

CONTINUIDAD DESDE LA AUSENCIA: ENAJENACIÓN, FAMILIA Y
RITO EN *RECORDANDO A MAMÁ*,
DE PEDRO R. MONGE RAFULS

Jorge Febles
Western Michigan University

Pese a su brevedad y aparente sencillez, *Recordando a mamá*, de Pedro R. Monge Rafuls, representa un hito dentro de la copiosa labor teatral realizada por los escritores cubanos radicados en los Estados Unidos. Así lo discernió en 1998 José Triana cuando seleccionó esta obra--que había aparecido previamente en una *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano*, editada por María Mercedes Jaramillo y Mario Yepes--para la colección *El tiempo en un acto: 13 obras del teatro cubano*. En este compendio, Triana se propuso dilatar la pauta abarcadora señalada por Rine Leal, Carlos Espinosa-Domínguez, Jesús Díaz, Ruth Behar y el propio Monge Rafuls entre otros.¹ Es decir, al recoger en un mismo tomo textos escritos por autores residentes en la Isla y por otros que han optado por el exilio o la emigración, Triana procura corroborar la unicidad de esa dramaturgia, su “totalidad [...] por encima de las barreras que [la] [...] separan” (xxx), según quería Leal, para anticipar de cierto modo “los tiempos en que el teatro de ‘las dos orillas’ se unifique en una sola y variada expresión” (xxx) de la cultural nacional. Este proyecto explícito en la antología supone por necesidad la inclusión de piezas aferradas a la problemática sociohistórica isleña en su sentido más vasto y trascendente. O sea, se escogen obras cuya cubanía estriba en lo local al tiempo que lo rebasa, proyectándose hacia la universalidad en lo tocante a la disección del carácter cubano y de la cultura isleña en sí, a lo que procediendo, en fin, de una sociedad, se comparte en forma polivalente con todas. Así lo deduce sagazmente George Woodyard en la contraportada de la colección. Explica el proyecto de Triana, destacando en primer lugar que entre los elementos significativos de los textos antologados “sobresalen la universalidad de las inquietudes expuestas y los componentes que inspiran la compasión y el sufrimiento del ser humano.” Luego resume:

El enfoque sobre las relaciones interpersonales y familiares, así como las rupturas producidas por los asuntos económicos y políticos, imbricados en una rica variedad de contradicciones, dan al material un sentido dramático de alta tensión. Triana enlaza temas tales como injusticia, sexualidad, rebelión, duplicidad en la conducta y violencia en una red enmarañada de intereses que trascienden sus limitaciones nacionales. (Contraportada de *El tiempo en un acto*).

Salta a las luces que para conferir a la antología esa índole paradigmática anunciada por Triana en su prólogo, recogiera piezas representativas de cierta tradición temática cubana y ciertos factores técnicos los cuales, matizados por el tiempo y actitudes cambiantes, ponen de manifiesto, empero, esa unicidad quebrantadora de fronteras ideológicas o hasta físicas que anhelaba Rine Leal. De tal manera, las obras exílicas incluidas en *Tiempo en un acto* reflejan una continuidad afirmada no sólo en esos recuerdos “de lo que fue y continúa siendo” (xxxii) subrayados por Triana sino en la fidelidad a una tradición dramática conocida, estudiada, remedada y en no pocos casos superada. Ello puede aseverarse con respecto a *Recordando a mamá*, pieza netamente cubana pese a ambientarse en Nueva York que, al estribar en tales aspectos consuetudinarios del teatro nacional como la enajenación lo mismo individual que colectiva, la familia autodestructora y el ritual canibalista, se ubica en una trayectoria consabida.

El motivo de la alienación se vislumbra en *Recordando a mamá* desde la instancia dramática inicial, descrita de esta suerte en la primera acotación:

La escena se desarrolla en una funeraria de Queens, Nueva York, en 1990. Alberto está parado frente al féretro, estrujándose las manos. Mira a su difunta madre con un pensamiento fijo, profundo. Está herido, triste, solo. Aurelia está sentada. Están solos con el féretro. (257).

