* incluye una reflexión sobre la persecución de los homosexuales en los tempranos sesenta—, en Cuba habrá que esperar hasta 1989, cuando se estrena *El grito*, de Raúl Alfonso, bajo la dirección de Dimas Rolando.

Perteneciente a la generación de autores egresados del Instituto Superior de Arte (ISA) que irrumpieron en el panorama teatral la década de los ochenta con fábulas y personajes francamente problemáticos y desestabilizadores, con *El grito* Alfonso revisa los sucesos del Mariel desde el *agón* verbal que sostienen Arturo y Tomás. La traición del amigo, la intolerancia para el que decidió quedarse y los huevos que cruzaban el aire y venían a estrellarse contra el cuerpo son algunas de las imágenes que catalizan el diálogo de ambos, que deja entrever una relación homoerótica entre los dos, forjada en las aulas del preuniversitario en que estudiaron. En obras posteriores como *Bela de noche, Islas solitarias* o *La seducción*, Alfonso extenderá la indagación en la temática *queer* hacia el travesti, los seropositivos y los jóvenes que deciden prostituirse.

Con *Nocturno de cañas bravas*, publicada en 1994, José Corrales continúa la exploración de las identidades sexuales problemáticas que ya venía desarrollando desde *El palacio de los gritos* (1992). Si en el primero la instancia de discusión es un matrimonio que dirime sus tendencias homosexuales bajo la luz de una supuesta crisis de pareja, en *Nocturno...* tres amigos coinciden en un bosque y desenmascaran las complicadas relaciones que cada uno tiene con los otros. El bosque y la nocturnidad nos remiten al *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare y, como *En esta noche en el bosque* de Felipe, nos recuerdan cuán efectivo puede ser si de develar máscaras se trata. Enrique, Oberón y Sergio se conocen desde niños, y la infancia tiene una importancia capital para sus futuros. Incluso los tres tienen sus respectivos dobles que los presentan cuando eran niños, en retrospectivas que revelan hechos clave para entender cómo y por qué han llegado a ser lo que son. Oberón, por ejemplo, de niño cojeaba —ya sabemos lo que eso puede significar a nivel simbólico—, y su intento de suicidio recuerda a la muerte de Ofelia en *Hamlet*. A Enrique lo perseguían gritándole «Machadito La Buena», y ese *bullying* que sufrió lo convirtió en el individuo que es. En *Nocturno...* se enuncian varios de los mitos de la masculinidad —«El hombre es de la calle, del campo»; «Si uno es negro tiene que tener la pinga grande»— y también muchos de sus miedos —el tamaño, la (im)potencia—. Las rivalidades y atracciones

que comparten estos tres personajes varían la intensidad y la violencia de los diálogos, y al final, cuando Oberón enuncia que «Hoy es el seis de agosto de 1945» —cuando la bomba atómica cae sobre Hiroshima y cambia el destino del mundo—, puede entenderse por qué la fecha también significa que, para los tres, ya nada será igual.

Gerardo Fullea León termina *Remiendos* en 1993, que no se publicará hasta 2004. E y J son los dos personajes de la obra; dos iniciales que también quieren ser dos destinos que se separaron y que a la vuelta de muchos años coinciden en la ciudad que antaño los vio unidos. Ambos son artistas, uno escritor y el otro pintor. Uno se quedó y el otro se fue. La curiosidad por saber cómo luce el otro, o cuán bien o mal le ha ido, alimenta las expectativas del reencuentro, ese tema que ha dado a la dramaturgia cubana textos imprescindibles como *Weekend en Bahía* de Alberto Pedro o *Nadie se va del todo*, de Pedro R. Monge Rafuls. La confrontación de la decisión de partir o de quedarse deja algo en claro: más allá de la preeminencia de lo material, lo verdaderamente triste es que se hayan perdido el uno al otro para siempre. Ya son como dos extraños que no pueden ensamblar la imagen guardada en la memoria con el rostro que tienen delante. El tiempo, el implacable, hizo su trabajo. Construida siguiendo el itinerario de vida de una obra de teatro, *Remiendos* es como un pequeño álbum donde se han guardado las postales que, como las hojas de los árboles, caen y amarillean con el paso del tiempo. Por eso el autor lo propone como un tercer personaje que debe estar presente durante toda la obra.

El 18 de noviembre de 1994 José Milián estrena en el Café-Teatro Bertolt Brecht *Las mariposas saltan al vacío*, texto con el cual el tema del sida irrumpe en la dramaturgia escrita en la Isla. En la producción del exilio *Noche de ronda* de Monge Rafuls, *Siempre Intenté Decir Algo (SIDA)/Alguien Importante Decidió Salir (AIDS)* de Ofelia Fox y Rose Sánchez o *All Hallow Even* de Manuel Pereiras García ya habían reflejado el tema «no solo de las víctimas directas de la enfermedad sino también de su repercusión en la familia, forzada a tener que lidiar con la pérdida de un ser querido y en no pocos casos, al mismo tiempo, con el trauma de una súbita revelación de su homosexualidad» (Martínez 75). Milián reproduce el aislamiento y el encierro de los portadores del virus, que una vez diagnosticados eran reclusos en sanatorios, lejos de una sociedad serofóbica. En ese espacio de confinamiento los personajes solo se tienen a ellos mismos para enfrentar lo impostergable, y mientras el virus les descuenta días ellos se aferran a la realización más inmediata. Lavinia la Salvaje es un personaje entrañable en la dramaturgia de Milián, travesti divino, tremendo, espectacular y centro a partir del cual se organizan las obsesiones de los demás personajes. No importa que la muerte planee como una sombra indeseada. La parábola de la mariposa que se arroja al vacío —y que da título a la obra— se materializa, y Lavinia avanza a su encuentro. Sabe que a lo inevitable se le mira de frente: «Ya lo dijo el viejo William... “La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena y después no se le oye más... Un cuento narrado por un idiota con gran estruendo y furia, que nada significa»... (Pausa). Pero yo, Lavinia la Salvaje, digo: La vida no es más que un cuento verde, contado por un mariquita disfrazado de mujer, pero que significa mucho... ¡Mucho!».

