

La nostalgia como retorno: la mirada al exilio en *Nadie se va del todo*

Joan Fellove Marín
Universidad Iberoamericana
México

Introducción

El fenómeno de la migración se ha transformado en una problemática social y política al interior de muchos de los gobiernos de Latinoamérica y el Caribe. La cuestión del abandono de un país o ciudad no resulta fortuita, sino que depende de disímiles factores que poseen un influjo en la decisión de emprender el viaje. Precisamente en este proceso se suceden elementos reformadores como el cultural, de identidad o la propia costumbre, en el lugar en el cual se asienta la persona. Por este motivo, la migración contiene varios términos asociada a ella, como lo son diáspora y exilio –por solo mencionar algunos–, que responden a diferentes procesos de abandono del lugar de origen.

Este hecho ha dado paso al surgimiento de diversas producciones artísticas que se han referido al actual y acrecentado fenómeno para brindar distintas visiones de la problemática. Así, pues, dichas manifestaciones, entre las cuales destaca el teatro, han permitido comprender los motivos, las circunstancias e incluso el horror que los viajantes deben enfrentar para llegar y empezar en un contexto ajeno, o la diferencia en el retorno, con el objetivo de establecer una reflexión al respecto, desde la dramaturgia, y generar una conciencia acerca de una problemática acuciante en nuestros días.

En relación con lo anterior, este trabajo pretende analizar la manera en la cual es representada la migración, específicamente el exilio, en la dramaturgia cubana, haciendo énfasis en el periodo de la Cuba de los 90, sin perder de vista las estructuras políticas e ideológicas de la época, gestadas desde la realización de un proyecto político revolucionario que permeaba las representaciones teatrales, solo permitiendo obras que reflejaran las bondades del proyecto revolucionario cubano. Para esto, se focaliza la mirada en la obra *Nadie se va del todo* (publicada originalmente en el año 1991, pero que ha contado con varias reediciones en

su devenir), escrita por el dramaturgo Pedro Monge Rafuls, en la cual se aborda la temática exílica cubana y el retorno del sujeto a su lugar de origen, la hibridación identitaria del exiliado desde el lenguaje y cómo es percibido por quienes permanecieron atrás, el dolor desde la memoria, así como su enfrentamiento a los cambios sociales en una Cuba sumida en una profunda crisis económica por el llamado Periodo Especial en Tiempos de Paz.

A propósito de la condición trágica del teatro del exilio cubano

El teatro cubano se ha caracterizado por la presentación de temas que abordan la actualidad de la Mayor de las Antillas, así como la propia historia, remarcada por la Revolución cubana. Sin embargo, poco se habla de la dramaturgia cubana del exilio, donde los temas referentes a la migración, específicamente la cuestión del sujeto diáspórico que se marcha exiliado de su país y su relación posterior con este, adquieran significación.

La actividad teatral en el exilio cubano tuvo sus inicios en los primeros años de la década de 1960, momento en el cual varias figuras importantes dentro del medio artístico teatral cubano salen del país. Aquí cabe mencionar al actor y dramaturgo Julio Matas, quien fuera director de escena del Teatro Nacional de Cuba (1960-1965). Por otro lado, también cabe mencionar a Matías Montes Huidobro, quien fuera director del Teatro Lírico Nacional (1962-1964). Ambas figuras cardinales dentro de la dramaturgia de la Isla escogieron marcharse antes que supeditar sus textos dramáticos a los dictámenes del nuevo régimen revolucionario establecido en Cuba, el cual establecía un discurso de censura a las obras que no estuviesen alineadas a los intereses políticos del momento.¹

Junto a los mencionados anteriormente, ha habido disímiles profesionales de las artes escénicas que han tomado la decisión de marcharse de Cuba y se han decantado por el exilio a lo largo de los años, incorporándose a un éxodo que ya cuenta con más de seis décadas.²

¹ “Día de la Dramaturgia y el Teatro Cubano del Exilio (Una breve declaración o manifiesto)”, Reseña. Recuperado de: <https://artefactus.wordpress.com/2020/06/01/dia-de-la-dramaturgia-y-el-teatro-cubano-del-exilio-una-breve-declaracion-o-manifiesto/>

² De las disímiles figuras que han tomado este camino desde los años 80 cabe señalar a José Triana, quien se destacó internacionalmente con su obra teatral *La noche de los asesinos* (1965); Marcos Miranda, quien participó con gran éxito, como actor, guionista, dramaturgo y director, en el teatro y en la televisión cubana con el famoso programa infantil “Tía Tata Cuenta Cuentos”; y Karla Barro De Vent Du Mois, escritora, guionista, dramaturga y directora teatral, quien obtuvo varios premios y reconocimientos por sus obras teatrales como *Aventuras del Viejo Guiñol*.

Asimismo, diversas generaciones de actores y dramaturgos más jóvenes se han sumado igualmente a esta estela de exilio en las décadas subsiguientes por las mismas razones, siempre bajo el riesgo de diezmar sus posibilidades de reconocimiento y convertirse prácticamente en parias de su propia nación

Para muchos de estos artistas del teatro irse fuera de Cuba constituía ceder al poder y la cultura del nuevo espacio donde se insertaban, donde incluso el lenguaje empleado en sus obras se debatía entre inglés y español. Por ejemplo, en el ambiente intelectual no hallaron un contexto propicio del todo para el desarrollo y proliferación de su obra. Por otro lado, y quizás un punto decisivo en que su obra de cierta manera se haya encontrado un tanto invisibilizada, es que en Cuba la problemática contra los exiliados no se articuló estrictamente en el nivel de la política, sino en el ámbito cultural. No hace mucho gran parte de la literatura realizada en el exilio era catalogada bajo el rótulo de “literatura gusano” (Adler, 1998). El teatro realizado en este contexto no figuraba dentro de los anales de la historia de la literatura cubana, sino más bien considerado como una manifestación vernácula del teatro, tomándolo como una ramificación menor de la dramaturgia cubana realizada fuera de la Isla.

Ahora bien, el exilio de dichos dramaturgos en Norteamérica ha supuesto la creación de obras en condiciones particulares, sobre todo dadas por un paternalismo que requería el seguimiento de ciertas pautas. Entre ellas se encontraba la escritura sobre temáticas acerca de lo étnico, las cuales les garantizaban a estos autores algunas subvenciones para el desarrollo de su dramaturgia. Es decir, si querían acceder al ámbito escénico norteamericano con cierto éxito y continuidad, la influencia de lo afrocubano, así como la etnicidad, debían ser factores significativos presentes en su dramaturgia. No obstante, y una vez adentrados en este contexto los creadores cubanos también han sabido moverse con una considerable mezcolanza de estilos y posturas ideológicas distintas, aunque siempre manteniendo un común denominador: el empeño por conservar la propia identidad en un contexto cultural y lingüístico diferente.

Las dos principales ciudades donde se condensaron dichas propuestas teatrales de autores cubanos fueron en Miami y New York, aunque en la primera se evidenciaron la mayoría de estas. Miami se convirtió en la capital del exilio desde los inicios de la diáspora cubana, donde se acrecentaba la actividad escénica. A partir de este momento en las obras se evidenciaban diversos temas, donde buena parte de la dramaturgia del exilio sigue vinculada

con el recuerdo del pasado. Por ejemplo, la figura de José Martí es tomada como protagonista de *Abdala-Martí* (1972) de Iván Acosta y Omar Torres. A Eduardo Machado pertenece la interesante trilogía *Obras de las Islas Flotantes*, la cual cubre un amplio periodo de la historia cubana, donde se adentra en la etapa revolucionaria de las nacionalizaciones, así como el proceso de destierro provocado por el castrismo.

En relación con lo anterior, también el proceso revolucionario se convirtió en el tema de muchas obras, como *La época del mamey* (1984), de Andrés Nóbregas. A pesar de la significación del mismo, que permitía generar una mirada analítica a la Revolución cubana desde una perspectiva distinta, el dolor, el apasionamiento y el odio no permitieron obtener un resultado artísticamente satisfactorio. Pero también durante este momento, y con el inicio de los primeros contactos entre las autoridades culturales de la Isla y algunos sectores del exilio, la dramaturgia dio cabida a la trama del reencuentro, con obras destacadas como *Alguna cosita que alivie el sufrir* (1986), de René R. Alomá; y *Siempre tuvimos miedo* (1981) de Leopoldo Hernández –quizás su obra más importante–, donde el añorado reencuentro se convierte en el conflicto principal.

En este momento ya es posible advertir temas recurrentes y similares a los que se tratan en la Isla, como lo son: el microcosmos del entorno familiar y el peso del pasado en el presente de los sujetos exiliados o diáspóricos. En este sentido, uno de los méritos del teatro cubano del exilio es el empeño por mantener la identidad en un contexto adverso, la voluntad de llevar el sentimiento de patria con ellos y de defender su integración sin perder su idiosincrasia e identidad. Estos puntos resultan cardinales a la hora de adentrarse en la dramaturgia cubana, sobre todo porque se muestra sin efectismo alguno el contrapunteo existente entre los sujetos de las dos orillas, basado en una cuestión política que siempre se encuentra latente en los conflictos mostrados.

Otro de los elementos temáticos planteados por gran parte de los autores reside en el abordaje de la adaptación y desarraigo de los sujetos en el nuevo contexto en el cual se insertan, y lo que entraña para ellos como migrantes. Por ejemplo, Iván Acosta, en su obra *El super* (1982), retrata la vida de una familia en la ciudad de Nueva York que experimenta paulatinamente la falacia del supuesto sueño americano. En un tono tragicómico, la pieza señala con verosimilitud y sencillez la difícil existencia de los exiliados en la ciudad, así como

su adaptación a un contexto que realmente los expone al constante choque cultural y social a través de los prejuicios y la indiferencia.

La dislocación histórico-política que determina el exilio se acrecienta en los Estados Unidos por una cuestión de idioma. Al salir de Cuba, los dramaturgos traen consigo una carga creadora que no se ha publicado en el país de origen, o producen textos que se escriben originalmente en español, ya en los Estados Unidos. Este hecho da pie a que muchas de las obras no sean completamente aceptadas dentro del ámbito cultural escénico norteamericano. Igualmente, el teatro de los cubanos en los Estados Unidos refleja ciertas tendencias lingüísticas que se basan en su circunstancia bilingüe y que los diferencia de los otros grupos hispanos. A pesar de esto, se evidenciaba la presencia de autores que escriben con el predominio de un idioma: en el caso de Dolores Prida y María Irene Fornes es inglés el idioma hegémónico, con el uso del español sólo en muy reducidos casos (Watson Espener, 1983).