La vulgar cotidianeidad inherente en el ceremonial que marca el fin de una existencia se revela matizada por la soledad de los hermanos, abandonados junto a la muerta como pareja peregrina, como neófitos Adán y Eva en un espacio antiparadisíaco. Por otra parte, la ausencia de otros dolientes provee un matiz inquietante. Puntualiza la desubicación que los personajes irán desgranando al dialogar. Son seres desarraigados en el sentido más lato de la expresión. No sólo se encuentran fuera de lugar por haberse visto forzados a salir de la isla, sino que encarnan anomalías humanas al sentirse irrealizados física y psicológicamente. En ese sentido, se emparentan con múltiples congéneres del teatro cubano del absurdo o ese otro de raigambre expresionista cultivado por escritores como Matías Montes Huidobro. Arguye Tracy Palls con respecto a la dramaturgia de tendencia absurdista preponderante en los cincuenta y sesenta que “la desorientación y el desajuste” (27) forman la base de semejantes textos. *La noche de los asesinos*, por ejemplo, se desenvuelve en base a imágenes “que proyectan la desconformidad del hombre frente al mundo y sus esfuerzos por impartirle un nuevo orden que le proporcione una sensación de identidad y seguridad” (27). No obstante la tonalidad más mesurada del drama y la índole harto menos abigarrada del ludismo metateatral, los hermanos cincuentones de *Recordando a mamá* ponen en evidencia ese desconcierto plurivalente que define a sus *primos*, Lalo, Cuca y Beba. Pese a su madurez biológica, se comportan como adolescentes desorientados incapaces de forjarse un destino individual. Del mismo modo que giran ahora en torno al féretro materno, antes gravitaban alrededor de la mujer viva sin lograr jamás desarrollar

identidad propia. Por ello experimentan lo que Alberto designa “la frustración de no ser nada” (258).

Esta desazón compartida por Aurelia y Alberto, la cual procede de la incapacidad de realizarse a plenitud en sentido humano alguno, se vincula a esa índole enfermiza del carácter nacional que, para Montes Huidobro, se perpetúa analíticamente en la dramaturgia isleña. Así lo precisó el crítico hace casi treinta años con respecto al tratamiento del motivo amoroso en la escena:

El teatro cubano ha ido en un crescendo en que el amor en su forma normal ha ido desapareciendo. Las palabras determinantes son las típicas del terrible amor esquizoide: trampa, prisión, destrucción. Ha sido un crescendo brutalmente teatral que da al teatro cubano una continuidad fascinante, que lo hace una obra dramática en sí mismo como la propia historia de su pueblo. El amor ha tomado cauces patológicos: no se puede amar porque se teme: se teme que seamos devorados: nos queremos devorar los unos a los otros. Esto no es normal. Esto es esquizofrenia. (57)

Durante la totalidad de *Recordando a mamá*, los hermanos revelan elocuentemente el vacío existencial que experimentan. Solos en las tablas junto a una muerta, hiperbolizan ese abandono al patentizar barreras que los separan, que los convierten en seres incomprendidos e incomprensibles, tan absortos en el drama personal que jamás podrían tomarse en pareja complementaria para resistir los embates de la vida. Conforme a los parámetros sentados por Montes Huidobro, su discurrir escénico evoluciona hacia el motivo amoroso. Ambos elucidan una insatisfacción erótica desconcertante hasta cierto punto en virtud de su edad. Son criaturas que nunca llegaron ni llegarán a ser. Aurelia, por ejemplo, añora aún el devaneo que, como adolescente, tuvo en Cuba con su primo Oscarito, quien luego se casó con otra al salir ella del país. Virgen aún, sueña con que un hombre, cualquier hombre, la seduzca o se deje seducir por ella. Alberto, a su vez, refleja una insatisfacción semejante. Exclama dirigiéndose al féretro: “Yo también soy virgen... Tu hijo cincuentón es virgen” (267). Pero su drama es hartamente más complicado, más esquizofrénico diría Montes Huidobro, ya que se fundamenta en la ambigüedad sexual, en resistir por pruritos machistas deseos latentes que exterioriza en la primera parte de un monólogo angustioso. Declara cuando su hermana lo abraza fraternalmente:

Coño, no me toques, peor que mamá. No me gusta que me toquen, no quiero ninguna mano sobre mí. Me da asco sentir el contacto de las manos, frías, sucias, están sudadas, calientes, el contacto más puerco se hace a través de las manos cuando corren, resbalan, se pierden despertando el deseo. No puedo, a veces no puedo cerrar los ojos por la noche en la cama porque siento las manos caminando, apoderándose de mí, subiendo entre las sábanas, buscando los más recónditos lugares... Las veo ahí, fuertes, jóvenes, grandes, esas manos enormes de dedos largos... Por eso detesto ir

a la piscina pero tengo que ir, esos jóvenes gozan con romper la pureza del agua. (267)

Ambos personajes, entonces, emblematizan un existir agónico caracterizado en buena medida por la insatisfacción erótica.