Alina Troyano/Carmelita Tropicana viaja a Cuba en agosto de 1993. La experiencia del reencuentro con un paisaje que le resulta a la vez lejano y familiar sirve de material para su performance *Milk of Amnesia/Leche de amnesia*, que se estrena en noviembre de 1994, y donde la artista recupera gestos y conductas del cubano y los recompone en un espectáculo donde los múltiples personajes que atraviesan el cuerpo de la performer se cuestionan los estereotipos de la masculinidad cubana (Pingalito Betancourt), el trauma que significó la conquista del Nuevo

Mundo (Arriero) o las visiones sobre la miseria y el hambre desde la perspectiva de un cochinito mamón. Desde la alternancia de voces en la enunciación, el redescubrimiento de los esquemas prefijados de la cubanidad —la sexualidad incluida—, o la apoteosis que sobreviene a la anagnórisis de Carmelita, *Milk of Amnesia/Leche de amnesia* amplía el archivo *queer* precisamente por la intersección que propone entre sexualidad y nacionalidad. Desde esta perspectiva, resulta un texto clave para entender la dimensión performativa de lo *queer*, que se relaciona también con la memoria, con las diferentes maneras de entender la «cubanidad» desde la diáspora, y con el regreso a los orígenes como experiencia para generar la acción.

Con *La noche* Abilio Estévez gana el Premio Tirso de Molina 1994 y la dramaturgia cubana un texto descomunal sobre el deseo diferente. Estrenado por Teatro Irrumpe en 1995, *La noche* repasa los mitos fundacionales de la tradición bíblica desde las imágenes de la represión. Así, el relato de la creación del *Génesis*, las figuras de Abraham y Job o la destrucción de Sodoma son revisados desde sus aristas *queer*, que los relee desde la celebración del cuerpo, el deleite de los roces y la explosión de los sentidos. La intertextualidad como técnica poética y la fragmentación como propuesta estructural propician el contrapunteo entre placer y represión, «que por momentos se transforma en placer-sufrimiento» (Del Pino 2004, 143). De un lado las citas a Epicuro, reforzando la consecución de la felicidad en el gozo; del otro, las figuras de La Madre castrante y del Ángel exterminador, privilegiando el dolor, la agonía y la muerte. Escrita y estrenada en una época donde todo lo placentero parecía estar también vedado, *La noche* proponía una larga peregrinación en busca del amanecer, que es la luz, la esperanza, el deseo. Sus criaturas, cambiantes, alegóricas, persistentes, quedan como imágenes que perduran a pesar de las represiones y las indiferencias. Esa misma tenacidad se verifica en *Freddie*, texto donde Estévez recurre a un *queer* famoso para celebrar una de sus *Ceremonias para actores desesperados*.

Pedro R. Monge Rafuls empieza la escritura de *Otra historia* en 1993 y la termina en 1996. Entre las prohibiciones de la religión afrocubana y la libertad de elección que permite la vida en una metrópolis multicultural como Nueva York, transcurren los días de José Luis, un cubano seguro de que «Los hombres somos hombres hagamos lo que hagamos». Amparado en esa premisa, no tiene problemas en tener una relación con Marina, al mismo tiempo que con Teresa —amiga de aquella— y con Marquito. Gail Bulman ha considerado que en esta obra «Monge's characters are involved in three conflictive love/hate triangles: José Luis/Marina/Teresa, José Luis/Marquito/Teresa, and José Luis/self/Afro-Cuban culture» (226). Más que la superposición de triángulos amorosos variados, las líneas de conflicto entre los personajes pudieran imaginarse en forma de poliedro, en cuyo centro está José Luis, comprimido por los planos que representarían las exigencias de Marina, Teresa, Marquito, el Padrino, la religión, el modelo de masculinidad heredado y la visión que José Luis tiene de sí mismo. Su deseo por Marina es real, tan real como su deseo por Marquito. Pero frente a este último, José Luis no puede siquiera nombrar lo que siente. En un intento por escapar de todo el «deber ser» que implica el machismo cubano que trasplantó consigo a Nueva York, su elección es Marquito, que a diferencia de José Luis no tiene problema ninguno con su orientación sexual ni con expresar abiertamente sus sentimientos. Pero los orishas ya han decretado el castigo para su transgresión, y el monte reclama lo que le toca. En un mundo donde dioses y hombres caminan juntos, *Otra historia* revisa la persistencia del machismo y el hembrismo cubanos más allá de las fronteras geográficas de la Isla para devolvernos una imagen auténtica de seres que no pueden escapar a las exigencias de su destino. Casi veinte años después de escrita, la obra se estrenó finalmente el 18 de mayo de 2017 por Group of The Arts bajo la dirección de J. Edgar Mozoub, en el Julia de Burgos Performance and Arts Center de Nueva York.

De *La vida es un carnaval* Juan Carlos Martínez dijo que era «uno de los relatos más vívidos y desgarradores que se hayan escrito acerca del destino de los homosexuales en la Cuba del castrato» (73). Esta obra de Enrique R. Mirabal, escrita en 1994, retoma la vertiente de choteo y parodia que nos legara la escena del bufo y, mediante un cuidadoso ejercicio intertextual, cita clásicos como *Romeo y Julieta*, escenas canónicas de la ópera y la zarzuela cubana, programas como *La tremenda corte* y *Cocina al minuto*; juega con el anacronismo y la ruptura de la cuarta pared, todo en una estructura carnavalesca —en el sentido bajtiniano del término— que se sabe dueña de una teatralidad poderosa. Candelario, el protagonista, es un mulato cuarentón y «maricón a la antigua», robusto, «casi analfabeto y patéticamente revolucionario» que trata de conciliar dos mundos incompatibles: el amor de un chulo jovencito y de un proyecto político con el uso que ese mismo chulo y ese mismo proyecto político hacen de él. Lo utilizan mientras les es útil y cuando no les sirve más, lo desechan. Sin saña pero sin compasión, la obra refiere muchas de las atrocidades cometidas contra los homosexuales con la meta de lograr un futuro libre de blandenguerías y flaquezas: las redadas, las UMAP, la parametración, las purgas en centros de trabajo y universidades. Por su propia (in)consecuencia, Candelario pagará también su cuota de dolor en esa Cuba que, como la describe Angelito, «el que más y el que menos ha pagado su quilo prieto de sufrimiento». Antes de salir al exilio, cual rolliza y amulatada Avellaneda, Candelario recita «Al partir», y los versos de Tula consiguen iluminar una senda que se intuye incierta. La obra fue concebida originalmente como parte de una trilogía, que continuaría con los personajes en Miami, y aunque en 2001 se hizo una lectura dramatizada de la obra en el Museo Universitario del Chopo de la ciudad de México, este texto ya imprescindible en el archivo *queer* cubano espera por su estreno.

