

Chamacos en el sur global

Lillian Manzor

Chamaco (en inglés *Chamaco / Boy at the Vanishing Point*) forma parte de la trilogía *Fugas de invierno*¹ de Abel González Melo, un joven dramaturgo cubano que reside entre La Habana y Madrid. Es una obra sobre la nocturnidad contemporánea, nacida, como nos dice el autor, después de “muchos años de recorrer La Habana, mi ciudad, durante madrugadas enteras, visitar sus rincones sublimes y tocar sus fondos” (González Melo y Leonin). Aunque el referente espacial del texto es La Habana y la obra está escrita en clave cubana, las diferentes puestas han tenido una gran repercusión en varios públicos urbanos. Sus temas principales—la prostitución masculina, la pobreza y la violencia—les habla a los jóvenes del sur global urbano que se hallan atrapados dentro de códigos éticos conflictivos, productos de la crisis de valores y la doble moral en que viven. Sus personajes, todos héroes y antihéroes, como el ciudadano espectador posmoderno, se encuentran en ese punto de fuga resultado de las leyes más estrictas del patriarcado en su vertiente colonial, de la heteronormatividad² y del capitalismo salvaje. En este ensayo, analizaré cómo tres diferentes puestas en escena construyen performativamente identidades transgenéricas y deseos *queer* en tres ciudades cosmopolitas y transnacionales del sur global: La Habana, Estambul y Miami. Mi lectura toma como punto de partida diferentes teorías de los geógrafos humanos y culturales sobre el sur global como una categorización de diferentes regiones basadas en desigualdades económicas que tienen ciertas continuidades cartográficas (Rigg). A través de una lectura transnacional de deseos *queer*, demuestro de qué manera cada una de las puestas, a través de su interacción con el público, de la inclusión de diferentes corrientes artísticas y de diferentes técnicas brechtianas de extrañamiento, interviene en el discurso heteronormativo de la nación creando un espacio alternativo de comunidad local y global. El uso de *queer* en este ensayo se propone como un concepto

teórico operativo que plantea una ruptura con las oposiciones binarias tales como heterosexualidad/homosexualidad y hombre/mujer. Subraya, además, el cuestionamiento de las relaciones estables entre género, sexualidad, deseos y prácticas sexuales. De igual manera, lo *queer* sugiere una ruptura con el funcionamiento de la heterosexualidad y la heteronormatividad resultado de la construcción de identidades basada solamente en las prácticas sexuales.

La trayectoria transnacional de la obra sigue los círculos de amistad/comunidad comunes en el sur global. El texto tuvo su primera lectura en La Habana dirigida por Alberto Sarraín (2005), un director cubano residente en Miami que ha estado involucrado en varios proyectos teatrales para crear puentes entre La Habana y Miami (véase Manzor 2011). Muchos de los actores de esa lectura formaron parte del elenco del estreno absoluto en La Habana, dirigido por Carlos Celdrán con Argos Teatro (2006). Uno de los actores, Orestes Pérez Estanquero, que reside entre España y Cuba, dirigió la obra en Estambul con Semaver Kumpanya (2006). Finalmente, Alberto Sarraín dirigió el estreno norteamericano de la obra en Miami con La Má Teodora (2009).³

La obra, escrita como un informe policial en diez capítulos, ganó la primera edición del Concurso de Dramaturgia de la Embajada de España en Cuba en el 2005. Sus personajes se dividen en dos grupos. El primero está compuesto de las personas implicadas (los protagonistas). Alejandro Depás, un “respetable” abogado y padre de familia, también es un adicto sexual que camina por las noches habaneras en búsqueda de chamacos a quien les paga en moneda convertible. Tiene dos hijos, Silvia Depás, una joven médico que tiene que recurrir a la estrategia pos-socialista de resolver, y Miguel Depás, un estudiante universitario que se siente atrapado dentro de su casa y se da cuenta de que los estudios no le van a dar lo que él desea. Por último, Kárel Darín es un chamaco del campo que emigra a la ciudad y se busca la vida prostituyéndose por las noches. En el segundo grupo están los testigos y fisgonas: Felipe Alejo es el “tío” de Kárel que vive en un apartamento destartalado y le alquila a Kárel un cuarto a cambio de dinero y favores sexuales; Saúl Alter, el policía macho que controla las calles sobornando a sus ciudadanos marginales, tiene relaciones con La Paco, una travesti que le vende flores a los turistas, y Roberta López, la guardaparques, es una señora de la tercera edad, barrendera sin casa cuyo trabajo consiste en cuidar la estatua del héroe durante las noches.