Teniendo en cuenta lo anterior, no se puede perder de vista que dentro de todo este contexto también se encontraba latente la posibilidad de publicación de las obras que, a pesar de ser reducida, se convirtió en una apertura para que las obras se fueran conociendo. Este supuesto ocurre con el autor José Sánchez-Boudy, quien a través de Ediciones Universal publicará, en el año 1971, *Homo sapiens*, donde aparecen cinco piezas en un acto: *El negro con olor a azufre*; *El hombre de ayer y de hoy*; *¡Los asesinos, los asesinos!*; *La ciudad de Humanitas*; y *Los apestados*. Entre estas, resulta mucho más significativa la publicación de *La soledad de Playa Larga* (1975), que versa sobre la invasión militar de Bahía de Cochinos. Es una obra que viene a ser una respuesta del exilio a la dramaturgia politizada del teatro de la Isla dominada por la creación colectiva y el realismo socialista que imperaba en ese momento, dando una visión que no se encuentra permeada por la perspectiva revolucionaria.

Ahora bien, y en relación con lo anterior, los dramaturgos que siguieron escribiendo en español, y que configuraron la primera oleada de exiliados, van a seguir trabajando hasta solidificar la dramaturgia cubana escrita en los Estados Unidos. Establecen así las bases y el prestigio del teatro cubano de la diáspora. Los conflictos de poder llevar sus obras a escena, dado el ínfimo apoyo que reciben, así como el desinterés de varias agrupaciones teatrales por sus obras –salvo excepciones–, contribuyen a que se decante por la publicación del texto dramático como una alternativa frente al montaje. Para los dramaturgos, el panorama no puede ser más desolador, al encontrarse en un contexto extremadamente complejo donde la

precariedad del público y la falta de espacio escénico se hacen latentes. A esto habría que agregar el limitado número de directores de peso, con conocimiento de las artes escénicas, visión nacionalista, preparación suficiente y recursos para poder llevar a escena montajes de estas obras (Montes Huidobro, 2008).

En este punto sería factible volver a mencionar la figura de Matías Montes Huidobro y un texto clave dentro de su profusa producción dramática, que constituyó un parteaguas dentro de la dramaturgia diáspórica cubana en relación con el tema de la migración. *Exilio* (1988) fue una obra que se posicionó entre los temas de la confrontación histórica del contexto familiar –elemento característico del teatro cubano del exilio– y la referencia directa a la cuestión de la homosexualidad en la Isla, aspecto que trajo consigo la migración de muchas personas.³ La sensación de otredad que se remarcaba en la obra daban cuenta de los valores de una dramaturgia que focalizaba su mirada en la psicología existencial del sujeto expatriado, su relación con el nuevo contexto, así como la reconfiguración socio-cultural que dicho proceso conlleva. A esto se unen las consecuencias desde el punto de vista de su identidad cultural y lingüística, factores que influyen en su desenvolvimiento en el país receptor. Definitivamente Monte Huidobro impulsó con su trabajo el desarrollo de la temática de la migración desde el exilio, aspecto que fue evolucionando dentro de la dramaturgia cubana realizada fuera de la Isla.

Como se había indicado anteriormente acerca de la importancia de las publicaciones, ciertas actividades editoriales van a llevar a efecto contribuciones significativas con el objetivo de preservar y divulgar, en los Estados Unidos, el patrimonio cultural que representa este teatro. A pesar de que la puesta en escena es esencial, la publicación del texto dramático permite la posibilidad de permanencia y análisis crítico: espectáculo y texto deben estar correlacionados, aunque los teatristas insisten en subestimar este punto de vista. Varias casas editoriales como Ediciones Universal, Senda Nueva Ediciones, así como Editorial Persona –por solo mencionar algunas de las importantes– fungen como plataformas medulares para

³ Aquí cabe mencionar, en los inicios de la Revolución Cubana, la creación de las UMAP (Unidades Militares de Apoyo a la Producción), las cuales eran unidades de trabajo concebidas para los reclutas cuyo comportamiento social era considerado “no apto” para las unidades armadas. Principalmente estaban dedicadas al corte de caña de azúcar, en campamentos ubicados en las provincias centrales. Estas “unidades” albergaban, entre muchos otros, a los que eran rechazados por tener preferencias evidentemente homosexuales, con expresiones y comportamientos que transgredían el arquetipo que imponía la heteronormatividad revolucionaria del momento. Al respecto, véase de Octavio Gómez Dantés: “El Che, Fidel, los Pájaros y las UMAP”, Junio 4, 2020, <https://www.nexos.com.mx/?p=48384>

establecer un seguimiento de la trayectoria dramatúrgica del teatro cubano realizado fuera de la Isla, pero también encargadas de la promoción de obras de autores cubanos residentes en Cuba. De hecho, en los Estados Unidos se han logrado representar reiteradamente obras de estos autores, sin excluir aquellos más fuertemente vinculados al gobierno revolucionario. No son textos que se escriben en los Estados Unidos, pero sí son textos cubanos que se llevan a escena en este país, como los producidos por Teatro Escambray, Cubana de Acero, y otros colectivos, en universidades, teatros y festivales (Montes Huidobro, 2008).

Sin embargo, dentro de todas estas, resaltan las publicaciones de la Revista Ollantay, iniciada en el año 1993, dedicada al teatro, y en la cual aparecen trabajos de dramaturgos hispanoamericanos, pero igualmente de la diáspora. Dicha revista tendría como predecesores al grupo teatral OTE (Ollantay Theatre Ensemble) y el Ollantay Center for the Arts, con base en Queens, Nueva York. Ambas instituciones fundadas por el dramaturgo cubano Pedro Monge Rafuls, quien también fuera editor en jefe de dicha revista.

La publicación de la Ollantay Theatre Magazine (su nombre en inglés) salía dos veces al año, e incluía entrevistas a varios de los dramaturgos del momento, así como artículos investigativos, reseñas y demás, con el fin de establecer un amplio contexto divulgativo de la dramaturgia del momento. Además, incluía una interesante sección bajo el rótulo de “El dramaturgo habla”, en la cual se ponía a los lectores en contacto directo con estos, a razón de dialogar sobre su obra. Asimismo, cada número de la revista incorporaba resúmenes en español e inglés, incluyendo un extracto de una obra de teatro, con lo cual se aseguraba la preservación de un corpus de dramaturgia latina, chicana, nuyoricana y latinoamericana (Pastor, 2023). De cierta manera, y en paralelo a Ollantay, las ediciones de carácter antológico publicadas por académicos norteamericanos, o por editoriales extranjeras que seleccionan obras en español de autores cubanos residentes en los Estados Unidos, ayudan igualmente a la divulgación y preservación del patrimonio de esta dramaturgia.

La comunidad de dramaturgos de la diáspora cubana en Estados Unidos ha dejado un legado para la cultura y el teatro latinoamericano. Muchos de ellos han realizado la mayor parte de su obra teatral en un contexto extranjero, donde las condiciones culturales y sociales resultan distintas y a la vez complejas. A todo esto, se une el condicionamiento del idioma. No obstante, mantener la escritura y publicación de los textos mayormente en español, entraña de cierta forma una resistencia de raigambre nacionalista, que quizás es lo que ha

garantizado la vigencia de esta dramaturgia. Es un teatro realizado también para migrantes, comunidades diáspóricas y exiliados, en aras de que comprendan su significación.

Por otro lado, la importancia de los textos que no han sido propiamente montados o publicados resulta mayor probablemente que de los que efectivamente sí tuvieron la dicha de ver la luz editorial y representación escénica. No obstante, este tipo de dramaturgia se ha mantenido vigente, a pesar de los sinsabores que haya sufrido, y más allá de las limitaciones, generando elementos que les permite establecer una reflexión al respecto de lo que significa el exilio y su desarrollo en el teatro cubano realizado en Estados Unidos, capaz de demostrar una fenomenología creadora, quizás no vista en gran parte del teatro mundial, y ejemplo de la voluntad cultural de los cubanos.

Contexto de escritura

Una vez establecido el necesario preámbulo anterior, se focalizará la mirada en el análisis de la obra *Nadie se va del todo* (1991), del dramaturgo cubano Pedro Monge Rafuls (1943), así como ciertas referencias necesarias al contexto cubano de la época, en aras de que adquiera mayor comprensión el estudio del tema del exilio y el posterior reencuentro con el lugar de origen, aspectos que proporcionan la progresión dramática de la pieza. El autor cubano, nacido en Placetas, zona central de Cuba, decide salir del país de manera clandestina en el año 1961 hacia la ciudad de Miami, poco después del triunfo de la Revolución cubana liderada por Fidel Castro Ruz.⁴ Durante este tiempo fue el comienzo, como se había esbozado en líneas anteriores, de un nuevo régimen sociopolítico y económico que daría una vuelta de tuerca a la sociedad cubana del momento.

Una vez fuera de Cuba, también viaja a Honduras y Colombia, para luego regresar a los Estados Unidos, donde mantiene una activa participación en el ámbito teatral cubano del exilio desarrollado en la época, sobre todo en la década de los años 70. Este supuesto lo lleva a la creación y dirección de publicaciones (la ya mencionada Ollantay Theatre Magazine para apoyar y divulgar la dramaturgia latinoamericana) en aras de contribuir al crecimiento de la literatura exílica cubana. Sin embargo, su producción teatral profusa comienza en la segunda

⁴ “Pedro R. Rafuls, Nueva York”, entrevista de Félix Luis Viera, 30 de mayo de 2012, Ciudad de México, en <https://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/pedro-r-monge-rafuls-nueva-york-277190>

mitad de los 80, su trabajo como promotor del teatro realizado por cubanos e hispanoamericanos radicados en Estados Unidos, demuestra que desde ese momento su objetivo temático estaba encauzado hacia la representación de los conflictos relativos a la identidad de los sujetos en exilio, así como la identidad social individual, y lo que conlleva individualmente en cuestiones religiosas, sexuales y culturales.