Como la mayoría de las obras de Alberto Pedro, *Pas de deux sobre el muro* fue estrenada en 1998 por Teatro Mío bajo la dirección de Miriam Lezcano. El espectáculo que subió a la escena del habanero Teatro Fausto se tituló *Madona y Víctor Hugo*, recuperando la importancia de los protagonistas y sus nombres. Si en *Manteca* —texto clásico de la dramaturgia cubana de todos los tiempos— Pucho era un homosexual que desde la escena discutía varios de los dilemas más acuciantes de ese 1993 en que se estrena la obra, en *Pas de deux sobre el muro* Madona es un travesti durísimo, «mezcla de modelo de *Playboy* con boxeadora», que también airea no pocas de las dificultades nacionales de su momento. Él es un profesor de cibernética desempleado al que le gusta pescar, y ella un «símbolo de la confusión, especie de nostálgico andrógino evocador de la unidad primordial» (Cano 69). En la madrugada del malecón, Madona y Víctor Hugo entablan un duelo verbal digno del icono pop y del romántico por excelencia que les dan nombre, y entre los variados y actuales temas que tocan está, como no puede ser de otra manera, la sexualidad, motivada sobre todo por la apariencia y las opiniones liberales de Madona, calibradas siempre por la sospecha de Víctor Hugo. El juego de apariencias y definiciones tiene un momento de interés cuando la discusión deriva hacia si la diferenciación del culo es una realidad o una construcción social:

MADONA. Todos los culos son iguales, «pescador».

VÍCTOR HUGO. No, Madona, no... Todos no son iguales.

MADONA. Quiero decir que ningún culo es superior a otro culo.

VÍCTOR HUGO. El culo de varón es un culo triste.

MADONA. A veces, «pescador», el culo de la hembra es mucho más triste que el culo de varón.

Conozco varones de culos alegres, culos optimistas; saltarines culos, que nada tienen que envidiar a cualquier culo hembra.

VÍCTOR HUGO. Si tú lo dices, no puedo discutirlo. Yo no ando por ahí, como un desesperado, fijándome en los culos de varón.

MADONA. ¿Me vas a decir a mí que jamás te ha impresionado un culo macho? ¿Vas a sostenerle, en su cara, a Madona que nunca has ido andando por la calle y has visto a alguien de espaldas, con un culo perfecto, un grandísimo culo? ¿Vas a negar que has seguido sus pasos y has sufrido muchísimo al descubrir de pronto que no era una mujer?

VÍCTOR HUGO. Eso es distinto, Madona, distinto. En esos casos no se sabía de quién era el culo.

MADONA. Por lo mismo, «pescador», por lo mismo. No hay diferencia entre un culo y otro hasta que se sabe cuál es el sexo al que pertenece su propietario. Por tanto, la diferencia no está en el culo, está en la cabeza. En el fondo de todo macho latino hay siempre un bugarrón y tú no eres más que un macho latino. Así es que ahorita no intentes escapar, porque voy a ir gritando, por toda la ciudad, detrás de ti, lo mismo: ¡Bugarrón!

Después de haber bajado a los arrecifes, es decir, fuera de la vista de la audiencia, mucho antes que sus cuerpos, se ven sobre el muro la caña de pescar de él y el *nécessaire* de ella, suerte de versiones insulares de la lanza de Marte y el espejo de Venus, que identifican la sexualidad de cada uno. Lo que pasó detrás del muro puede intuirse. Y los dos se van, no sin antes gritarse unas cuantas lindezas, justo cuando la luz del faro alcanza su mayor intensidad bajo la luna llena.

En *El último bolero*, de Iliana Prieto y Cristina Rebull —estrenada en mayo de 1998 en Santa Clara y después en La Habana por Trotamundos—, una madre que se fue por el Mariel regresa a visitar a la hija que se quedó, o que dejó detrás, depende de quién cuente la historia. Aunque Sofía —la madre— tiene un hijo homosexual, le cuesta entender al principio que Beatriz —la hija— también lo sea.* En los nombres de los personajes está la clave que subvierte y varía el peso de la teatralidad: Sofía —que significa sabiduría— no entiende lo que es «tener dos hijos equivocados del camino de la naturaleza sabia y prudente», porque «No es por gusto que los niños tienen lo que tienen y las niñas tengan la otra cosa». Llega incluso a preguntarse qué salió *mal* cuando ella lo hizo todo *bien*: «Dios mío, pero ¿qué fue lo que pasó en esta familia, con lo puta que yo siempre fui y lo macho que fue tu padre?». Beatriz —que significa «la portadora de felicidad»— le recrimina a la madre que se fuera y la hubiera dejado sola en una etapa definitiva de su vida, donde casi la expulsan de la universidad por homosexual. Es cierto que aquí la presencia de lo *queer* funciona «como un pretexto para entrar a fondo en otros subtemas de no menor singularidad» (González López 36), pero lo definitivamente significativo de *El último bolero* es que, a partir del reconocimiento de la sexualidad, puedan alumbrarse otras cuestiones determinantes como la división de la familia por el exilio, el egoísmo de los padres y los hijos, el dolor de la soledad, la capacidad de perdonar, y la valentía de volcar en palabras la memoria.

Después de haber llevado a las tablas *Musmé*, sobre ese mito del travestismo habanero, Nelson Dorr incursiona con *Santera* en la figura de una sacerdotisa afrocubana, negra y lesbiana. Todavía recuerdo la impresionante interpretación de Natacha Díaz en el estreno mundial del monólogo. Por el relato de la protagonista sabemos de las burlas de la infancia, del hastío que causa en ella tener que vivir bajo la presión del *qué dirán*, de su primer beso de mujer, de lo que se despertó en su cuerpo cuando la tuvo delante a Ella. Por la posesión de los seres que *pasan* por el cuerpo de la sacerdotisa conocemos que le advirtieron que se cuidara de esa pasión enferma, que se alejara de Ella porque

* En 1996 Héctor Quintero había estrenado *Te sigo esperando*, donde la protagonista era una lesbiana de clóset, cuyo sueño de pequeña era poder llegar a ser bombero.

solo traería dolor y daño. Como en *Otra historia*, de Monge Rafuls, aquí la intolerancia de los orishas hacia la homosexualidad es manifiesta. La santera decide transgredir el consejo sagrado de las deidades y terminará increpándolas por no haberle permitido un momento de felicidad. El dolor por la pérdida, como las olas del mar en que desapareció Ella, la golpea con fuerza. Y su última transgresión es destruirlo todo.