Siendo *Recordando a mamá* una obra del exilio, el desarraigo suplementa la incompletez para agudizar el drama individual, confiriéndole una raigambre histórica colectiva. Los hermanos discuten el hecho de que la madre falleciera sin cumplir su sueño, que era “poder ir a morir a Cuba” (259). Si en un principio Alberto se burla de esta ansia, asociándola irónicamente a la manida nostalgia hiperbolizadora del terruño, luego su discurrir y el de Aurelia evolucionan hacia la recuperación fugaz de Placetas. Esta población villaclareña--punto de referencia omnipresente en las obras de Monge Rafuls--más que encarnar el paraíso perdido, deviene metáfora de la isla, de todo lo negativo y lo positivo que toca asociar con ella. La solución que los hermanos dan a su añoranza calca la ambivalencia exílica. Dice Alberto: “¿Yo qué hubiera hecho en Placetas? Irnos fue lo mejor” (263). A lo que responde su hermana: “¿Quién sabe lo que fue mejor?” (263). Repercute en su dialogar esa perpetua tristeza del desterrado que en unas líricas meditaciones trasunta de esta suerte Gustavo Pérez Firmat: “Abrir los ojos tres veces al día./Olvidar que el exilio es a la vez entierro y destierro./Vivir donde no nos importe caernos muertos./Morir de todo menos de amor” (59). Lo único que estos entes forjados por Monge Rafuls, obedientes como lo son a esa esquizofrenia ancestral de la escena cubana, carecen de plenitud afectiva, e incluso de cualquier posibilidad de conseguirla.

Según se demuestra a lo largo de la pieza, la enajenación que experimentan Aurelia y Alberto se debe particularmente a la situación vivida en el espacio hogareño lo mismo dentro que fuera de la Isla. En ese sentido, *Recordando a mamá* se enlaza con ese canibalismo familiar estudiado a fondo por Montes Huidobro en *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Graziella Pogolotti ha explicado así el por qué se popularizó este tema en la escena nacional:

Convertido en campo de batalla, el restringido medio familiar hace que el conflicto dramático cobre sus caracteres más nítidos. Con un contado número de personajes, en un ámbito cerrado, viabiliza a partir de una tradición teatral bien arraigada, el entrelazamiento de problemas sociales y psicológicos. Este microcosmos de pasiones y resentimientos se inserta en la historia literaria universal. Hay todo un sistema de referencias, de mecanismos, para el eficaz descubrimiento de la verdad oculta tras las apariencias convencionales que conduce a la asimilación orgánica de una herencia para la exploración de las condiciones locales. Se trabaja a partir de un lenguaje conocido. (11)

Tanto ella como Rine Leal, empero, se empeñan en estigmatizar dicho conflicto, puntualizando su carácter pequeño burgués, supuestamente erradicado en la Cuba revolucionaria. Leal decreta que “ya a fines de la década del sesenta, el tema familiar se muestra agotado, vacilante, deja de producir obras significativas, y se ahoga en su propia atmósfera” (“Seis obras” 22). Se debe esto, según él, a que los cambios sociopolíticos promueven, como se refleja en *La emboscada* de Orihuela, la sustitución de “la familia de sangre” por “la familia de clase” (24).² El propio Leal, no obstante, desmiente más tarde tal planteamiento maniqueo, reconociendo en 1995 que el tema de la familia representa una constante unificadora en la dramaturgia de “las dos orillas” (“Ausencia” xiv). Admite que, pese a la trayectoria variable del esquema consabido, “lo que más interesa es que la relación padres/hijos no se limita en ningún momento a una confrontación generacional o doméstica, sino que siempre enmascara tensiones más profundas que tienen que ver con el poder y la opresión” (“Ausencia” xv). Conforme a las pautas esbozadas, *Recordando a mamá* se aferra a una tendencia ideológica y formal que posibilita el análisis del medio familiar como síntesis metafórica de una sociedad en estado perpetuo de crisis cuyas taras traspasan fronteras geográficas. La familia cubana, si se quiere, reduce a Cuba en Cuba igual que en los Estados Unidos, ya que ha moldeado y sigue moldeando el carácter nacional. Por ende, Aurelia y Alberto ejemplifican malestares endémicos identificables con “las dos orillas.”