La obra se centra en el año 1991, donde el personaje de Lula, ahora académica nacionalizada norteamericana, pero de origen cubano, considera un viaje a Cuba, al a cual no había regresado hace 30 años. Intenta viajar con su hijo Tony, quien ahora es un importante arquitecto y que la mayor parte de su vida ha residido en Estados Unidos, donde incluso formó su familia. Tony no comprende la insistencia de su madre en regresar a un país del que tuvo que salir huyendo con él en brazos, y donde juró no regresar jamás. Sin embargo, la nostalgia de Lula se acrecienta y desea que Tony la acompañe para que visite la tumba de su padre, a quien no conoció. Lula convence a su hijo y luego de los trámites migratorios y burocráticos, logran viajar a la Isla, transcurriendo su estancia en el Central Zaza. Allí viven Coral y Antonio, abuelos de Tony y suegros de Lula, los cuales han permanecido en ese lugar toda su vida. Igualmente, en ese mismo lugar está la tumba de Julio, el padre de Tony, y quien fuera fusilado cuando era bien pequeño, en la década del 60 –los primeros años de la Revolución Cubana–, por su participación en un alzamiento contra el nuevo gobierno.

El Central Zaza no solo significa un proceso de reencuentro, sino también un viaje al pasado de Lula en un ambiente que ha estado marcado por el dogmatismo político, la ignorancia y la demonización en cierta forma de las personas que decidieron emigrar. Allí se encuentra Asunción, la hija de Nena, quien fuera una enemiga acérrima de Lula y una de las causantes de la aprehensión de Julio por los milicianos, y quien la forzara a cruzar las aguas para irse de Cuba con su hijo. A pesar de todos los conflictos y recuerdos encontrados, el espacio también se convierte en una reconciliación de Lula con parte de su tormentoso recuerdo, así como la reconexión de Tony con sus raíces. Al final, la familia se reencuentra y sana las heridas abiertas por un contexto marcado por una gesta revolucionaria que no solo fue un cambio con la dictadura anterior, sino también las equivocaciones que trajo consigo.

De esta manera queda esbozada la historia de *Nadie se va del todo*, escrita por Pedro Monge Rafuls en su primer viaje a Cuba, casi unos 30 años después de su exilio hacia Estados Unidos. Es una pieza que también entraña una experiencia personal por parte del

dramaturgo. Esa condición de exiliado de Monge Rafuls que lo divide en dos espacios: La isla, por un lado; el contexto norteamericano, por el otro. Son aspectos que se inscriben tanto en el plano diegético de la pieza, como en el plano dramático, sobre todo evidenciado en el personaje de Lula.

La obra se divide en dos actos, y comienza en diciembre de 1990 donde ya se presentan los dos espacios cardinales donde se va a desarrollar la acción: por una parte, el Central Zaza, donde viven Coral y Antonio; por otra, Lula en Nueva York, planeando su viaje a la Isla. A partir de este momento el autor muestra la escisión de dos espacios que intentarán cohabitar en los personajes: la Isla y el exilio. El hilo conductor de esta progresión radica en la cuestión de lo que significa el reencuentro, el regreso a la tierra de origen y el impacto que tiene no solo en los sujetos que se fueron, sino en los que se quedaron.

Ahora bien, la década de los 90 en Cuba significó un punto de giro para la nación en cuestiones económicas principalmente, ya que fue el periodo donde se concretó el llamado Periodo Especial en Tempo de Paz. El vertiginoso cambio y caída del socialismo europeo, sobre todo el de la Unión Soviética, el cual la Isla tenía como sostén, generó una coyuntura de emergencia económica, donde la problemática principal pasó a convertirse en buscar la manera de sostener la producción de las industrias y el sector de la agricultura. A esto se le añaden los intentos por seguir prestando servicios económicos y sociales básicos a la población para que no afectara sobremanera las principales bases ideológicas con las que se había cimentado la Revolución cubana.⁵

Hay que tener en cuenta que las relaciones bilaterales entre Cuba y La Unión Soviética, sobre todo la URSS, la cual jugaba un papel central en el armazón del campo socialista, constituyán el grosor de las relaciones diplomáticas de la Isla. Se acrecentó la dependencia del mercado y de la asistencia militar, que finalmente convirtió a Cuba en un aliado soviético en la conocida Guerra Fría. Esto, por supuesto, no solo trajo consigo que la dirección gubernamental revolucionaria adoptara posturas y ciertas ideologías soviéticas que incluso prevenía al país de criticar a la URSS en su política exterior; sino que también volvió a la Isla en un

⁵ Al respecto, véase el libro de José Bell Lara, Tania Caram León, Dirk Kruijt y Delia Luisa López. *Cuba: Periodo Especial*, Editorial Uh, La Habana, 2017. Asimismo, de Alejandra González Bazúa (coord.). *Período especial en Cuba. Estudios entrecruzados de la crisis*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, Ciudad de México, 2002, en el cual vuelve sobre la interrogación de dicho periodo, pero desde nuevas visiones, que entrecruzan estudios y diálogos respecto a una circunstancia cardinal dentro de la historia de Cuba.

objetivo a la política intervencionista de Estados Unidos y parte de su agenda en la lucha contra el socialismo. Una vez que cae el campo socialista, Cuba se encuentra en una posición de vulnerabilidad,⁶ que es acrecentada por Norteamérica y sus países aliados en un embargo económico que caló de manera profunda en la sociedad cubana del momento. Se propusieron varias leyes y prohibiciones que apartaban a Cuba de establecer relaciones comerciales con Estados Unidos directamente, así como su aplicación de manera extraterritorial se generaban presiones y restricciones a terceros países si establecían relaciones con Cuba.⁷

A lo anterior se suma la prohibición de usar el dólar norteamericano en transacciones comerciales de exportación, lo cual le generaba al país pérdidas millonarias en el proceso de cambio de monedas, y la complejidad que acarrea esto para los potenciales clientes y bancos. Por otro lado, se le prohibió establecer un precio al azúcar, principal fuente exportadora cubana, en la Bolsa de New York, lo cual generaba pérdidas importantes al conceder descuentos a los clientes muy por debajo del precio residual. Y se arreció aún más con la imposibilidad de que el gobierno cubano recibiera créditos por parte de instituciones financieras o países terceros en relaciones con Estados Unidos, cuestión que obligaba a Cuba a acudir a otros tipos de créditos comerciales de corto plazo, y extremadamente más caros (Bell Lara et al, 2017, 22).

Todo lo esbozado anteriormente, entre otras medidas más, generó la creación del Periodo Especial en Tiempos de Paz, como un tipo de ajuste estructural para paliar las condiciones en las que se desarrolló la crisis económica cubana desde 1990. A pesar de que fue un programa denominado de emergencia para la sobrevivencia y el desarrollo del país, esta crisis, aunado a seguir desarrollando la continuidad de la transición socialista que promulgaba una fidelidad ideológica estricta a la población, generó cierto descontento y circunstancias que llevaron a parte de la sociedad cubana a la migración, o incluso al exilio, tanto voluntario como involuntario. Cuba ha tenido cinco grandes oleadas migratorias, cada una caracterizada por una composición social diferente, con respecto a clase social, raza, educación, género y

⁶ Igualmente se recomienda el artículo de Laura Roque Valero, “Cuba: ideología y discurso en tiempos de crisis”. *Sincronía*, no. 72, 2017, pp. 446-468.

⁷ Aquí cabe mencionar el establecimiento y promulgación senatorial de la Ley Torricelli, que tiene si antecedente en la Enmienda Mack (promulgada por el senador Connie Mack, quien fuera abiertamente anticubano), concebida como el golpe de gracia a la Revolución cubana para asfixiar al pueblo en el momento preciso en que enfrentaba el reto de sobrevivir como nación (una vez caído el campo socialista). De forma general tenía como objetivo derrocar a la Revolución en el contexto de la desaparición del socialismo como sistema con el consiguiente cambio drástico de la economía en Cuba.

valores. Estas diferencias resultaron de las cambiantes fases de la Revolución cubana, que no solo resultaron ser demográficas, sino también políticas (Pedraza, 2020).

Lenguaje, identidad y percepción del sujeto en exilio

La obra de Pedro Monge Rafuls parte de una década donde la sociedad cubana experimenta varias circunstancias desfavorables en su devenir. El personaje de Lula intenta reconciliarse con su añoranza por volver a su tierra, de donde salió de manera abrupta. En su conversación con Tony, su hijo, se denota el uso del spanglish en los personajes, lo que señala la incidencia del lenguaje del nuevo contexto en el migrante. Tanto Lula como Tony en el coloquio inicial hablan español, pero en la pieza el autor señala cómo su propia identidad como cubanos se encuentra filtrada por la nueva cultura a la que se han adaptado:

TONY. (*No entiende lo que sucede.*) Mami, *what's the matter?* Me llamas al trabajo; me dices que necesitas hablar y ahora... (*Otro tono.*) Tú te vez rara... ¿tú estás enferma?

LULA. Fíjate que va a haber un *seminar* de educación en La Habana. Uno de esos que organiza la Universidad... Está abierto para los profesores de lenguas romances de los Estados Unidos... (Rafuls, 1995, 7).

Establecen una dinámica hibridadora de la lengua que de cierta forma desestabiliza no solo su lenguaje nacional o uso del español, sino también la lengua dominante del contexto en el cual se insertan (el inglés). Con esto, el autor también le otorga realismo al dialogo de los personajes de su obra. Como migrantes que llevan años fuera de su tierra, su lengua madre se funde con la del nuevo lugar, propiciando así una lengua sincrética.⁸ La lengua se convierte en medio de identidad, y genera otras posibilidades de comunicación. Resulta interesante apuntar aquí cómo Pedro Monge Rafuls señala en su texto a las palabras inglesas en itálicas, dando a entender el cambio de registro empleado por los personajes entre una lengua y otra.

⁸ El uso del Spanglish en la literatura es un fenómeno muy relacionado con eventos migratorios hacia Estados Unidos que han provocado una realidad bilingüe que dicha literatura trata de mostrar.

El Spanglish es más que el resultado de la hibridación de dos culturas, es un sistema institucionalizado de símbolos que requieren una traducción filosófica, estética y cultural. Traducción que, al cambiar un elemento cultural por otro, cambia al lenguaje mismo, eliminando aquellos elementos culturales que ya no son necesarios. Es decir, al cambiar el español por el inglés, pero al mantener ciertas palabras en español, se enriquecen dos lenguas y se crea una (Rodríguez Ortiz, 2009).