De hortensias y de violetas, de Esther Suárez Durán, plantea por primera vez en la dramaturgia cubana los dilemas de una familia homoparental que quiere tener un hijo. Escrita en 1999, obtuvo en 2004 el premio del concurso La escritura de la diferencia y se estrenó en marzo de 2007 en la sala del Museo de Arte Colonial bajo la dirección de Nelson Dorr. Además de los cuestionamientos a la familia tradicional y a su función como institución de la sociedad, Gabriela y Alejandra, las protagonistas, tienen que enfrentar los vacíos legales en una sociedad que, como la cubana, todavía tiene mucho por recorrer en ese sentido. Al deseo de Alejandra de «encajar» en la sociedad como una familia cualquiera —en lo que llamaríamos un proceso de homonormatividad—, Gabriela responde con verdades que denotan la división de esa misma sociedad a la que Alejandra quiere traer un hijo: «Los hombres discriminan a las mujeres. Los hombres y las mujeres discriminan a los homosexuales. Los hombres homosexuales discriminan a las mujeres homosexuales. Las mujeres homosexuales se discriminan entre sí. ¿Y a un mundo semejante quieres tú traer otro ser humano?». Por razones médicas Alejandra no podrá conseguir su deseo. Y al final Gabriela cederá en la mejor de las maneras posibles. A fin de cuentas, de lo que se trata es de vivir, aunque para ello tengan que alternar, como en las flores que titulan la obra, la fortaleza y la fragilidad.

Con *Escándalo en La Trapa* —publicada por primera vez en 2000 y se estrenada en 2005 bajo la dirección de Tony Díaz— José R. Brene acude a la biografía de Enriqueta Faber o Favez, la francesa que se instaló bajo ropas de hombre en la Baracoa de la colonia y ejerció la profesión de médico. El relato está organizado de manera retrospectiva, y articula la confesión del monje agonizante que es Enriqueta en sus postreros días con los fragmentos de vida que le va revelando al Abad. Tras la muerte de su esposo en la batalla de Wagram, Enriqueta deviene Enrique y marcha al Nuevo Mundo. Consciente de las estructuras sociales que oprimen a la mujer, de las imposibilidades de superación o del confinamiento que muchas veces supone para ellas la institución del matrimonio, su visión ideal convierte a Juana y a la esclava Mercedes en su proyecto utópico de salvación. Pero el engaño se descubre y Enriqueta pagará caro su transgresión. Brene destaca el aldeanismo de la mentalidad provinciana, la falsa moral de los pueblos pequeños, el peso de la Iglesia y los horrores de la esclavitud. Sin embargo, lo que pudo haber sido una obra transgresora en términos de reivindicación de la figura histórica que la inspira, termina siendo la ilustración aproblemática de un caso eminentemente problemático. Más atractivo hubiera sido, por ejemplo, indagar en las posibilidades subversivas que brinda el matrimonio con Juana. A pesar de la advertencia de no consumación que le hace Enrique, ¿qué tan creíble puede ser que Juana acepte el ofrecimiento de matrimonio y luego se resigne al ayuno de la vida conyugal? Siendo Enrique la sensación de la Villa Primada, ¿habría resistido Juana estoicamente sin siquiera arrimársele un poco, viviendo como viven en la misma casa? Son preguntas para las que no tenemos respuesta, pero que de haberse abordado hubieran traído más escándalo a esa última confesión en La Trapa.

El béisbol ha sido un tema de la dramaturgia cubana desde *Habana y Almendares, o los efectos del béisbol* (1892) de Ignacio Sarachaga. Después vinieron ¡Vapor Correo! de Raimundo Cabrera (1888), *Llévame a la pelota* de Ignacio Gutiérrez (1971), *Penumbra en el noveno cuarto* (2003) de Amado del Pino y *Béisbol* (2008) de Ulises Rodríguez Febles. A esa genealogía de obras escritas en la Isla se incorpora en 2001 *El pasatiempo nacional* de Raúl de Cárdenas, que su autor revisó en 2005 y publicó en

2010. El beisbol es aquí, además de una de las pasiones nacionales, el prisma desde el cual se dimensionan la realidad del país y las relaciones afectivas entre los personajes. Miguel Ángel es un pelotero que pudo tenerlo todo pero que ha caído en desgracia luego de haber sufrido las consecuencias de pensar diferente. Entrena a Yuri, una joven promesa de la pelota nacional, y en los entrenamientos va surgiendo la atracción entre ambos hasta que el juego entre el pitcher y el catcher cobra otra dimensión. A pesar de la situación política extenuante, de la chivatería de César —el padre de Miguel Ángel— y de no poder vivir su relación plenamente, Miguel Ángel y Yuri se aman. Es un amor auténtico, doblemente transgresor: porque son dos hombres y porque son peloteros, a quienes se supone machos varones masculinos, a toda prueba. Precisamente uno de los aciertos de De Cárdenas es que sus personajes no tienen ningún conflicto entre su masculinidad y su orientación sexual. La salida del país de Yuri convierte la relación en promesa de pronta reunificación, pero las cosas nunca son como se piensan y la gran historia de amor termina como suelen terminar las grandes pasiones. La obra, sin embargo, nos deja la siguiente pregunta: ¿cuál es entonces el pasatiempo nacional, el béisbol, la homosexualidad, o esa vocación tan arraigada de hacer daño y joder al otro?

Como hiciera en *Lorca con un vestido verde* (2003), Nilo Cruz regresa a la figura del poeta granadino en *La belleza del padre*, escrita en 2006. Si en aquella primera el autor de *El público* era el protagonista, en *La belleza...* es una presencia que acompaña a Emiliano, el padre, cuya hija viene a visitarlo después de mucho tiempo sin verse. La llegada de Marina rearma el mapa afectivo de la casa y del padre. Ella se siente atraída por Karim, el joven marroquí que vive junto con el padre y con Paquita, pero descubre en medio de un eclipse de sol que Karim es, o ha sido, el amante de su padre, y que se ha casado con Paquita para regularizar sus papeles. La muchacha será entonces como esa Luna que se interpone entre los dos astros, y la noche se hará real y metafórica. Emiliano tendrá que conciliar entre el padre que quiere ser para su hija y el deseo que siente por Karim, pero Marina renuncia a su posibilidad de felicidad para propiciar la de su padre. A los reclamos de Karim, responde: «Te enseñaré a amarlo tanto como me amas a mí». Y su gesto la inscribe en esa galería de amores encrespados e imposibles que pueblan la dramaturgia poderosa de Nilo Cruz.