Cabría apoyar la problemática familiar de *Recordando a mamá* en una notoria oración enunciada por el Pedagogo sentencioso de *Electra Garrigó*: “Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza: el matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres” (170). Tanto Aurelia como Alberto evidencian esa confusa relación con los padres patentes en tantas piezas cubanas. Aurelia, por ejemplo, atribuye todas sus frustraciones eróticas al dominio materno, que le impide desenvolverse como añora por mor del culto convencional a la virginidad. Si éste, en Cuba, se interpone de algún modo entre ella y su primo Oscarito, en el exilio se manifiesta mediante la vigilancia materna. La protagonista confiesa que una vez, tras insinuársele a un trabajador, éste le rozó la pierna provocativamente. Acto seguido, se vuelve furiosa al ataúd para gritar: “Y tú, maldita vieja, te apareciste como una exhalación” (269). Luego le declara a su hermano: “Sí, la odio, siempre la he odiado y más desde aquel día. En un segundo rompió mi última esperanza de placer” (269). Aurelia, entonces, se considera víctima de su madre, atribuyéndole ese objetivo castrador, esa necesidad de convertirse en voz de la Tradición con mayúscula que puntualiza Lillian Manzor-Coats en su estudio de *The L.A. Scene*, por Elías Miguel Muñoz (12). Todo se trasunta en un afán por marginar a su hija, por enajenarla como mujer, sentenciándola a la incompletez estéril. De ahí que Aurelia se queje ante el féretro: “Estoy sola como tú querías” (264).

No menos perniciosa se manifiesta la relación de Alberto con la muerta. Tanto para él como para Aurelia, el padre es una entidad difusa, vinculada al

pasado cubano, un personaje cuyo rostro ni siquiera se presenta con la debida nitidez porque la muerte no llevó al exilio foto alguna de él. Por consiguiente, para Alberto su imagen deviene “un recuerdo vago, sin forma, como cuando uno se mira en el agua de un río y ve y no ve” (263). Debido a ello, asevera, borró a Cuba de su mente, como si el cariño paterno, o sea masculino, se anclara en la tierra abandonada a instancias del poder femenino que se le yuxtapuso en el enfrentamiento atávico de patriarcado/matriarcado que postuló Piñera.

Según se ha sugerido ya ligeramente, durante el proceso de autorreconocimiento que experimenta Alberto a lo largo de la obra, éste articula su afinidad ambigua con la madre de manera acentuada y polimorfa. Los escasos fragmentos metateatrales que aparecen en el drama se fundamentan todos en las transformaciones del personaje masculino, quien se convierte en su *progenitora* para denigrar su voz, para humillarla en sentido carnavalesco. Este acercamiento simbólico al ser odiado estriba además en las manos hechiceras de la difunta, que el hijo parangona a regañadientes con las suyas. La semejanza entre ambos seres se fundamenta en la educación sexual hogareña. Alberto le confiesa a su hermana en forma más femenina que masculina dentro de un contexto machista: “Mamá siempre me enseñó que el hombre debe respetar su cuerpo tanto como lo hace una mujer. El cuerpo es un templo” (266). A lo que responde Aurelia, conforme al criterio paternalista convencional: “Sí, pero un hombre es un hombre” (266). El planteamiento se enrevesa durante el monólogo aludido, ya que éste finaliza con la siguiente revelación: de niño, Alberto presencié reiteradas veces cómo la madre adúltera se entregaba a un vecino llamado Fermín. Especifica:

Esos jóvenes gozan con romper la pureza del agua ... no, no ... no ... igual que mamá, no igual que sus manos buscando febrilmente el cuerpo de Fermín y negando el respeto que le debía a papá. Siempre pensaron que yo era muy pequeño, que no sabía ..., que no entendía que ellos esperaban que el pobre papá se fuera para comenzar aquella historia de manos. Años tras años, viendo cómo lo acariciaba y después venía con esas mismas manos a bañarme... Cierro los ojos y no veo más que el cuerpo de Fermín, estremeciéndose. (267)

El adulterio femenino, violación suprema del código machista, entrafia la desvirtuación de ese arquetipo mariano en que estriba el núcleo familiar cubano.