Sin embargo, es el personaje de Tony el que más se desplaza entre ambas lenguas, empleado en este primer momento con la figura de su madre. Esta alternancia genera un espacio de intimidad en esa relación madre-hijo, que no es así cuando se dirige a su esposa, otra angloamericana originaria de Cuba:

LOURDES. *Did you say going back to Cuba?*

TONY. *Yes. That's her only dream...*

LOURDES. *But, what about me?*

TONY. *She is my mother.*

LOURDES. *And I'm your wife. (Señalando a la otra habitación.) And those are your children. We need you here* (Rafuls, 1995, 13).

De hecho, Lourdes es el único personaje de la obra que dialoga en inglés en la mayoría de sus intervenciones (con su esposo Tony, o cuando habla con la operadora internacional para remitir su llamada a Cuba), menos con Lula. Para Abel González Melo, quien ha encarrilado su investigación hacia el análisis de la familia en el teatro cubano realizado luego del triunfo revolucionario, y se acerca a la obra de Rafuls dentro de su corpus de análisis, lo anterior

obra en la dirección del realismo, toda vez que refleja una típica situación de las familias cubanas en Estados Unidos, cuyos miembros más jóvenes, llegados a ese país en la infancia, educados en inglés, verdaderos bilingües, se comunican entre sí en la lengua oficial del país y educan en ella a sus hijos pero continúan usando el español para dirigirse a sus mayores, aun cuando aquellos sean capaces,

como en el caso de Lula, de una comunicación eficiente en inglés para su vida profesional (González Melo, 2018, 236).

Este punto resulta fundamental porque es un elemento que denota la realidad del migrante o de la comunidad diáspórica formada. Como se había mencionado, Lourdes es de origen cubano, aunque nacida en Miami. Sin embargo, este personaje cimenta su identidad como norteamericana, sin dejar de replicar las complejas interacciones con su origen cubano, y este punto se refleja en la lengua, el cual es uno de los principales puntos de desarrollo identitario. Para Avtar Brah, por ejemplo, la religión, la casta y la lengua son características importantes de la identidad de grupo (Brah, 2011), cuestiones que, adosadas a la cultura, reflejan la realidad de una comunidad diáspórica y la manera en la cual se relacionan con otros integrantes de dicha comunidad. Por esta razón Lourdes dialoga con Tony –y posiblemente sus hijos– en inglés, solo empleando estos cambios de código en el lenguaje con ciertas personas, como Lula.

Otro de los puntos que demuestra la realidad escindida del exilio en la obra es la cuestión de cómo son percibidos los que se fueron, en relación con los que se quedaron. Esta dicotomía, montada en una ausencia/presencia del lugar de origen del sujeto exiliado, denota la diferencia de percepciones de cada uno de los personajes en la obra. Esto se demuestra, por un lado, con Lula, en su insistencia en viajar a Cuba a pesar de la negativa de su hijo. Ella anhela que, después de tanto tiempo, el gobierno revolucionario se desplome con la caída del comunismo y los cubanos cambien su mentalidad cerrada al respecto:

LULA. No. Mi forma de ver las cosas ha cambiado desde que comenzó a desplomarse el comunismo.

TONY. Eso es Europa.

LULA. Las cosas no son como antes.

TONY. Te van criticar.

LULA. No podemos seguir pensando como esos cubanos que viven en la edad de piedra.

TONY. (*Interrumpiendo, recriminativo.*) ¡Mami!

LULA. Fíjate lo que pasó en Polonia, el Papa fue allí...

TONY. ¡Mami!

LULA. ¿Acaso me vas a decir que eso no ayudó al desplome del comunismo en el mundo? ¿Y Alemania? Yo creo que ahora hay que dialogar.

TONY. ¿Y tú crees que Castro quiere dialogar?

LULA. Eso no es lo que digo.

TONY. ¿No?

LULA. Hay que ir a hablar con la gente... Demostrarle que el comunismo no es la mejor respuesta a la vida (Rafuls, 1995, 8).

Esta visión del personaje exiliado que pretende un cambio en su espacio de origen es una constante en gran parte del teatro cubano del exilio. Hay que tener en cuenta, como se señaló en líneas anteriores, que varios dramaturgos cubanos huyeron de la censura impuesta por las autoridades revolucionarias a principios del triunfo de la Revolución, por realizar obras que no se encontraban alineadas con los objetivos político-culturales requeridos en el momento. La adaptación al nuevo espacio geocultural, así como la añoranza por la tierra dejada atrás son algunos de los aspectos desde los cuales se configuran varios personajes en este tipo de teatro. En el caso de la obra en cuestión, es Lula quien piensa que para que Cuba sea libre, el comunismo imperante en la Isla debe llegar a su fin,⁹ así como los cubanos deben cambiar su mentalidad sobre el propio migrante que decidió irse, visión influenciada por la política revolucionaria imperante.

Es importante mencionar que durante mucho tiempo los migrantes han sido demonizados de cierta forma, tomados como personas que no creyeron en el nuevo sistema político y por tanto, actores que negaron la dignidad de la patria, lo cual era considerado como una antítesis del nacionalismo revolucionario. Este es un punto de especial atención pues en la obra establece una red de tensiones dinámicas que engloba a todos los personajes de la misma a través de la memoria. Ya habíamos hablado de Lula, pero en el espacio escénico en

⁹ En el año 1961, Fidel Castro Ruz, líder de la Revolución cubana, adopta la ideología comunista, influenciado sobre todo por la Guerra Fría. Este tránsito de Cuba hacia el comunismo partió fundamentalmente por la postura antíperialista debido a las limitaciones impuestas por Estados Unidos a la Revolución cubana, nacidas de las relaciones y acuerdos que mantenía con la URSS. Véase más al respecto en el trabajo de Daniel Nava Ruvalcaba: "Cuba Comunista: Unas Cuantas Razones", en *Horizonte Histórico - Revista Semestral De Los Estudiantes De La Licenciatura En Historia De La UAA*, no. 15 (noviembre), pp. 6-14.

el Central Zaza, es el personaje de Asunción la encargada de señalar este resentimiento en relación con los que se fueron:

ASUNCIÓN. Buenas, ¿cómo están por aquí? (*A Antonio.*) Lo más que me admira de usted es que siempre está recortando las fotos de los héroes de la Revolución. (*Transición.*) Oigan, me enteré... ¡Qué calladito se lo tenían! Les llegan unos familiares. Lo supimos por el Comité. Bueno, no es ningún crimen tener gusanos en la familia, que aquí el que más y el que menos tiene a alguien en Miami (Rafuls, 1995, 22).

Es de destacar cómo el rótulo de “gusanos” para los que decidieron emigrar, se vuelve parte del argot empleado para hacer referencia a estas personas, denominadas bajo este término, sobre todo en la década de los 90, para hacer ver que disfrutaron los lujos de la Revolución,¹⁰ pero que al final decidieron emigrar para buscar una mejor vida que la supuesta igualdad socialista. En otro momento de la obra, este mismo personaje vuelve a hacer referencia a este término para dialogar acerca de una persona que decidió irse:

CORAL. Él parecía muy buena persona cuando lo conocí.
ASUNCIÓN. ¡Quién me iba a decir que ese hombre era gusano! ¡Que se iba a ir en un bote! (*Furiosa al recordarlo, al mismo tiempo que frustrada.*) Tan malaguecido, con lo mucho que tiene que agradecerle a la Revolución. (*Resignada.*) Bueno, allá debe estar, en Miami (Rafuls, 1995, 23).

A lo anterior se le une el típico discurso nacionalista de las personas alineadas al eslogan político revolucionario, que cada vez que pueden engrandecer las bondades de dicho proceso, abogan por un socialismo donde todos son iguales, pero bajo la égida de una economía trunca: “ASUNCIÓN. Bueno, allá se conocen todos. Usted ve que allá se puede viajar

¹⁰ Aquí me refiero a la oportunidad de educación y servicios médicos gratuitos, que posibilitó a personas de bajos recursos acceder a ciertos servicios que anteriormente no estaban disponibles para todos.

más rápido y más fácil. Pero así y todo me quedo con el socialismo porque ay, Coral, vieja, no se puede negar que aquí todos somos iguales (Rafuls, 1995, 23).

Sin embargo, en la pieza esto llega a su punto álgido en un acalorado diálogo entre Lula y Asunción, donde cada una representan el afuera y el adentro de la situación de la Isla en la década de los 90. Los pensamientos manejados de una y otra contribuyen a evidenciar los sentimientos encontrados entre cada generación de cubanos:

LULA. ¿Y a ti te gusta?

ASUNCIÓN. Vaya pregunta, si yo la hice primero.

LULA. No importa. Tú eres la que vive aquí, la que tiene que sufrir todo esto.

ASUNCIÓN. Claro que me gusta. Es el líder de todos.

LULA. De algunos.

ASUNCIÓN. (*Rápida.*) De todos los cubanos dignos y revolucionarios. Hay que reconocer que él es el hombre más grande que ha dado este país.

LULA. ¡Ay, no digas esas sandeces!

TONY. ¡Mami!

ASUNCIÓN. A él le debemos todo.

LULA. Hasta el hambre que pasan.

TONY. ¡Mami!

ASUNCIÓN. Déjala, déjala que hable.

ANTONIO. El sistema no tiene fallas.

ASUNCIÓN. Claro que no; el hambre se la debemos al bloqueo. (Rafuls, 1995, 36).

Aquí Monge Rafuls recupera, en boca del personaje de Asunción, el discurso de que el bloqueo ha sido el principal causante de todos los males económicos en Cuba. Por supuesto, ha habido un embargo económico que ha afectado la industria cubana y varios de sus sectores de desarrollo. Sin embargo, no toda la culpa recae sobre este fenómeno. De hecho, es un elemento que se ha mantenido vigente por varias generaciones, donde incluso en la actualidad de la Isla, muchas personas viven bajo la creencia ciega de esta justificación

dada por la dirección de la revolución cubana, surgido también como una manera de esquivar veladamente la mala praxis económica llevada a cabo por el gobierno.