Chamaco, de Abel González Melo —estrenada por Argos Teatro el 25 de mayo de 2006 en el Noveno Piso del Teatro Nacional de Cuba bajo la dirección de Carlos Celdrán—, se estructura siguiendo las pautas de un informe policial. De hecho, el autor la subtitula «Informe en diez capítulos (para representar)», lo que nos remite a un soporte de registro que ha sido recuperado de la realidad y que estructura el texto. No se busca el acontecer cronológico de la fábula sino su reorganización en un modo que recuerda aquella idea de Harold Pinter de que mientras más aguda es la experiencia, más desarticulada es su expresión. Lo que resalta en *Chamaco* y la convierte en una obra única dentro del registro de lo *queer* en la dramaturgia cubana es la constante que verifican los personajes masculinos: todos, de una forma u otra, mantienen una relación sui generis con el sexo; entre todos construyen un ajedrez de apariencias, una manera polimorfa de asumir la sexualidad: a Kárel le gustan las mujeres, pero se prostituye con hombres; su tío Felipe Alejo es un «viejo maricón»; Miguel es el típico enamorado que siempre anda buscando novias; Alejandro estuvo casado, ahora enviudó y hace las calles de madrugada buscando pingüeros; La Paco es un travesti y Saúl Alter, un macho policía, su marido. Además del signo de interrogación que la obra traza sobre las sexualidades permitidas, *Chamaco* devela también la desintegración de la familia patriarcal, proceso que genera otros tipos de familias. Como afirma Lillian Manzor, «No solo el espacio público es tomado por los deseos y las relaciones *queer*, sino que el espacio del hogar, de la intimidad, también va a ser reconfigurado como un espacio de resistencia a la heteronormatividad, aun en el caso de deseos entre hombre y mujer» (67). Visto desde el canon, Kárel Darín no es un modelo a imitar. Sin embargo, la simpatía se establece con él a

partir de cómo afronta su caída, cómo arremete contra sí mismo en una actitud de resonancias edípicas que devela, detrás de ese último gesto, una sociedad disfuncional que tiene en las transacciones del deseo su marca más oscura, y que González Melo explora también en *Nevada y Talco*, donde la intersección entre la sexualidad de los personajes y problemáticas como la emigración, la extorsión paraestatal o el consumo de drogas continúa la documentación de esa otra vida habanera que se despierta justo cuando cae la noche.

Autor de ese poema ya canónico en la literatura cubana que es «Vestido de novia», Norge Espinosa Mendoza ha tratado también la temática *queer* en títulos como *Romanza del lirio* (1997), *Ícaros* (2003) y en una versión de *El patito feo* (2006) para Teatro de las Estaciones, donde la fealdad del protagonista se entendía como posibilidad para el deseo diferente. En *Trío*, obra de 2003, Adoración, una diva del travestismo ya en la tercera edad, regresa a La Habana para rearmar el mapa de la ciudad que tiene delante a partir del que guarda en su memoria. Pero esa Habana no existe, y su antiguo glamour ha quedado sepultado bajo los derrumbes y los basureros. Además de los detalles de esa vida habanera de antaño, trae también la petición de que su sobrino Ismael se vaya con ella a Miami, suceso que desencadena no pocas tensiones entre este último e Isaac, su amante. A modo de secreto regalo, o venganza, los amantes le presentan a Ángel, un oscuro objeto de deseo que encarna toda la belleza y la autodestrucción de los que trafican con del deseo homoerótico en una ciudad que, como reconoce la propia Adoración, sabe cobrar muy caro su nostalgia.

En *Madame Yourcenar y Miss Grace*, estrenada en 2006, Salvador Lemis recupera la figura de la escritora francesa para imaginar sus últimos días en Mount Desert. Madame está segura de que «Todas las mujeres aman a una mujer: se aman apasionadamente a sí mismas. Y su propio cuerpo suele ser la única forma que ellas consienten en hallar hermosa». Para poder vivir su historia juntas, tienen que refugiarse en un lugar apartado —ese «pequeño placer en el monte desierto»—, lejos de las miradas indiscretas y los flashes de las cámaras. Es un amor al que también puede costarle muy caro decir su nombre. El deseo homoerótico cataliza desde la primera sonrisa en el cafetín londinense hasta las reacciones frente a las radiografías que muestran cómo el cáncer avanza dentro de Grace. Las tensiones con esta última, la obsesión por la escritura, y el pasado que vuelve para atormentarla con recuerdos a veces no tan gratos acompañan a Madame. Los cuadros se suceden como en esas películas en sepia donde hay que imaginar lo que lleva dentro cada personaje y las variaciones de la realidad articulan los días postreros de una vida y una carrera literarias donde Amor siempre fue, para Madame, «su duro ídolo».

Soledades, de Alberto Sarraín —director de amplia y sostenida trayectoria—, estuvo entre las finalistas del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2006. El texto es una suerte de exorcismo onírico donde la organización de la fábula sigue el principio de la gramática del inconsciente y de los sueños, que opera por yuxtaposición y no por coordinación. Desde claves intertextuales que remiten a la poesía de Cernuda o a citas de *El mago de Oz*, se articulan los momentos fundacionales de la personalidad de Adrián y Luis, moldeados por esos mecanismos castrantes que son el padre autoritario, las figuras femeninas con su carga de ternura y manipulación, el peso de la institución de la Iglesia y una sociedad donde «uno tiene que hacer un esfuerzo para ser como los demás», como se da cuenta Adrián desde muy temprano. La vida de ambos coincide en un proyecto que intenta precisamente entender al diferente —en este caso, los pacientes de esquizofrenia— desde su propia diferencia. Y esa es una de las ideas que sostienen la utopía del texto: que la diferencia no tenga que conformarse solo con el espacio de tolerancia y confinamiento que le permitan, sino que pueda llegar incluso al lugar «donde habite el olvido».

Precisamente Alberto Sarraín integra el jurado que otorga el Premio David a *Vacas*, de Rogelio

Orizondo, y prologa la primera edición de la obra, donde destaca cómo el texto «asume una visión posmoderna de la homosexualidad que deja de ser categoría para convertirse en circunstancia» (11). Con *Vacas*, la figura de la lesbiana aparece articulada mediante una relación homoerótica triangular. La obra presenta tres modos de ver la realidad. Desde la raza de Betina. Desde la historia familiar de Liuba. Desde el puesto de trabajo de Eva. Cada una encarna a nivel simbólico una problemática social: la vivienda, la salud o la alimentación. Pero no hay trauma ni conflicto en el trío. Ni sobresalto en que la vulva africana que amuebla la imaginación de Liuba acabe por concretizarse entre las piernas de Betina. La desproblematización de la homosexualidad en la dramaturgia cubana alcanza con *Vacas* un punto de interés precisamente porque ellas no tienen dificultad ninguna en pasar por la realidad del día a día con la misma tranquilidad con que los cuerpos bovinos se suceden frente a la oficina de Eva.