La obra tiene una estructura no-lineal y la trama se construye alrededor de una serie de coincidencias que guardan semejanza con la casualidad y

la causalidad en la tragedia clásica. El joven Miguel se siente asfixiado por su padre. Sale de su casa una Nochebuena y se encuentra con Kárel en el parque. Juegan un partido de ajedrez por \$5.00 USD, equivalente a la tercera parte de un salario mensual promedio en Cuba. Cuando Miguel pierde y no puede pagar, se desata una pelea y Kárel mata accidentalmente a Miguel. Alejandro también sale esa misma noche y tiene un encuentro fugaz con Kárel, el que casualmente está enamorándose de Silvia, la hija de Alejandro. La trama va desarrollándose mediante una serie de juegos temporales que rompen con la cronología, minando las acciones del presente y ofreciéndole al espectador una entrada para entender las motivaciones y los conflictos de los personajes. En el cuadro IX, Kárel y el público finalmente pueden armar las piezas del rompecabezas ya que Saúl, siguiendo las pistas de una serie de coincidencias trágicas, logra desenredar la muerte de Miguel:

SAÚL. ¿Sabes quién es esta niña?... Silvia Depás. ¿Te suena? ¿Sabes hermana de quién? De Miguel Depás. ¿Quién es Miguel Depás? ¡El chiquito que asesinaste! Hijo de Alejandro Depás, ¡el maricón que te paga para que le cojas el culo! (González Melo 29)⁴

La estructura fragmentada de la obra se asemeja al lenguaje del cine y del teatro posmoderno a lo Bernard-Marie Koltès, Michel Azama y Juan Mayorga. La puestas en escena de Estambul y Miami se aprovecharon de la estructura cinematográfica pero la utilizaron de diferentes maneras. La de Estambul, según su director, pretendía crear un teatro cinematográfico. Para lograrlo, Pérez Estanquero diseñó una metodología de trabajo que tenía muchas coincidencias con los procedimientos en el cine. Preparó dos montajes diferentes, paralelos, que eventualmente se relacionaron y fundieron el uno con el otro. El primero tenía solamente a los narradores creando, “narrando con las didascalias y la luz, la utilería, etc., la obra toda sin actores ni actrices”; el segundo incorporó a “los actores/actrices creando—y actuando—las escenas con los personajes y las situaciones” (Pérez Estanquero). El resultado fue una puesta donde, efectivamente, predominaban los aspectos y efectos visuales que, de alguna manera, “traducían” los elementos poéticos de las didascalias del texto escrito.

La puesta en Estambul también trabajó con la textura cubana, sobre todo mediante la banda sonora, pero entretejió realidades turcas, principalmente las de Estambul, ciudad que funciona como la capital de Turquía. Al escoger el reparto buscaron actores y actrices que pudieran sugerir por su físico y experiencias los equivalentes turcos de los personajes cubanos (Pérez Estanquero). De esta manera, escogieron a Ahmet Kaynak para el

papel de Kárel, un actor que le recordaba al público una persona de esa zona de Turquía que comparte la frontera con Irán, Siria e Irak. Roberta López, caracterizada por Özlem Durmaz, se asemejaba a todas esas gitanas con quienes los ciudadanos de Estambul comparten sus parques. La familia Depás, por sus características y hábitos, además de los otros personajes que Mete Horozoğlu (Alejandro) y Gökçe Sezer (Silvia) habían protagonizado en el cine y la televisión, se parecía a los turcos “blancos” asociados con los caucasianos y los griegos.⁵

El texto espectacular de Miami subrayó en particular la estructura de las tragedias griegas clásicas y utilizó el estilo del *film noir* y las estrategias de extrañamiento brechtiano para presentar el teatro como un documento, como “un bisturí que nos hace un incisión vertical y nos deja la piel en carne viva” (González Melo y Leonin). Sarraín utilizó “la nocturnidad” como hilo conductor de la puesta:

Bares, alcohol, personajes de la noche hundidos en el sonido musical de una Habana pecadora. Noche, muerte y música fueron tres elementos que me guiaron hacia un estilo: el *film noir*.... Como si el autor hubiera seguido punto por punto los muchos estudios que analizan el *noir*, desde el *hard boil detective*... hasta el descenso a los bajos fondos de un destacado miembro de la sociedad. Fue fácil y hermoso meter La Habana de Abel en las sombras del *film noir*, prescindir de Miles Davis por un exquisito Jazz cubano de Carlos Puig y tratar al protagonista, un prostituto habanero, como una *femme fatale*. (Sarraín)