La mirada del exiliado

Es necesario detenernos en este punto, sobre todo para hacer hincapié en la situación de reencuentro de Lula con su tierra, que parte esencialmente de la memoria, y la situación de la Cuba de los 90, donde se establece un horizonte de asimilación distinto. En la obra el retorno de Lula como exiliada casi tres décadas después, la enfrenta a una Cuba y generación de cubanos diferente a lo que ella había dejado atrás. Por tanto, todo esto predetermina la manera en la que ella se percibe como exiliada, así como aprecia su propia tierra. Su memoria y recuerdos de un tiempo anterior donde fue forzada a huir con su hijo, dinamitan con la Lula que por añoranza vuelve a su tierra, todo generado por las transformaciones políticas que envuelven a su mundo. Cabe aclarar aquí que Lula no huye por cuestiones económicas, sino políticas, o sea, por la persecución policial que generó el fusilamiento de su esposo, por estar en contra de los aspectos políticos de la Cuba de los 60, momento temporal con el que también juega la obra, en contraste con los 90. Coinciendo con Luis Roniger (2011), efectivamente el exilio se convirtió en una práctica política importante y un factor permanente en la cultura política de América Latina.

En el personaje de Lula se evidencia dicha tensión de rencores por ser obligada a exiliar, con la añoranza y la idea del reencuentro con la tierra. Esta cuestión, en relación con el exilio, señala sobre todo los intentos de Lula de reconectar con esa memoria que había quedado atrás, escindida por la huida forzada que la llevó incluso a disociar su identidad. Al respecto señala Luis Roniger y Pablo Yankelevich:

Pero, una vez que una persona es desterrada –o sea, expulsada del territorio nacional, o empujada a migrar por temor a verse afectado en su integridad física o por haber elegido el exilio para escapar de la falta de libertad–, se produce una ruptura entre el principio de ciudadanía sostenido por el Estado y el proyecto de nación que los exiliados han imaginado poder construir. Se disocian así los principios de nacionalidad y ciudadanía (Roniger y Yankelevich, 2009, 10).

Tratar el tema de la migración a través del exilio es atravesado por el dolor y la memoria, aspecto complejo que, por un lado, evidencia la cuestión del reencuentro del sujeto exiliado con su tierra; por otro, la idea del peso del pasado sobre el presente. Estos son dos puntos cardinales dentro de la pieza, representados en parte por la figura de Lula, como protagonista de esa lucha interna con el dolor de volver a su país luego de huir por cuestiones políticas a causa del miedo a las represalias de que su esposo fuera fusilado por los milicianos. Asimismo, Coral y Antonio, la familia que se quedó en Cuba y padres de su esposo, refuerzan ese pasado al que Lula quiere volver para de cierta forma sanar. Ellos forman parte de la nostalgia que, unido a la realidad de Cuba de los años noventa, periodo temporal donde se desarrolla parte de la acción de la pieza, la compele a repensar su posición de rencor y rectificar sus opiniones:

TONY. Piénsalo mejor.

LULA. No nos va a pasar nada.

TONY. Mami.

LULA. Necesito ir, hijo... Ver el paisaje, respirar el aire...

TONY. Así, de pronto.

LULA. Es una necesidad física, biológica, como tomar agua... No me puedes entender muy bien (Rafuls, 1995, 9).

Este ineludible retorno puede comprenderse como una nueva experiencia migratoria –si se tienen en cuenta los apuntes temporales en la pieza, hace 30 años que Lula no visitaba Cuba–, sobre todo porque, luego de tanto tiempo, se establece una ruptura casi inesperada con los horizontes de expectativas previos mantenidos por el sujeto –y esto se manifiesta en el debate de Lula con Asunción. Por tanto, se funda un nuevo marco de experiencia desde el cual se reconstruye el sentido del propio viaje y los conflictos internos anteriores.

Lo anterior se refuerza con la cuestión temporal dentro de la pieza, con la decisión de Lula de regresar a Cuba, señalada en el inicio del primer acto de la pieza, desde donde se desencadena el accionar del pasado. A partir de este momento Monge Rafuls establece saltos temporales del presente, con el viaje de Lula y Tony (ya adulto) a Cuba, así como del pasado,

donde se cuenta la historia de Julio y las razones por las cuales se dio la huida de Lula con su hijo hacia Estados Unidos.

En relación con el tiempo, la obra en su progresión se subdivide en dos épocas cuyas líneas temporales se entrecruzan: la Cuba de los 60, inicios de la Revolución Cubana, donde la diégesis muestra los momentos de conspiración de Julio –esposo de Lula y padre de Tony– con su posterior fusilamiento y la persecución política que experimenta la familia, hasta el exilio de Lula a Estados Unidos. En momentos paralelos a lo anterior, se nos transporta a los noventa, momento en el cual se desarrolla la acción principal del reencuentro, donde Tony redescubre su origen luego de tres décadas, y su madre choque con la realidad de una Cuba que ya no es la que había dejado atrás.

Estos dos puntos resultan de importancia sobre todo para resaltar cómo se reconfigura la identidad de ese sujeto que regresa a su tierra luego de tantos años, así como los conflictos existenciales de una Lula que, al experimentar un exilio forzado, en principio muestra indignación relacionada con los eventos traumáticos y personajes que lo causaron, y posteriormente replantea su posición a través de la nueva realidad encontrada. A través de esto, el autor establece en la obra un ámbito complejo con el cual se entremezcla la historia con la contemporaneidad. “El desconcierto de enfrentarse a un nuevo marco, se explica también por una situación de sorpresa que commueve al actor, como un momento en que “las cosas suceden de otra manera y además distinta de lo que se pensaba” (Lastra, 2013).

No se debe perder de vista tampoco que en el retorno se percibe un cambio, sobre todo porque el país de origen ya no es el mismo, su representación mental en el exiliado de cierta forma se mantiene igual; sin embargo, su realidad es otra. “En cierto sentido, el problema del reencuentro es que, al haber cambiado en paralelo, tanto los exiliados como quienes permanecieron en la tierra natal a menudo se convierten en extraños el uno para el otro” (Roniger, 2013). De igual manera, la semejanza entre el espacio, sus habitantes, así como las transformaciones del entorno afecta sobremanera al sujeto exiliado. “El estar fuera del espacio propio implica pérdidas en distintos niveles y representa de manera sustancial la pérdida de la oportunidad de arraigo y de identificación con un territorio” (Magriñá, 2012). En la pieza tanto Lula como Tony establecen un debate sobre su perspectiva acerca de regresar a Cuba, a un espacio en el cual, por la significación desde la memoria de cada uno, constituye una travesía distinta: para Tony es un viaje de redescubrimiento de su identidad como cubano

luego de una larga ausencia, donde intenta reconectar con una vida que solo conoce por las historias de su madre:

MIME. Bueno, pero usted... Eres de... Vaya, se me hace difícil.

TONY. Somos amigos, ¿no?

MIME. Es que viene de allá, siempre es distinto..., no estoy acostumbrado...

Cuando uno ve a un extranjero...

TONY. Yo soy cubano, como tú.

MIME. (Poco convencido.) Yo sé...

TONY. Es bien difícil venir aquí, sentirse... raro. Te voy pedir un gran favor.

Ayúdame darme cuenta qué sucede en el país. ¿Okey? (Rafuls, 1995, 35).

Mientras que, para Lula, es un regreso al pasado y también un encuentro con ella misma, donde su mirada contrastiva y ajena va mutando paulatinamente, convirtiéndose en una oportunidad para que esa reconstrucción de una memoria de dolor, le permita mirar de otra manera el presente de su país:

LULA. (Se acerca a Antonio, le pasa la mano por la cabeza.) No me puedo acostumbrar a decirle Benito Juárez al central.

CORAL. Nadie le dice así; hasta la gente joven le sigue diciendo Zaza.

LULA. ¿Para qué le habrán cambiado el nombre a todo?

CORAL. Todo es distinto.

LULA. Siento no haber vivido los cambios.

CORAL. Hiciste lo que tenías que hacer.

LULA. No sé.

CORAL. Tú estarías presa..., quizás fusilada también.

LULA. No sé..., no sé.

CORAL. Yo sí. (Filosóficamente.) Han pasado treinta y dos años (Rafuls, 1995, 33).

En relación con lo anterior, es importante destacar igualmente cómo el personaje de Tony, a pesar de que es cubano, es comprendido de manera diferente por los demás

personajes, sobre todo Mime. Hay que señalar que Tony es fruto del exilio, pero durante su travesía era un niño, sin conciencia de lo que la condición de exiliado significaba. Por esa razón su descubrimiento identitario es tomado como distinto, donde otros personajes lo toman como un sentimiento extranjerizante, incluso donde se evita hablar del tema del exilio como recuerdo:

TONY. Pero yo deseo conocer; para eso alquilé carro y mami

no quiere ir ninguna parte, solo estar metida en la casa. Yo quiero ir a la playa.

MIME. Vamos mañana para Caibarién.

TONY. Por ahí me escapé yo con mi mamá. Dice ella que los milicianos iban persiguiéndonos, detrás del carro que nos llevaba hasta donde estaba el bote.

MIME. (No quiere hablar de eso. Se siente algo molesto.) Aah. (Cambia la conversación.) Es una ciudad que ha progresado en los últimos años.

TONY. (Sin malicia.) ¿Sí?

MIME. (No tiene una buena respuesta.) Yo..., yo no la conocí antes, pero... bueno, todas las ciudades cambian.

TONY. Mi mamá dice que todo está desconocido, que ni siquiera ha podido ver un tomeguín. Lo que me llama la atención es la actitud de la gente... Son como muy tranquilos (Rafuls, 1995, 40).

Configuración de los personajes

Ahora bien, en líneas anteriores se ha ido hablando de algunos personajes dentro de la obra, y su percepción acerca de lo que significa la migración en los sujetos que decidieron irse. Este punto es tratado de manera compleja en la pieza, ya que establece una escisión entre los que se fueron y los que se quedaron, así como la caracterización de cada uno en relación con el tema del exilio. En este sentido es necesario referirnos a los personajes de Coral y Antonio, quienes –como ya se había esbozado– son los padres de Julio, el esposo fusilado de Lula, y padre de Tony. En el caso de los dos mencionados, una vez que se fue Lula con su nieto escapando de la política del momento a principios de los sesenta, experimentan un profundo cambio de fortuna dado por las configuraciones políticas de su entorno –su hijo es acusado de traición por los milicianos y posteriormente conducido a la muerte.

A raíz de esto, sus convicciones ideológicas quedan trastocadas; sin embargo, no se abocan al exilio, sino que deciden permanecer en Cuba, de cierta manera marcados por la tragedia de su hijo. Una vez que Lula anuncia su regreso treinta años después, la vida de Coral y Antonio pareciera haberse quedado detenida, aunque vuelve a sufrir un cambio de destino al recibir la visita del familiar del exterior, cuestión que les traería tensiones políticas en su propio contexto, que luego de tanto tiempo aún se encuentra marcado por la precariedad.