Asimismo, esta exposición recurrente a coitos extramatrimoniales produce en el personaje tendencias neuróticas afines a tantas estudiadas por Freud en casos como los del hombre-lobo y el psicópata Doctor Schreber,³ guiándolo a identificarse en forma peregrina con el ente transgresor con quien comparte las extremidades capaces de extenderse hacia aquello que se ansía poseer. Dice con energía a su interlocutora: “Mira mis manos. Son iguales a las de mamá. Iguales, listas para tocar lo prohibido” (268) Luego precisa: “Yo nunca he podido estar en paz desde que era un niño. Nunca,

nunca. Siempre luchando contra las manos” (268). El erotismo reprimido patente en ambos seres, entonces, promueve una ambivalencia enajenante que garantiza el odio hacia quien dio forma al hogar, el ente deseado y a la par repudiado que constituye el emblema matriarcal. En el fondo, se añora ser la madre para tocar al padre, se anhela ser el padre para poseer a la madre, se ansía a ambos progenitores como hijos y se desea a la par ser seducidos por ellos. O sea, *Recordando a mamá* se afirma en esos elementos nefandos que analiza Montes Huidobro al comentar el cariz edipiano de la familia insular. Arguye el escritor:

Cuba, país católico y yoruba, se encuentra abordado por la corriente doblemente incestuosa de las dos religiones. Nos nos extrañemos que las luchas entre padres e hijos sea una de sus temáticas teatrales favoritas, con su caudal incestuoso latiendo por debajo y con su fuerte tendencia matriarcal. Hay que tener en cuenta que el tipo de civilización dominante y que la corriente religiosa católica del pueblo cubano es genuinamente matriarcal. (30)

De ahí que en obras como la de Monge Rafuls el odio y el amor se den la mano en un enervante esquema circular.

Si la alienación generalizada y el conflicto angustioso dentro del metafórico espacio familiar representan una constante en el teatro cubano, escríbase éste donde se escriba, urge señalar asimismo que los motivos se desarrollan en base a una armazón ritual de índole cainista afín a tantas urdidias por Piñera y Triana, entre otros, cuya apertura apunta de manera pesimista al infinito. En primer término, la obra se funda en lo que debiera ser un conversar trillado junto al féretro, en la prototípica charla dolorida y rememoradora. Pese a que se respeta la índole formulaica del velatorio, se infringe el código cuasi religioso que lo preside mediante un discurrir egocéntrico, dominado por el desprecio y el resentimiento, que se dirige hacia el cadáver impotente. Por otra parte, el hecho de que la pieza se desenvuelva en una funeraria subraya su cariz ceremonial, complicado éste por la realidad de que el ámbito ocupado no se ajusta al dialogar de los personajes. El dramaturgo salvadoreño Walter Beneke, en su obra *Funeral Home*, inicia de este modo la descripción del espacio escénico en que ella transcurre: “La pieza se desarrolla en uno de esos *Funeral Homes* de los Estados Unidos donde los americanos, gente práctica, se desembarazan de sus muertos, todavía calientes. Allí los visten, los maquillan, los arreglan, en suma, como para una ceremonia. La casa se encarga también del velorio y del entierro” (250). Cito el fragmento para enfatizar lo que veo implícito en la obra de Monge Rafuls: en *Recordando a mamá* se advierte un conflicto cuasi costumbrista que estriba en ambientes fúnebres yuxtapuestos discursivamente. Los hermanos, sólo con el odiado cadáver en una impersonal funeraria de Queens, recuperan fragmentos de un pasado en que la muerte parecía diferente. Cuando Alberto sugiere que ha olvidado casi todo lo ocurrido en Placetas, Aurelia lo insta a hacer memoria: “¿Te acuerdas de aquellos mortuorios donde uno era parte del dolor sin tener ningún

parentesco con el muerto? Y aquel ángel que colocaban en la cabecera del ataúd? Casi sobre la cara del muerto, mirándolo fijamente. Todos eran iguales: el mismo ángel, las flores, la cruz de metal, los mismos parabanes con escenas religiosas, tan patéticas” (262). El planteamiento antitético inferido connota la vacilación ritualista experimentada por los personajes, quienes actúan de acuerdo con un medio ajeno al autóctono, imponiéndose cierto juego representativo del desajuste perenne.