Para contribuir a crear esta nocturnidad, González Melo escribió diez décimas para la puesta de Miami tituladas “Cien versos para *Chamaco*” (González Melo 31) que sirvieron para adaptar teatralmente el título de los capítulos, al igual que los comentarios y el ambiente sugeridos poéticamente en las didascalias del texto escrito. Estas décimas fueron acopladas a la música de Jazz compuesta por Puig. Nattacha Amador, la actriz que hacía de guardaparques, transformada en narradora/fantasma nocturno, las cantaba entre escena y escena. De esta manera, el Jazz y las décimas servían de transición en contrapunteo, de comentario y a veces hasta de mapa temporal indicándole al público que las acciones que verían ya habían pasado o sugiriéndole que estaban por venir. Por ejemplo, las acotaciones del cuadro II, titulado como la novela de Anaís Nin “Un espía en la casa del amor”, sitúan al lector temporalmente, sugieren el estado de ánimo de Kárel y se acercan irónicamente a la ciudad: “Nuestro héroe está sentado en un banco y juega

ajedrez. Soledad que roza con miedo. Mucho frío, según suele en invierno en cualquier ciudad decente, como ésta” (12). La décima musicalizada en la puesta, cumplió poéticamente una función similar:

El relato se detiene. / La ciudad aún dormida. / Y por cosas de esta vida / volver atrás nos conviene. / Kárel Darín se entretiene / colocando su ajedrez. / Verlo quieto extraño es / y su impaciencia convoca. / Algo tierno hay en su boca / mas lo sabremos después. (31)

Pero además de la información presentada en los versos, ésta y las otras décimas musicalizadas sirvieron para subrayar lo poético en el teatro. Asimismo, casi como los letreros que anuncian las escenas y como la música en el teatro épico brechtiano, las notas del saxo y del piano, junto con el excelente diseño de luces de Carlos Repilado, transportaron al público temporalmente a ese mundo nocturno donde un Jazz o un Blues, cubanizados, lo distanciaban de la acción subrayando su posición de espectador/voyeur de la acción.

Mia Leonin, en una de las críticas de la puesta de Miami, sugería que *Chamaco* era, en realidad, una obra sobre cosas que no se decían: “el deseo entre hombres, el rencor familiar, el desespero provocado por la pobreza” (B4). Central a todo lo no-dicho está la cuestión de la visibilidad y la invisibilidad del deseo homoerótico masculino y otras formas de sexualidades *queer* que se entrecruzan con las repercusiones sociales y económicas de una doble economía característica del socialismo tardío cubano y del capitalismo tardío en el sur global.

Lo *queer* en González Melo y en las puestas de Celdrán y Sarraín tiene como contexto la heteronormatividad revolucionaria y su desmoronamiento durante el socialismo tardío. Cuando la revolución cubana triunfó en el 1959, se vivió como un momento utópico a la vanguardia de una serie de transformaciones políticas al igual que sociales y culturales. Aquella revolución se forjó para eliminar los vestigios de la pequeña burguesía resultados de medio siglo de relaciones neocoloniales con los EEUU. Muchos de los artistas e intelectuales que formaron parte de aquellas transformaciones pensaron que, al tono con el *zeitgeist* de los 60, los prejuicios sexuales también iban a ser eliminados. Sin embargo, como sabemos, el patriarcado no sólo quedó intacto sino que toda una serie de legislaciones heteronormativas quedó codificada dentro de las políticas oficiales culturales, educativas y eventualmente legales.⁶

Desde muy temprano, Fidel Castro interpeló a los revolucionarios con un lenguaje militar y falocéntrico donde se igualaba la homosexualidad con la contra-revolución. En un discurso en 1963, por ejemplo, menciona a “los niños fistos”, los blandos que manchan la revolución porque se dejan

penetrar por campañas reaccionarias (diversionismo):

Muchos de esos pepillos vagos, hijos de burgueses, andan por ahí con unos pantaloncitos demasiado estrechos; algunos de ellos con una guitarrita en actitudes ‘elvispreslianas’ y que han llevado su libertinaje a extremos de querer ir a algunos sitios de concurrencia pública a organizar sus shows feminoides por la libre. Que no confundan la serenidad de la Revolución con debilidades de la Revolución.... [N]uestra sociedad no puede darles cabidas a esas degeneraciones.... Todos son parientes: el lumpencito, el vago, el elvispresliano, el pitusas. (cit. en Castellanos 5)

Como es obvio en esta cita, el debate en cuestión no era la posición ideológica ya que muchos, de hecho, estaban dedicados a la construcción de esa utópica sociedad revolucionaria.