CORAL. [...] Yo creo que ahora sí que la cosa tiene que explotar por algún lado. Imagínate que dijeron que este era solo el comienzo del período especial, y no hay nada de nada... Los barcos rusos no aparecen por ningún lado. La suerte es que ellos fueron a la tienda de extranjeros de Santa Clara y trajeron todas esas cosas... ¡que si no! Pero bueno, es que este país está peor cada día. Lula, que se fue en un bote por Caibarién, ahora regresa y la reciben con los brazos abiertos, y puede ir a comprar donde yo ni puedo poner los pies; pero qué cosa... Nosotros muriéndonos de hambre, porque ya no hay nada que comer y los que viven afuera, porque tienen dólares, pueden comprar lo que les dé la gana... Yo me alegro, porque había perdido las esperanzas de que pudiéramos ver a Tony antes de morirnos (Rafuls, 1995, 47).

Por otro lado, Antonio se refugió en recolectar la memoria de los mártires cubanos luego de la muerte de su hijo, evento que significó un duro golpe para él. Ve en su nieto la viva imagen de Julio, donde finalmente con su visita hace las paces con ese aislamiento y dolor del pasado, simbolizado en el desprendimiento de la caja de zapatos donde guardaba todos sus recortes —y este desapego al pasado es señalado en la pieza a través de las distintas acotaciones que maneja el autor en su obra.

Coral sale. Antonio se levanta y se dirige hacia la ventana. Regresa al asiento, coge la caja de zapatos. Pausa larga. Mira a los héroes que ha ido recortando a lo largo de los años, quizás hasta les tiene cariño. Va hacia la ventana. Lentamente la abre. Saca la caja a la calle. Sin dudar, la abre y los papeles comienzan a volar hacia todas partes, llenando el escenario. Antonio se queda mirando —ensimismado— el espectáculo. Lentamente tira la caja de zapatos a la calle (Rafuls, 1995, 62).

El caso de Asunción es un tanto distinto, sobre todo porque es un personaje más directo en el sentido de que encarna el discurso nacionalista revolucionario de negación a los sujetos que decidieron, forzosamente o no, salir de Cuba. Antes se había hablado de que era la representante de la idea del odio a los “gusanos”, donde no siente ninguna contradicción con su entorno político o convicción ideológica: “ASUNCIÓN. [...] Oigan, me enteré... ¡Qué calladito se lo tenían! Les llegan unos familiares. Lo supimos por el Comité. Bueno, no es ningún crimen tener gusanos en la familia, que aquí el que más y el que menos tiene a alguien en Miami” (Rafuls, 1995, 23).

O en otro parlamento, que se cierra a reconocer los errores de su ideología, empleando nuevamente el discurso de los “gusanos”, donde la segmentación por la condición migrante se vuelve un punto de negación: “ASUNCIÓN. No voy a venir más a esta casa hasta que no se vayan estos gusanos que nada más que han venido a traer veneno. Lo tranquilos que estábamos; ellos son de allá y nosotros de aquí. Hay una diferencia... ¡La culpa es mía!” (Rafuls, 1995, 44).

La posición de Asunción es bastante unidimensional, a diferencia de su novio Mime, quien también tiene apariciones esporádicas en la pieza, sobre todo en el segundo acto. Mime es más complejo, porque creció con la ideología revolucionaria, pero en su relación con Tony, y al reflexionar sobre la condición de migrante exiliado de este, reconoce las contradicciones en el discurso nacionalista que siempre había escuchado y defendido, con la realidad que se encuentra viviendo. Esta perspectiva de Mime es empleada por el autor para dar a entender que la memoria y el teatro del exilio también implican una reconfiguración de la visión hacia el exiliado, así como las cuestiones políticas que lo llevaron a su viaje:

MIME. (*En un arranque, inesperado, que deja confundidos a todos.*) ¡Hay que enfrentar las cosas, caramba! ¡Esto se nos cae encima! ¿Y qué es lo que él (*Hace la misma señal que había hecho Antonio: se pasa los dedos de la mano derecha —en forma de capullo— por la barbilla.*) dice?... ¡Que los otros se equivocan! (*Irónico.*) Asunción, estamos regresando al pasado. ¿Tú me quieres decir que el socialismo es privarnos de las comodidades modernas? Sin embargo, los pinchos (*Con un movimiento rápido se*

toca el hombro izquierdo con la mano derecha.) salen al extranjero y tienen de todas las cosas que nosotros no podemos tener (Rafuls, 1995, 44).¹¹

Igualmente es de destacar el personaje de Nena, la miliciana, configurada de manera plana, pero también extremista. Es la causante del fusilamiento de Julio y de la huida de Lula con su hijo hacia el exilio. Su participación radica mayormente en la diégesis del pasado narrada en la pieza, donde se señala como contraria a cualquier pensamiento distinto a las directrices de la Revolución:

MILICIANA (NENA). No podemos permitir que la Revolución del pueblo sea detenida por los gusanos. ¿Qué quieren, que vuelva la guardia rural? ¿Los privilegios de los ricos? No vamos a dejar que los parques y las playas sigan divididas para blancos y negros. Son muchos años de abusos. En Cuba ha habido un gran cambio.

MILICIANO. Bien dicho, compañera (Rafuls, 1995, 14).

En la obra tiene el objetivo de representar el discurso de odio hacia las personas que querían un cambio con la venida de la Revolución, condenando a todos los que pensaran diferente. Por personajes como Nena, en la década de los sesenta en Cuba, así como a través del tiempo, muchas personas han sido apresadas o empujadas hacia el exilio. Sin embargo, en el presente de la obra, con la llegada de Lula y Tony, Nena es un personaje ausente; en el segundo acto no hace ninguna aparición más allá de las referencias negativas hacia ella por su persona que tiene la capacidad de hacer enojar a Lula cada vez que es mencionada:

LULA. (Con odio.) No, no... No puedo perdonarla, ella fue la que chivateó a Julio. Estoy segura. Ella misma, coño. Nena se creía que era la dueña del batey en la época en que lo fusilaron. ¿Pero es que usted no se acuerda?

¹¹ Las dos señas que hace el personaje de Mime, y que se señalan en las acotaciones colocadas entre paréntesis, hacen referencia, la primera, a la figura de Fidel Castro; mientras que la segunda, a los militares revolucionarios de alto cargo –comúnmente llamados “pinchos”–, quienes también ostentan prebendas superiores a las del pueblo de a pie.

[...]

LULA. Ese fusilamiento cambió todas nuestras vidas. Mire para Antonio... ¿Y Julio? Tony no conoció a su padre. Nos dividió. Aquí todos parecen haber perdido la razón. Yo no vine a perdonar a esa chivata. No quiero que se ponga frente a mí, no quiero verla ni en la calle. Creo que la... Mire, déjeme pensar... Perdóneme, yo sé lo que ustedes han vivido. Déjeme pensar... ¡Dios mío! (Rafuls, 1995, 41-42).

El personaje de Julio presenta una significación cardinal dentro de la pieza, pues por sus acciones es que se denota el conflicto principal de la misma, y desencadena el exilio de Lula y su hijo. Su traspaso de revolucionario a la condición de ser considerado “traidor”, se alza nuevamente pues considera que la máxima figura revolucionaria, Fidel Castro, quien liderara el camino hacia una Cuba libre del yugo dictatorial batistiano, ha traicionado los ideales esenciales por el que se había luchado: “JULIO. Fidel se cagó en todo eso. Está fusilando a todo el que no piensa como él. Va a ser un dictador peor que ninguno. ¿Entiendes ahora? ¿Te das cuenta de que yo no estoy en mierdas con ninguna mujer por ahí? ¿Tengo que ser más explícito?” (Rafuls, 1995, 13).

Por este pensamiento Julio es atrapado por los milicianos y posteriormente condenado a ser fusilado. Esta acción, nacida en el parlamento citado, y que empuja a Julio a la lucha armada nuevamente contra Fidel, desencadena la persecución de la familia y empuja a Lula a exiliar con su hijo en brazos. En una de las escenas de la pieza, donde se establece un paralelismo entre la negativa de que a los padres de Julio le devuelvan el cuerpo y la llegada de Lula a Estados Unidos mientras es interrogada por un oficial de migración, Monge Rafuls señala los procesos de sufrimiento de uno y otro personaje:

CORAL. Se llamaba Julio.

MILICIANO. ¿De verdad que
usted quiere el cadáver?

CORAL. Sí.

MILICIANO. ¿Y dónde lo va a

enterrar?

CORAL. En el cementerio.

MILICIANA (NENA). No puede.

CORAL. Me lo llevo para mi casa.

MILICIANA (NENA). No puede
hacerle un entierro.

CORAL. ¿A mi hijo?

MILICIANO. Nosotros lo enterraremos.

MILICIANA (NENA). Le avisaremos dónde.

CORAL. ¿Podemos ir al entierro?

MILICIANA (NENA). Le dije que
no puede haber pompa.

CORAL. Solamente él (*señala*),

Antonio..., y yo.

ANTONIO. Nosotros somos
pueblo. (*Bajito*.) Es la Revolución del pueblo.

MILICIANO. Ya le avisaremos.

OFICIAL DE INMIGRACIÓN. ¿Usted era miliciana?

LULA. ¡Naturalmente que no!

OFICIAL DE INMIGRACIÓN. ¿La perseguían?

LULA. Bueno..., no. No, realmente...

OFICIAL DE INMIGRACIÓN. ¿Entonces por qué salió?

LULA. Huyéndole al comunismo.

OFICIAL DE INMIGRACIÓN. ¿Y por eso arriesgó su vida y
la de su bebito?

LULA. Sí, quizás usted no pueda entenderlo.

OFICIAL DE INMIGRACIÓN. Yo no estoy aquí para entender nada.

¿Usted es casada?

LULA. Viuda.

OFICIAL DE INMIGRACIÓN. ¿Tiene familia en Miami?

LULA. No.

OFICIAL DE INMIGRACIÓN. ¿Trajo dinero?
LULA. No (Rafuls, 1995, 25)

Aquí resulta esencial destacar el fragmento señalado en la cita de la pieza, que demuestra el poco entendimiento de la situación del migrante. La huida de Lula con su hijo se debió a las acciones de Julio, pero si se quedaba en Cuba, probablemente fuese condenada de alguna forma ya que sería tildada de ser la esposa de un “gusano”, de una persona que traicionó a la Revolución simplemente por pensar diferente. Mediante estos diálogos entre personajes, los saltos temporales entre pasado y presente que evidencia la memoria del exilio, así como la configuración de los personajes y la perspectiva es- cindida de los que se fueron y los que se quedaron, son elementos esenciales empleados por Monge Rafuls para dialogar con el tema migratorio dentro de su pieza.