Con una significativa trayectoria en el teatro para niños y de títeres, Christian Medina concibe *Franjas de luz* también desde esa estética de lo sombrío que tanto comparte con las figuraciones del Tim Burton de *The Nightmare Before Christmas* o *Corpse Bride*. Fernando y Samuel han escapado de la provincia huyendo de una familia disfuncional, y a partir de su encuentro en La Habana comienzan una relación donde cada uno oculta al otro un trozo de sí que le preocupa o le atormenta. Fernando se prostituye con extranjeros y Samuel debe cumplir una promesa hecha al hermano muerto, que regresa a recordárselo. El padre ausente de Samuel no es menos significativo que la madre proxeneta de Fernando, a quien no le interesa lo que haga su hijo siempre y cuando pueda ayudarla económicamente. Samuel ahuyenta sus pesadillas con carboncillo y papel, pero las de Fernando dejan marcas más profundas. Cuando quiere salirse del negocio, tiene que afrontar las consecuencias. Al final, intuyen que son dos existencias que solo se tienen a sí mismas y esa es razón suficiente para seguir adelante.

Eugenio Hernández Espinosa regresa con el monólogo *Gladiola la Emperatriz*, estrenado en 2010, al tema de los excluidos. Autor de textos canónicos de la dramaturgia cubana como *María Antonia* o *Mi socio Manolo*, en *Gladiola...* repasa varios de los conflictos comunes a la vida del travesti: la incompreensión social, la intolerancia de la figura paterna, pero también la experiencia de las UMAP, donde Gladiola fue Emperatriz de la noche. Gracias a su inventiva personal, convirtió aquellas barracas repletas de tristeza y melancolía en una versión hilarante, tropical y de bajo costo del Folies Bergère: «Teñí los mosquiteros de rosa. Las literas las convertimos en pista de cabaret. Inventé un show a lo Rodney. Los sombreros los convertimos en pamelas ornamentadas con flores de romerillo. Hicimos regios vestidos de lentejuelas con vidrios de las botellas de cristal. Nuestras túnicas estaban impregnadas de diminutas luces que centelleaban bajo los faroles de kerosene». Fue la divina emperatriz de aquellas barracas repletas de excluidos. Su voluntad de permanencia alumbró las noches del campamento. Por eso *Gladiola la Emperatriz* permanece como un interesante relato donde la alegría del travestismo vehiculiza traumas que hoy, todavía, merecen discutirse.

Diez millones, de Carlos Celdrán, regresa a un momento crucial en la historia del país. Mediante una escritura muy personal que partió del diario íntimo en el que el autor fue registrando su experiencia de esos años, *Diez millones* demuestra que la revisión de los hechos históricos, una vez lejanos en el tiempo, puede descubrir obsesiones y verdades que nos acompañan todavía. Celdrán accede a la Historia desde su historia. Y mientras el país se esfuerza por cumplir la zafra que da título a la obra y los sucesos de la Embajada del Perú desencadenan el éxodo del Mariel, un muchacho se descubre a sí mismo desde el deseo, y moviliza sus estrategias de sobrevivencia para acomodarse y ser como los demás. Una lectura *queer* apuntaría también a cómo la familia fragmentada ofrece modelos de interés. La Madre se declara «una fanática de la virilidad». Es una mujer a quien la política abrió las puertas de la realización

personal. Y la supo aprovechar: «Fue un despertar que arrasó con el sueño de convertirme en la buena mujer casada, madre obediente del primer hijo varón. [...] Una mujer con poder era algo tan inaudito e inconcebible en ese tiempo que me dio rápidamente un aura de atracción [...] Una mujer con poder es más fuerte que un hombre con poder». Frente a ese modelo de mujer integrada e implicada en el fragor de un país en revolución, el Padre terminó reducido «a nada, un hombrecito mediocre que buscaba en la rutina familiar la felicidad», condenado a aguantar en silencio «la humillación que eso implicaba para un hombre en un pueblo pequeño donde todo se sabe». Como en el antiguo teatro ateniense, en *Diez millones* la Historia es lo que el dramaturgo haga con ella. *Diez millones* nos regala la pregunta. «¿Qué hacer con la verdad cuando todo está hecho?». En ese sentido, el texto de Celdrán no condena. Tampoco alecciona. Solo propone un itinerario dentro de un complejo mapa de conductas en el que muchas de nuestras historias personales pueden encontrar sus resonancias. Siempre será mejor la impasibilidad de la escritura, porque hablar, «Hablar es caro, imposible».

VI

Cuando concluyo este prólogo, el archivo dramático *queer*, afortunadamente, ha seguido creciendo. Pedro R. Monge Rafuls termina *Los franceses no son de La Habana*, una apropiación *queer* del mito de Yarini. Ulises Cala escribe *Horses*, Eddy Díaz Souza *Mal tiempo y un poema sombrío* y Raúl de Cárdenas *UMAP*. Legna Rodríguez Iglesias obtiene el Premio Casa de las Américas en la especialidad de teatro con *Si esto es una tragedia yo soy una bicicleta*, que protagoniza una pareja de mujeres, y la plataforma escénica experimental Osikán estrena *BaqueStriBois (BsB)*, proyecto escénico transdisciplinario sobre la prostitución masculina gay en Cuba.

En el largo camino transcurrido entre *Esta noche en el bosque* y *Diez millones* lo *queer* abandona la tierna heredad de la metáfora hasta construirse en el centro generador de la fábula. El cambio de paradigma se da cuando para los sujetos *queer* representados la identidad sexual deja de ser un problema, la homosexualidad ya no es una minusvalía —biológica, social— y desde el espacio de reflexión que propicia da cuenta de sus vínculos con los campos histórico, político, social. Para muchas de las obras aquí antologadas la propia biografía de los artistas es el punto de partida desde el cual se articula el relato, en provechosos ejercicios de autoficción. La predilección por las periferias y la nocturnidad; la irrisión de etiquetas como «hombría» o «femineidad», entre otras; los padres autoritarios y las madres castrantes; el regreso a la infancia como etapa definitoria para el desarrollo de la individualidad; el intento de conciliación de mundos incompatibles —homosexualidad y religión, carnaval revolucionario y mariconería—; la recuperación de *queers* famosos como Lorca, Cernuda o Yourcenar; la recurrencia a Olga Guillot y las referencias a Colón y la empresa del descubrimiento —quizás como cita al propio descubrimiento de la sexualidad en los personajes— son algunas de las claves que conectan secretamente los textos de *Cuba Queer* y verifican en ellos los itinerarios de ese deseo diferente que se lanza del clóset de la Isla al Gran Teatro del Mundo, y deja ver, tras mucho tiempo detrás de las máscaras, los rostros verdaderos.