De más está decir que ese discurso oficial intentó regular la sexualidad y reprodujo normas sociales opresivas y represivas donde el concepto de “antisocial” se usó como código de homosexual, entendiéndose por homosexual aquel que tenía un comportamiento “afeminado” visible y no un hombre que tenía relaciones con otro hombre. La ostentación pública de la homosexualidad se penalizó legalmente y la homosexualidad quedó codificada como una enfermedad que quedaba del orden burgués previo y que no tenía cabida dentro de aquella sociedad revolucionaria.⁷ Paradójicamente, en vez de considerar a los homofóbicos como vestigio de la burguesía, Castro mismo determina que “los homosexuales y los feminoides, y todo el resto de esa piltrafa, han sido degenerados por esa sociedad hasta convertirlos en pacientes de las más terribles e incurables enfermedades sociales... Las enfermedades están siendo extirpadas todas, y ésta no es una excepción” (cit. en Castellanos 5).

Ese discurso tuvo resultados fatídicos ya que la homofobia de esa política social se transformó en las políticas educacionales y culturales. La Unión de Jóvenes Comunistas, La Federación de Estudiantes Universitarios y diferentes centros de trabajo y de estudio se aseguraron de que “los enfermitos” fueran expulsados del espacio público, prohibidos de participar en los centros culturales y educacionales y mandados a campos de rehabilitación como parte de un proceso de “limpieza” de la sociedad llamado “depuración”.⁸

Como lo que se penalizaba no era el acto homosexual en sí sino la demostración pública de actos “afeminados”—lo que Paul Julian Smith ha llamado el juicio de la visibilidad—el resultado a través de los años fue la normalización de una “identidad” o imagen masculina en vez de una imagen

“afeminada”, imperante hasta hoy en día. Si bien la ley cambió (1987) y la sociedad también ha cambiado, hasta el día de hoy el derecho a la ciudadanía o identidad sexual no está protegido legalmente en Cuba a pesar de la lucha continua del CENESEX—Centro Nacional para el Estudio de la Sexualidad (véase <http://www.cenesex.sld.cu/webs/diversidad/diversidad.htm>). El centro está dirigido por Mariela Castro, hija del actual presidente Raúl Castro y una gran defensora de la diversidad sexual, y publica una revista que ha argumentado muchas veces la necesidad de cambiar la constitución para demostrar que la discriminación sexual no forma parte de la voluntad política del actual estado cubano. Desde el centro mismo también se lucha mediante programas culturales y educacionales en contra del silencio y la homofobia ya que, como ha estudiado el Dr. Alberto Roque Guerra,

[r]ecluir las expresiones de la sexualidad al espacio privado es un acto cruel que limita la libertad plena de las personas. Es una violación y una negación al disfrute pleno de los derechos sexuales que todo ser humano tiene desde el momento de su nacimiento... El silencio es... en esencia discriminatorio y excluyente.

Con la caída del muro de Berlín y el derrumbe del bloque socialista, Cuba entra en el llamado Período Especial durante el cual la economía se encuentra decimada debido a la falta de dinero convertible y los ciudadanos dejan de tener cubiertas sus necesidades básicas. Cuba se abre al turismo e inicia una economía doble en la cual el dólar y el euro comienzan a circular junto con el peso cubano que no tiene ningún valor en el mercado internacional. Una de las consecuencias más trágicas de este regreso al turismo como fuente de ingreso ha sido el movimiento de trabajadores profesionales del sector formal del trabajo al sector informal generado por el turismo. Este cambio económico, sin proponérselo, ha generado transformaciones en los modelos heteronormativos de la sexualidad originalmente apoyados y promovidos por los ideales revolucionarios. Además, los efectos de la globalización han generado la comodificación de diferentes sexualidades, especialmente la transformación de las llamadas minorías sexuales en “mercancía” de consumo en el mercado global.