Dramatización de la memoria

Igualmente, para hacer referencia al exilio se acude a la dramatización de la memoria como elemento esencial para lidiar con el dolor en sus personajes y acción de la obra. La confrontación entre pasado y presente en aras de dar a conocer las causas que llevaron a su protagonista, Lula, al exilio, le permiten generar una conciliación con el recuerdo. Es por eso que, como se había esbozado en párrafos anteriores, el reencuentro con la tierra y parte de su historia allí ayuda al personaje de Lula, por un lado, a reconciliarse nuevamente con el dolor; por otro, Tony, que más allá de ser un niño en brazos cuando fue llevado por su madre, se reencuentra con una identidad que pensaba olvidada y lo cambia por completo: “TONY. Quiero brindar por la suerte de haber venido. No puedo explicar, pero ya lo dije: soy otro hombre” (Rafuls, 1995, 60).

Se dramatiza la memoria al volver hacia el pasado para comprender el presente. En varias ocasiones Tony no entendía la insistencia de su madre de volver a Cuba, al Central Zaza, para lidiar con la nostalgia de su tierra, y lo que dejó atrás. Por su parte, Tony, y en la misma línea, le explica a su esposa la necesidad de acompañar a su madre, y también él confrontar las razones por las cuales su madre exilió, y así visitar la tumba

de su padre. A través de estos elementos Monge Rafuls recrea una parte oscura de la Historia de Cuba —que posee tintes autobiográficos pues él huyó exiliado a Estados Unidos a causa del comunismo—, a la vez destructiva y creadora, surgida de una conciencia crítica frente a la realidad de lo que significa el exilio. Por esta razón el recuerdo, y la memoria, se convierten en herramienta fundamental para establecer una reflexión al respecto: “Entre tanto, la memoria del exilio, cuyos enfoques siguen siendo marginales, pide que la recuperación de ese pasado insatisfecho no se agote en un episodio historiográfico más, sino que además despierte su latencia utópica” (Sánchez Cuervo, 2009, 9).

Y es precisamente esta cuestión utópica de la memoria la que lleva a Lula, a pesar del odio rotundo a Nena, para ella antagonista principal y causante de la muerte de su esposo, a perdonar, a reconciliarse con un pasado que la atormentaba a ella y su familia:

LULA. (*Busca una blusa.*) Ah, Asunción, esto es para..., para... tu..., para Nena.

ASUNCIÓN. ¿Para mi mamá?

LULA. Sí.

Coral se acerca a Lula.

CORAL. (*Bajo.*) ¿Estás segura?

LULA. Es la única manera.

TONY. (*Con ternura.*) Mami.

LULA. Total, es una simple blusa.

CORAL. Es más que eso, hija (Rafuls, 1995, 61).

Esta acción, casi al final de la obra, constituye poner fin a ese recuerdo desgarrador del pasado que ha signado toda la vida de exilio de Lula. Poner fin a ese odio entraña una conciliación con su tierra de origen, así como con su propia identidad. En relación con la obra y la doble cuestión temporal que se maneja, para Abel González Melo “se reescribe todo el pasado, la línea de acción secundaria, en dos direcciones: de un lado, para la memoria de Lula, pero también para la de Coral, Antonio e incluso Nena, la generación que vivió los sucesos de 1959-61; y del otro lado, para la ignorancia o la inocencia de quienes no habían nacido o eran demasiado jóvenes para recordar el pasado” (Melo, 2018, 250).

Otro de los elementos importantes que no se debe perder de vista al respecto de la memoria es la misteriosa caja de zapatos que guarda el personaje de Antonio. Posee una connotación emocional para él pues era el deseo de regalo que le daría a su hijo Julio (una caja de zapatos Amadeo), pero también –cuando la narración cambia al presente de la visita de Lula y Tony– funge como una especie de memoria histórica de los sucesos del país, ya que en ella guarda recortes de la historia de Cuba, imágenes de los héroes de la independencia del país, y eventos de los últimos treinta años desde la huida de Lula. Una vez que Antonio decide dejar atrás todo el rencor y la depresión por la muerte de Julio, le deja a Tony una carta que lo concientiza acerca de su identidad.

TONY. Papá, abuelo me dio la carta. (*Se la saca del bolsillo.*) Yo no sabía..., hay tantas cosas que no sabía; me he enterado de ellas ahora, en este viaje. Yo, yo... Yo voy aprender más español y voy tratar de ser un..., no sé..., de querer Cuba tanto como tú la quisiste. Yo hubiera deseado conocerte y abrazarte. Yo no sabía, pero tú me has hecho mucha falta siempre. (*Saca la billetera.*) Yo tengo tu retrato aquí, yo lo quiero mucho aunque... no sé qué decir. Yo he cambiado. (*Guarda la carta. Se inclina y toca la tumba con sus dedos. Se los lleva a la boca y los besa.*) (Rafuls, 57-58).

A través del ejercicio de la memoria no solamente Lula hace las paces con su nostalgia y añoranza de su tierra, sino también Tony. Este último experimenta un cambio, que le hace transformar su opinión sobre su tierra. Hay que recordar que Tony salió cuando era casi un bebé, por lo que su idea del exilio no es tan clara como la de Lula. No obstante, volver hacia el pasado, hacia la historia de su padre lo hacen cambiar casi de una manera drástica, al punto de querer volver a su tierra:

TONY. Abuela, mañana es el fin del viaje.

CORAL. No me lo recuerdes; se me vuelve a partir el corazón.

TONY. No, abuela, ahora es distinto. Voy a volver pronto y le traeré los niños.

CORAL. ¿De veras?

TONY. De veras (Rafuls, 1995, 59).

Anteriormente se había señalado cómo en la pieza se evidencia cierto elemento autobiográfico, por los paralelismos en los cuales Monge Rafuls también salió de Cuba hacia el exilio, y su vuelta treinta años después. Y precisamente con los personajes de Lula y Tony, quienes intentan recuperar, cada uno a su modo, su propia identidad luego de su exilio en Estados Unidos, Monge Rafuls construye su reflexión acerca de la significación de este término. Respecto a este punto, señala Roniger:

Para los exiliados, el mantenimiento de una identidad común es una condición sine qua non de su existencia, ya que vacilan entre su pasado y un posible regreso a casa y su presente en el extranjero. Los exiliados tienden por tanto a establecer redes transnacionales con otros exiliados y ciudadanos, con diversos grados de solidaridad social y política. (Roniger, 8)

De cierta manera, el conflicto en *Nadie se va del todo* nos sitúa en el drama de desterritorialización de los personajes de Lula, y en menor medida Tony, así como el sufrimiento desgarrador que supone el exilio para las familias. Esto trae aparejado igualmente la dicotomía de pensamiento y perspectiva entre los exiliados y los que se quedaron, cuestión que enriquece mucho más la pieza al mostrar la realidad de un fenómeno migratorio que marcó el devenir social cubano.

Por esta razón, la obra se configura a partir de las fragmentaciones temporales, que en ocasiones incluso resultan un tanto confusas, para, en principio, señalar que el sufrimiento de sus personajes y los integrantes de la familia de Lula tuvo su origen en la represión revolucionaria, la cual tuvo su detonante en el fusilamiento de Julio. Este punto resulta fundamental porque señala, coincidentemente con lo citado acerca del exilio, su raigambre política, y está en concordancia con el trayecto de gran parte de la dramaturgia cubana del exilio que refiere las consecuencias de los inicios de la Revolución en la Cuba de los años sesenta.

Sin embargo, uno de los logros cardinales de *Nadie se va del todo* radica en que, a pesar del agón discursivo y de mentalidad entre los cubanos exiliados y los que se quedaron, al final de la pieza existe un proceso de conciliación, un atisbo de luz en donde es posible el perdón y unificación entre cubanos, no importa la ideología manejada por cada uno. Es por eso que el reencuentro con su tierra hace que Lula, a pesar de la memoria de todo lo pasado

en relación con la muerte de su esposo, de la huida con su hijo en brazos y el odio acérrimo a Nena que se extiende hasta su hija Asunción, llegue a un punto donde conciliar con la familia y sus congéneres le permita alcanzar la paz de un regreso anhelado.

Lo mismo sucede con Tony, para quien su reencuentro con una tierra casi desconocida, solo a través de la memoria de su madre, le permite reconocer su identidad como cubano y cambiar su pensamiento acerca del país que lo vio nacer. Conectar con sus raíces y conocer la historia de su familia lo volvió un hombre distinto. En relación con esto, vuelvo a las consideraciones de Stuart Hall y Paul du Gay referidos a la identidad:

Pensamos en la identidad cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos; es decir, cuando no estamos seguros de cómo situarnos en la evidente variedad de estilos y pautas de comportamiento y hacer que la gente que nos rodea acepte esa situación como correcta y apropiada, a fin de que ambas partes sepan cómo actuar en presencia de la otra (Hall y du Gay, 1996, 41).

Aquí resulta pertinente señalar, en relación con lo anterior, que si bien Lula en la pieza representa el sujeto del exilio, quien regresa por nostalgia a su tierra años después para encontrarse con su memoria y así llegar al perdón, su identidad se encuentra definida dentro de la pieza. Huyó por causas políticas, pero nunca estuvo en duda su identidad como cubana. Por otro lado, Tony, al irse desde muy pequeño y desarrollar su vida en Estados Unidos hasta convertirse en un importante arquitecto (“LULA. Es arquitecto, es famoso. Ha hecho muchos edificios en los Estados Unidos” [Rafuls, 9-10]), es puesta en duda su identidad por varios de los personajes de la pieza, como sucede con Mime o Asunción al interactuar con él:

MIME. Es que viene de allá, siempre es distinto..., no estoy acostumbrado...

Cuando uno ve a un extranjero...

TONY. Yo soy cubano, como tú.

MIME. (Poco convencido.) Yo sé...

[...]

ASUNCIÓN. (A Tony.) Tú hablas muy cómico.

TONY. Yo fui la escuela en inglés.

ASUNCIÓN. Bueno, tú no eres cubano.