Ernesto Fundora
Miami Beach, 7 de septiembre de 2017

OBRAS CITADAS

- Arrufat, Antón. *Virgilio Piñera entre él y yo*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2002.
- Barquet, Jesús J. «Dos obras “cubanas” de Manuel Martín Jr.: *Swallows y Sanguivín en Union City*». *Contextos* 11.13 (2007): 165-178.
- Boudet, Rosa Ileana. «Introducción». Flora Díaz Parrado. *El velorio de Pura*. Coral Gables: La Torre de Papel, 2001, III-XII.
- _____. *Teatro cubano: relectura cómplice*. Santa Mónica: Ediciones de la Flecha, 2011.
- Brene, José A. «El Gallo de San Isidro». *Teatro*. La Habana: Letras Cubanas, 1982, 115-199.
- Bulman, Gail A. *Staging Words, Performing Worlds: Intertextuality and Nation in Contemporary Latin American Theater*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.
- Cano, Osvaldo. «*Madonna y Víctor Hugo*: la tragedia de la soledad». *Tablas* 2 (2000): 68-70.
- Carrió, Raquel. «Tres autores de transición». *Tablas* 2 (1982): 17-24.
- _____. «Una pelea cubana por la modernidad». *Primer acto* 225 (1988): 60-73.
- Casas, Bartolomé de las. «Fragmento de la *Apologética histórica*». Ana Cairo y Amaury Gutiérrez (eds.). *El Padre Las Casas y los cubanos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2011, 70-85.
- Conejero-Tomás Dionís-Bayer, Manuel Ángel. «Introducción». William Shakespeare. *Sueño de una noche de verano*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero. Madrid: Cátedra, 2016, 7-53.
- Díaz Parrado, Flora. «Preámbulo». *5 cuentos y El velorio de Pura*. La Habana: Editorial Alfa, 1941, 7-8.
- «El Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura». *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí* 2 (1971): 5-17.
- Epps, Brad. «Retos y riesgos, pautas y promesas de la teoría queer». *Debate Feminista* 36 (oct. 2007): 219-272.
- Epstein B.J. y Robert Gillett. «Introduction». *Queer in Translation*. London / New York: Routledge, 2017, 1-7.
- Escarpanter, José A. «El teatro en Cuba en el siglo xx». Tesis de Grado. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de La Habana. 2 vols. 1956. (inédito)
- _____. y José A. Madrigal. «Introducción». Carlos Felipe. *Teatro*. Edición a cargo de José A. Escarpanter y José A. Madrigal. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988, 11-64.
- Espinosa Mendoza, Norge. «Bajo la luz de un sol extraño: homoerotismo y teatro en Cuba». *Escenarios que arden. Miradas cómplices al teatro cubano contemporáneo*. La Habana: Letras Cubanas, 2012, 492-539.
- Estella, Iñaki. «Performatividad». R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (eds.). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017, 332-337.
- Estorino, Abelardo. «La casa vieja». *Teatro completo*. La Habana: Ediciones Alarcos, 237-283.

- Fornaris, José y Joaquín Lorenzo Luaces (eds.). *Cuba Poética. Colección escogida de las composiciones en verso de los poetas cubanos desde Zequeira hasta nuestros días*. Habana: Imprenta y Papelería de la viuda de Barcina, 1858.
- Fundora, Ernesto. «Una cuestión sanitaria. Mirada clínica y políticas del cuerpo en *Electra* Garrigó, de Virgilio Piñera». *Tablas* 4 (2012): 48-58.
- González, Jorge Antonio. *Cronología del teatro dramático habanero 1936-1960*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello / Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, 2003.
- González Freire, Natividad. *Teatro cubano (1927-1961)*. La Habana: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1961.
- González López, Waldo. «Las temblorosas palabras». *Tablas* 1-2 (1999): 35-36.
- Halperin, David M. *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Traducción de Mariano Serrichio. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2007.
- Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- Manzor, Lillian. «Chamacos en el sur global». *Latin American Theatre Review* 46.1 (Fall 2012): 59-72.
- Martínez, Juan Carlos. «Memoria, paradoja y otros demonios: desmantelando la homofobia». *La Má Teodora* 3-4 (abr.-sept. 1999): 72-76.
- Montes Huidobro, Matías. *El teatro cubano durante la República: Cuba detrás del telón*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.
- Morín, Francisco. *Por amor al arte. Memorias de un teatrista cubano. 1940-1970*. Miami: Ediciones Universal, 1998.
- Pérez-Sánchez, Gema. *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to la Movida*. New York: State University of New York Press, 2007.
- Pino, Amado del. «Abilio Estévez: del sueño del mago al delirio del poeta». *Sueños del mago*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2004, 111-148.
- _____. «El zapato sucio». Ernesto Fundora (ed.). *Dramaturgia cubana contemporánea. Antología*. México D.F.: Paso de Gato, 2015, 33-61.
- Piñera, Virgilio. «Aire frío». *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R, 1960, 275-398.
- _____. «Clamor en el penal». *Albur* III Número especial (1990): LXXXVI-CXXIII.
- _____. «Clamor en el penal [Primer cuadro]». *Baraguá* (16 de septiembre de 1937): 6, 10.
- _____. «Piñera teatral». *Las palabras de El Escriba. Artículos publicados en Revolución y Lunes de Revolución (1959-1961)*. Edición de Ernesto Fundora y Dainerys Machado. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2014, 207-223.
- Preciado, Paul B. «Historia de una palabra: *queer*». *Parole de Queer*, 15 de abril-15 de junio, 2009. (Consultado el 28 de agosto de 2017) URL: <http://paroledequeer.blogspot.com/p/beatriz-preciado.html>
- Rivero, Bárbara. «2.6.2 J.A. Ramos y F. Díaz Parrado». Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor. *Historia de la literatura cubana. Tomo II: La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República*. La Habana: Letras Cubanas, 2003, 626-631.
- Sáez, Javier. «*Queer*». R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (eds.). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017, 371-388.
- Sarraín, Alberto. «Novísima dramaturgia cubana». Rogelio Orizondo. *Vacas*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2008, 7-12.
- Sullivan, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press, 2003.
- Villabella, Manuel. «Virgilio Piñera y el Camagüey». *Tablas* 3 (2002): 25-27.
- Villoch, Federico. «La isla de las cotorras». Eduardo Robreño (ed.). *Teatro Alhambra*. La Habana: Letras Cubanas, 1979, 299-372.