La muerte de la madre, según indica Triana, desencadena una sucesión de recuerdos en virtud de los cuales Aurelia y Alberto “se entregan a un ritual inconsciente y exorcisan una pesadilla” (xxxii). Este ceremonial culmina en forma absurdista con la súbita aparición de un personaje que, para Triana, fuerza al espectador a afrontar “el vivir entre los claroscuros de la ambigüedad” (xxxiii). Al aparecer inesperadamente en el velatorio para rezar junto al cadáver de la madre, el Viejo encarna una suerte de Godot que, lejos de resolver el rito hasta ahora perpetrado, lo desvirtúa y matiza. En contraste con los hermanos odiadores, lamenta el fallecimiento de la anciana y enuncia unas frases que confunden tanto a Aurelia y Alberto como al propio lector-espectador. Dice con parsimonia: “Me sentaré allí, quietecito. No diré nada. No estaré mucho rato. Sólo deseaba ver sus manos por última vez, era tan sensible” (270). De esta suerte, las extremidades groseras anatematizadas por el hijo, cuya única función consistía en la caricia erótica, se transforman gracias a las palabras del recién llegado en espejos de un alma frágil. ¿O acaso el comentario del anciano insinúa una prolongada relación sexual con la muerta, realizada a espaldas de los hijos vírgenes? Si así fuera, la madre--ya cadáver--continuaría burlándose de Aurelia y Alberto, manifestándoles tácitamente la incompletez a que ella misma los condenó y que, por su parte, no quiso padecer. Visto de tal modo, se problematiza no sólo la totalidad anecdótica de la pieza sino también toda la carga significativa que ha venido infiriéndose. El rito, entonces, se proyecta hacia la nebulosa indescifrable y el espectador cuestiona cuanto se ha dicho en torno al féretro que encierra ahora una abstracción incapaz de defenderse.

Para concluir, los tres factores analizados corroboran ese cariz *tradicional* de *Recordando a mamá* sugerido por Beatriz Risk cuando afirma que esta obra “tiene su raíz directa en la dramaturgia cubana tal como se cultivaba en la isla antes de la Revolución” (301), o mejor aún, en lo que podría denominarse la esencia inmanente del teatro nacional. Pero la pieza va más allá en su proyección metafórica, puesto que implica la persistencia afuera de los males de adentro, la vigencia en tierras norteamericanas de la enajenación y los conflictos familiares, los cuales se acentúan en virtud del desarraigo. Así lo explicitan Aurelia y Alberto en un intercambio formulado a base de latigazos telegráficos:

Aurelia Me gustaría estar en Cuba ahora.

Alberto ¿Para qué?

Aurelia Sería más fácil. Me sentiría más protegida.

Alberto En Cuba no teníamos a nadie.

Aurelia Aquí tampoco. (Pausa). Me viene a la mente cuando no encuentro solución. (264)

Semejante desubicación existencial responde de algún modo a la problemática de quien ostenta control monológico sobre sus palabras. Ha aclarado Monge Rafuls: “Mi escritura está determinada por mi idiosincracia cubana en la misma proporción que está influenciada por mi condición de exiliado, en Nueva York, en la segunda mitad del siglo” (“Reflexiones” 50). En ese sentido, el escritor denota esa incertidumbre sempiterna del desterrado que lo impele, vivencial y creativamente, a perseguir la continuidad desde la ausencia.

NOTAS

¹ Me refiero a empeños como a la colección *Teatro: 5 autores cubanos*, que Rine Leal organizó para OLLANTAY PRESS a instancias del director de la editorial, Pedro R. Monge-Rafuls. Asimismo, pienso en esfuerzos como la revista *Encuentro*, fundada por el recién fallecido Jesús Díaz, la colección *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, editada por Carlos Espinosa Domínguez, y los dos tomos de la *Michigan Quarterly Review* dedicados a una suerte de diálogo entre escritores exiliados y otros residentes en la isla que Ruth Behar publicó bajo el título de *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba I y II*. No se debe pasar por alto tampoco la labor de la alemana Heidrun Adler, quien editó con Adrian Herr *De las dos orillas: teatro cubano*.