TONY. (Pensativo.) Nací aquí (Rafuls, 1995, 35).

Considero que Tony recupera su identidad, quizás olvidada, en su viaje a Cuba e interacción con su familia y entorno en el Central Zaza. Este hecho lo afirma a una recuperación identitaria que complementa su condición de exiliado. Y Lula, en su insistencia de llevar a su hijo a ese viaje de reencuentro –también identitario para nosotros–, pareciera darnos pistas al respecto en el diálogo con Lourdes:

LULA. Todos debemos regresar.

LOURDES. Pero hasta hace poco él no se interesaba.

LULA. No, pero hay cambios que no tienen explicación (Rafuls, 59).

A manera de conclusión

Nadie se va del todo logra mostrar varias ramificaciones de lo que entraña el exilio: la visión negativa de los que se van, potenciada por la ideología revolucionaria, marcada igualmente por una reflexión política que atraviesa la pieza. Tildados de “gusano”, nomenclatura con la cual se hace referencia a quienes decidieron irse, se hace referencia a la demonización a la cual eran expuestas las personas que no estaban de acuerdo con el sistema político imperante. Y es un punto fundamental en la pieza una vez que a partir de la dicotomía establecida en la obra logra representar las tensiones generadas por la visión del exiliado frente a la ideología revolucionaria. Este punto se concreta de manera más profunda en las alternancias de momentos temporales que logra explicar las tensiones entre un discurso y otro. No obstante, la pieza no se instala solamente en dicho debate, sino que va más allá, al hacerle comprender a sus personajes que dentro del microcosmos familiar resulta más importante la conciliación a partir del reencuentro.

Por otro lado, la cuestión del lenguaje, cimentado en cómo se alterna entre el español y el inglés, evidencia elementos realistas, los cuales hacen referencia a la escisión cultural del

migrante, en la alternancia del uso de dos lenguas. El uso del spanglish sucede en Estados Unidos; sin embargo, cuando la acción dramática es trasladada al Central Zaza, en Cuba, se adopta completamente el español. Es un punto esencial que habla de la hibridación identitaria del sujeto exiliado, evidencia de su conflicto como individuo forzado –por una razón u otra– a establecer un diálogo entre dos culturas: la suya propia, y la que lo acogió. La lengua es un signo de identidad, la base de algún origen común o características compartidas y muchas veces de nacionalismo; no obstante, este lenguaje escindido entre los personajes exiliados, donde se intercambian elementos culturales de cada lengua, logra no solo representar la nueva identidad que les tocó, sino también su enriquecimiento a través del cambio lingüístico.

Tampoco se puede perder de vista cómo el tema del exilio en la pieza se encuentra atravesado por el dolor y la memoria. Es Lula la máxima representante de este punto porque a partir de su decisión de regresar a su tierra con su hijo, desde la nostalgia, que desencadena la progresión dramática de la pieza. Para Lula, el reencuentro con su tierra resulta primordial para estar en paz. En su llegada la invaden los recuerdos de su salida –y aquí nuevamente los saltos temporales dentro de la pieza– que establecen una ruptura con el presente de Cuba treinta años después. Su interacción con los restantes personajes da cuenta de la distinta realidad vivida por cada uno, que al principio la llevan a darse cuenta de la precariedad presente de su país, y desde ahí, debatir acerca del comunismo truncado vivido por Cuba. Aunque luego reflexiona que ya la Cuba de los noventa no es la dejada atrás, sus enemigos no son los mismos y el reencuentro familiar le permite cerrar heridas del pasado. Monge Rafuls no plantea que su personaje olvide, sino que aprenda a sobrellevar la nueva realidad en la cual se inserta.

Esto se relaciona con los personajes aparecidos en la pieza, donde cada uno tiene una función catalizadora de lo que significa el exilio en su entorno. Para los que se quedaron, y son de una nueva generación, como Asunción y Mime, cada uno posee su visión propia al respecto. Para la primera, son personas que de cierta forma traicionaron el proyecto revolucionario al no confiar en él. Al contrario, para Mime, la revolución y su ideología tiene sus falencias y se deben reconocer, sin perderse en la ceguera de un discurso político que constantemente culpa al imperialismo y el bloqueo económico estadounidense por las desazones del pueblo cubano. Coral y Antonio parecieran quedarse detenidos en el tiempo desde el

fusilamiento de su hijo Julio, en la precariedad de las promesas de una vida mejor en la Revolución que nunca se hizo posible del todo. En este sentido, resulta claro que los personajes coexisten en varios tiempos y espacios, evidencia igualmente de ese proceso de reencuentro doloroso con el pasado y consigo mismos a través no solo de la memoria, sino también de la historia personal, familiar y política, que lleva a la propuesta de una reconciliación final.

Nadie se va del todo, de Pedro Monge Rafuls, se convierte en una pieza llena de desgarras por un pasado que marca el presente de los personajes. Como la memoria del propio exiliado, sus saltos temporales en segmentos vuelven sobre el rescate del olvido para entonces hacernos entender que la conciliación es posible. Por tanto, volver sobre la importancia del exilio desde lo político para reflexionar sobre el tema de la migración, se vuelve cardinal para comprender dicho fenómeno en el entorno cubano y Monge Rafuls lo logra de manera magistral. El peso del texto analizado aquí confirma las distintas maneras en las cuales es posible tratar un fenómeno que aún hoy resulta acuciante en nuestra realidad.

© Joan Fellove Marín

Bibliografía

- Adler, Heidrun. “Al salir de la isla ¿dejaron de ser cubanos? Teatro cubano en el exilio”. *Actas del IV Coloquio Internacional sobre el teatro ámbito hispánico, hispanoamericano y mexicano, Francia, 8, 9 y 10 de octubre de 1998, Universidad de Perpignan*, 435-440.
- Bell Lara, José, Tania Caram León, Dirk Kruijt y Delia Luisa López. *Cuba: Periodo Especial*, Editorial Uh, La Habana, 2017.
- Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Traficante de Sueños, Madrid, 2011.
- “Día de la Dramaturgia y el Teatro Cubano del Exilio (Una breve declaración o manifiesto)”, Reseña. Recuperado de:
<https://artedfactus.wordpress.com/2020/06/01/dia-de-la-dramaturgia-y-el-teatro-cubano-del-exilio-una-breve-declaracion-o-manifiesto/>
- Gómez Dantés, Octavio. “El Che, Fidel, los Pájaros y las UMAP”, Junio 4, 2020. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=48384>
- González Bazúa, Alejandra. *Período especial en Cuba. Estudios entrecruzados de la crisis*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, Ciudad de México, 2002.
- González Melo, Abel. “La familia como microcosmos en la dramaturgia de la Gran Cuba (1959-2009). Apuntes y conexiones desde una perspectiva dramatológica”. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- Hernández, Mario y Luis Roniger. *La política del destierro y el exilio en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, México, 2013.
- Lastra, María Soledad. “¿Volver al hogar? La experiencia del retorno de los exiliados argentinos”. *Andamios*, vol. 10, 21, 321-344. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632013000100015&lng=es&nrm=iso
- Luis Viera, Félix. “Pedro R. Rafuls, Nueva York”. Entrevista, 30 de mayo de 2012, Ciudad de México. Disponible en: <https://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/pedro-r-monge-rafuls-nueva-york-277190>
- Magriñá, María Florencia. “Regresar del exilio: una mirada desde la literatura”. I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX, 26, 27 y 28 de septiembre de 2012, La Plata, Argentina. *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2549/ev.2549.pdf
- Monge Rafuls, Pedro. *Nadie se va del todo*. OLLANTAY Press, Jackson Heights, 1995.

Montes Huidobro, Matías: “El teatro cubano”. *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*, coord. Humberto López Morales, Editorial Santillana/Instituto Cervantes, 2008, 743-770.

Nava Ruvalcaba, Daniel. “Cuba Comunista: Unas Cuantas Razones”. *Horizonte Histórico - Revista Semestral De Los Estudiantes De La Licenciatura En Historia De La UAA*, 15 (noviembre), 6-14.

Pastor, Néstor David. “De Queens Pa'l Mundo: A Brief History of the OLLANTAY Center for the Arts”. *The Latinx Project*, 26 de octubre de 2023. Disponible en: <https://www.latinxproject.nyu.edu/interventions/de-queens-pal-mundo-a-brief-history-of-the-ollantay-center-for-the-artsnbsp>

Pedraza, Silvia. “El éxodo cubano: cinco olas en sesenta años”. *FORO CUBANO*, Vol. 3, 21, 2020. Disponible en: <https://www.programacuba.com/el-%C3%A9xodo-cubano-cinco-olas-en-sesena>

Prida, Dolores: “El teatro cubano en Estados Unidos. Con postdata postmortem postmoderna”. *Encuentro*, 2000, 137-141. Disponible en: <https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/15-invierno-de-1999-2000/el-teatro-cubano-en-estados-unidos-19165>

Rodríguez Ortiz, Roxana. “El spanglish: doble articulación del lenguaje”. Octubre de 2009. Disponible en: <https://roxanarodriguezortiz.com/2009/10/09/el-spanglish-doble-articulacion-del-lenguaje/>

Roniger, Luis, y Pablo Yankelevich. “Exilio y política en América Latina: nuevos estudios y avances teóricos”. *Estudios Interdisciplinarios De América Latina y El Caribe*, vol. 20, 1, 2009, 7-17.

Roniger, Luis. “Destierro y exilio en América Latina: Un campo de estudio transnacional e histórico en expansión”. *Pacarina del Sur*, 9, 2011. Disponible en: <http://www.pacarina-nadelsu.com/home/abordajes-y-contiendas/318-destierro-y-exilio-en-america-latina-un-campo-de-estudio-transnacional-e-historico-en-expansion>

---. “El exilio y su impacto en la reformulación de perspectivas identitarias, políticas e institucionales”. *Revista de Ciencias Sociales Universidad de Costa Rica*, 125, 83-101.

Roque Valero, Laura. “Cuba: ideología y discurso en tiempos de crisis”. *Sincronía*, no. 72, 2017, pp. 446-468.

Sánchez Cuervo, Antolín. “Memoria del exilio y exilio de la memoria”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV, 375, 2009, 3-11.

Watson Espener, Maida Isabel. “Literatura y sociedad en el teatro cubano del exilio: La expresión de la diferencia”. *A distancia: Revista de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Cuaderno de Cultura*, 1983, 182-186.