ESTA EDICIÓN

Al ser una muestra relativamente amplia de textos teatrales, y teniendo en cuenta que en dramaturgia es clave la relación entre el uso del lenguaje y la caracterización de los personajes, se ha respetado la manera en que cada autor destaca o no las palabras provenientes de otros idiomas y las onomatopéyas, las inconsistencias en el uso de expresiones con más de una grafía posible y el énfasis en vicios del lenguaje —empleados en función del retrato lexicológico de los personajes o como marcas del español de las épocas, las comunidades y los estratos sociales que se representan.

Además de corregir las erratas y los errores evidentes, y algún que otro signo de puntuación que no alterase ni intención ni sentido, se reproducen fielmente los textos según las fuentes a partir de las cuales se transcribieron y cotejaron, y que aparecen aquí relacionadas. Los que no se incluyen en el listado de fuentes, es porque se publican a partir del texto en formato digital que enviaron sus autores, bien porque ya lo tuvieran así, bien porque estuvieran aún inéditos, bien porque se tratase de versiones actualizadas. Durante el proceso de edición fueron consultadas otras publicaciones de los textos incluidos en esta antología para rectificar o corroborar variaciones, añadiduras u omisiones. En el caso de las fuentes, se señalan entre corchetes las ediciones confrontadas. Para los que se editaron a partir del texto ya digitalizado, se incluyen las ediciones consultadas en el listado correspondiente.

FUENTES

- Barceló, Randy. *Canciones de la vellonera*. Princeton: The Presbyter's Peartree, 1996.
- Brene, José R. «Escándalo en La Trapa». *Tablas 3* (2000): V-XXVII.
- Corrales, José. *Nocturno de cañas bravas*. Princeton: The Presbyter's Peartree, 1994.
- Díaz Parrado, Flora. «El velorio de Pura». *5 cuentos y El velorio de Pura*. La Habana: Editorial Alfa, 1941, 59-124.
- Espinosa Mendoza, Norge. «Trío». Omar Valiño (ed.). *Al borde de la Isla. Seis dramaturgos cubanos*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2012, 189-272.
- Estévez, Abilio. «La noche». *Un sueño feliz. La noche*. San Juan: Folium, 2013, 113-222.
[Confrontado con las ediciones anteriores del texto en *Tablas 3* (1998): 1-18; y *Un sueño feliz. La noche*. La Habana: Letras Cubanas, 1998, 71-137.]
- Felipe, Carlos. «Esta noche en el bosque». *Teatro*. Edición a cargo de José A. Escarpanter y José A. Madrigal. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988, 65-115.

- González Melo, Abel. *Chamaco*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2006.
- Martin Jr., Manuel. «Sanguivin en Union City». Carlos Espinosa Domínguez (ed.). *Teatro cubano contemporáneo*. Madrid: Centro de Documentación Teatral / Sociedad Estatal Quinto Centenario / Fondo de Cultura Económica, 1992, 781-782, 789-857.
- Milián, José. «Las mariposas saltan al vacío». *Si vas a comer, espera por Virgilio*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2000, 199-259.
- Monge Rafuls, Pedro R. «Otra historia». *Teatro entre dos siglos*. Selección de Ernesto Fundora. Estudios preliminares de Heidrum Adler e Isabel Carolina Caballero. Jackson Heights: Ollantay Press, 2012, 63-120.
- Pedro, Alberto. «Pas de deux sobre el muro». *Teatro mío*. Compilación, prólogo y notas de Vivian Martínez Tabares. La Habana: Letras Cubanas, 2009, 469-505.
- Prieto, Iliana y Cristina Rebull. «El último bolero». Waldo González López (ed.). *Cinco obras en un acto*. La Habana: Letras Cubanas, 2001, 195-237.
- [Confrontado con la edición anterior del texto en *Tablas* 1-2 (1999): 1-13.]
- Sarraín, Alberto. «Soledades». *Teatro cubano actual. Obra premiada y finalistas*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2008, 71-126.
- Troyano, Alina. «Milk of Amnesia / Leche de Amnesia». *The Drama Review* 39.3 (1995): 94-111.
- [Confrontado con las ediciones posteriores del texto en Alicia Arrizón y Lillian Manzor (eds.). *Latinas On Stage*. Berkeley: Third Woman Press, 2000, 118-137; Holly Hughes y David Román (eds.). *O Solo Homo: The New Queer Performance*. New York: Grove Press, 1998, 22-47; y Alina Troyano. *I, Carmelita Tropicana: Performing Between Cultures*. Boston: Beacon Press, 2000, 52-71.]

EDICIONES CONSULTADAS

- Alfonso, Raúl. «El grito». Miguel Terry. Raúl Alfonso. *Laberinto de lobos. El grito*. La Habana: Letras Cubanas, 1994, 55-76.
- Cárdenas, Raúl de. «El pasatiempo nacional». *Cuatro obras escogidas*. Miami: Alexandria Library, 2010, 245-323.
- Celdrán, Carlos. «Diez millones». *Tablas* 3-4 (2016): 54-68.
- Cruz, Nilo. *Beauty of the Father*. New York: Theatre Communications Group, 2008.
- Fullea León, Gerardo. «Remiendos». *Remolino en las aguas y otras obras*. Selección y prólogo de Inés María Martiatu. La Habana: Letras Cubanas, 2004: 151-165.
- _____. «Remiendos». Miguel Cañellas Sueiras e Iliana Ferriol Martínez (eds.). *Monólogos en el Teatro Terry. Obras presentadas en los Festivales del Monólogo Cubano (2003-2009)*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2010, 171-185.
- Orizondo, Rogelio. *Vacas*. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2008.
- Suárez Durán, Esther. «De hortensias y de violetas». *Baños Públicos S.A. y otras obras*. La Habana: Letras Cubanas, 2003, 123-161.