² Es marcadamente irónico que, más de una década después de que críticos como Leal y Pogolotti comentaran cómo el motivo de la familia traumatizada se había rebasado en la escena nacional al imponerse un nuevo orden comprometido con la misión socialista promulgada por el gobierno revolucionario, la vida real--ese escenario tan superior a las tablas artificiosas--produjera en el caso del niño balsero Elián González una versión hiperbólica de la familia escindida. Más grotesco aún es que este drama se matizara con elementos reveladores de la dicotomía matriarcado/machismo poetizada por Piñera. La abuela paterna del niño declaró ante las cámaras de la televisión cubana que, al encontrarlo nervioso, le preguntó si le había crecido el pene desde que lo había visto por última vez y llegó incluso a intentar desabrocharle la cremallera de los pantalones para corroborarlo. Mencionó luego que también le había mordido la lengua en acto cuasi erótico para conseguir que se relajara. Este acontecimiento pone en evidencia hasta qué punto las constantes señaladas por Monge Rafuls en *Recordando a mamá* perviven en la nueva sociedad y el hombre y las mujeres novísimos forjados por la revolución castrista. Más incongruente aún es que los estamentos oficiales defendieran la "normalidad" de este comportamiento y abogaran por el retorno de Elián González a la casa de su padre en base a la manida patria potestad, supuestamente rebasada en la Isla por representar una anacronía burguesa.

³ Recuérdese el caso del hombre-lobo, cuya neurosis se desprendía del haber presenciado aún muy niño un coito *a tergo* entre el padre y la madre. Según Freud, eso produjo en el personaje cierta ambigüedad erótica trasuntada en el terror al lobo emblemático de su progenitor. El símbolo ocultaba el deseo de ser poseído por su su padre. El drama aún más complejo del *Senatspräsident Schreber*, cuya paranoia emanaba, según Freud, de la lucha contra ansias homosexuales reprimidas a lo largo de su existencia y develadas a los cincuenta y un años de manera incoherente en relación con su médico y amigo, el doctor Flechsig, llevó al psicoanalista a formular hipótesis hartamente controvertibles sobre la sexualidad. Concluyó, por ejemplo: "Generally

speaking, every human being oscillates all through his life between heterosexual and homosexual feelings, and any frustration or disappointment in the one direction is apt to drive him over into the other” (145).

No propongo, por supuesto, que las cuestionables teorías freudianas se convaliden en el caso particular de Alberto. Más bien, señalo tangentes poéticas entre textos a la postre igualmente inventivos.

OBRAS CITADAS

Adler, Heidrun y Adrian Herr, Eds. *De las dos orillas: Teatro cubano*. Frankfurt: Vervuert, 1999.

Behar, Ruth y Juan León, Eds. *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba I y II*. Special issues of the Michigan Quarterly Review, 33:3-4 (summer 1994/fall 1994).

Beneke, Walter. *Funeral Home*. En: Solórzano, Carlos, Ed. *El teatro hispanamericano contemporáneo*, tomo II. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1964. 249-300.

Espinosa Domínguez, Carlos, Ed. *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992.

Freud, Sigmund. *Three Case Histories*. New York: Collier, 1963.

Leal, Rine. "Ausencia no quiere decir olvido." Prólogo a: *Teatro: 5 autores cubanos*. New York: OLLANTAY, 1992. vii-xxxi.

-----". "Seis obras en busca de autor." Prologo a: Leal, Rine, Ed. *6 obras de teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas, 1989. 5-40.

Manzor-Coats, Lillian. "'Who are you, anyways?': Gender, Racial and Linguistic Politics in U.S. Cuban Theater." En: Monge Rafuls, Pedro, Ed. *Lo que no se ha dicho*. New York: OLLANTAY, 1994. 10-30.

Monge Rafuls, Pedro. *Recordando a mamá*. En: Triana, José, Ed. *El tiempo en un acto: trece obras de teatro cubano*. New York: OLLANTAY, 1999. 253-70.

-----". "Reflexiones de Pedro R. Monge Rafuls." En: Armando González-Pérez, Ed. *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora*. Madrid: Betania, 1999. 49-50.

Montes Huidobro, Matías. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Universal, 1973.

Palls, Terry L. "El teatro del absurdo en Cuba: El compromiso artístico frente al compromiso político." *Latin American Theatre Review*. 11:2 (Spring 1978): 25-32.

Pérez Firmat, Gustavo. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Universal, 2000.

Piñera, Virgilio. *Electra Garrigó*. En: Espinosa Domínguez, Carlos, Ed. *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992. 129-86.

Rizk, Beatriz J. "Pedro R. Monge Rafuls: una voz en el exilio." En: Jaramillo, María Mercedes y Mario Yepes, Eds. *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 1997. 299-303.

Triana, José. "Manuscritos del tiempo." Prólogo a: Triana, José, Ed. *El tiempo en un acto: trece obras de teatro cubano*. New York: OLLANTAY, 1999. vii-xl.