La comodificación de sexualidades en el sur global no es sólo un problema en Cuba. La prensa en La Habana, Estambul y Miami se refirió al fenómeno indirectamente. Aunque en raras ocasiones se incluyeron los términos “minorías sexuales”, “homosexual” o “gay”, las críticas de la obra siempre señalaban cómo en la puesta se entrecruzaban lo económico con lo marginal social y sexual. En Estambul las reseñas conectaron las diferencias

económicas y el desarrollo personal con el crimen en el orden mundial; en sistemas fallidos económicamente, cuando las condiciones básicas de vida no están garantizadas se llega a un punto donde elementos ilegales y corruptos—no necesariamente conectados con la homosexualidad—emergen de manera que cualquier miembro del público pudiera ser un blanco fácil (Üstüner; Akmen). En La Habana, el crítico y dramaturgo Yerandi Fleites sugiere que aunque este triángulo esté apoyado en parte por lo gay, no se habla del sexo como placer sino como herramienta de uso, de vida: una condición humana posible donde la orientación sexual no es lo primero: lo es la voluntad de sobrevivir. Así la prostitución deviene fuerza conflictual y se da en la medida en que el héroe... acude a personas que en clave aceptan el negocio... Kárel hubiese matado tanto en La Habana como en la Conchinchina.

Esas transformaciones de los códigos heteronormativos del socialismo y el capitalismo tardíos más allá de una política identitaria son representadas por *Chamaco* ya sea en La Habana, Miami o Estambul. Dentro de las múltiples estrategias de desajustes *queer* en la obra, me enfocaré en la resemantización del uso del espacio: la toma del espacio público y la transformación del espacio privado.⁹ Los personajes se apropian de los espacios públicos en los cuales los códigos de visibilidad e invisibilidad operan de manera contradictoria. El espacio principal de la obra es un parque. El referente habanero es el Parque Central, un parque que marca la transición entre la Habana Vieja y Centro Habana. Durante el día, como cualquier parque central, es un lugar donde las personas se reúnen para socializar libres de las restricciones del hogar (Larsen). Por la noche, sin embargo, es uno de los espacios públicos que los homosexuales han reclamado para sus “paseos”. Como sugiere el pintor Alexis Esquivel, “El Parque Central es un lugar donde los contratos de género se negocian constantemente, a menudo en este auge del turismo internacional en moneda convertible”. En Estambul, las referencias al Parque Central se decodificaban como si fuera el Parque Taksim que tiene exactamente la misma función.

En las tres puestas, el parque aparece en el lugar ficticio del escenario y tiene un papel importante a nivel diegético. El parque, como el espacio teatral, ocupa un lugar liminal entre lo público y lo privado. Si bien técnicamente todo parque forma parte de los espacios públicos de una ciudad, nuestros parques—los reales y los teatralizados—se convierten en ese lugar donde los deseos más íntimos podrán ser exhibidos. En este espacio, la travesti puede referirse libremente al policía como su marido. En el Capítulo V, literalmente

el capítulo central del texto verbal y espectacular, hay dos pequeñas escenas que sirven de marco y que son imprescindibles para esta discusión. En la primera, vemos cómo Alejandro Depás, el abogado “heterosexual”, puede irse con chicos jóvenes como Kárel casi abiertamente dejando a un lado las supuestas identidades sexuales:

Pasa La Paco frente a ellos, fugazmente.

KÁREL. Me gusta esa niña.

ALEJANDRO. Es un niño.

KÁREL. Pero hace las mismas cosas que una niña.

ALEJANDRO. Y de pensarlo nada más se te para el tubo.

KÁREL. ¿Quieres tocarlo? (González Melo 19)

En esta escena de coqueteo entre los dos protagonistas los deseos sexuales quedan separados de las supuestas categorías identitarias imperantes. En la segunda escena que cierra este capítulo central, el policía “macho”, desde su posición de poder, intenta iniciar un juego homoerótico con Kárel que esta vez se niega rotundamente a participar:

SAÚL. (*Al oído*)... Eres bonito y todavía no se la has metido [a Alejandro]. Te perseguirá. Querrá que lo asedies. (*Le toca una nalga.*)

KÁREL. (*Se zafa, agitado.*) ¡Cabrón!

SAÚL. (*Lo agarra. Se le pega.*) ¿Te cuadra?

KÁREL. (*Vuelve a zafarse.*) ¡Eres un cabrón! (20)

En este parque también se crea una familia *queer* en la cual la guardaparques no sólo cuida la estatua del héroe sino también a los otros héroes de ese llamado “mundo bajo” habanero. La Paco y Kárel pueden forjar una amistad fuera de los intercambios monetarios, una amistad cómplice que se resiste a todo lo que el policía representa: la masculinidad, el orden patriarcal, la protección del gran hermano, el abuso del poder, los encuentros sexuales aburridos. Con las acciones cotidianas o de cada noche este espacio público queda resemantizado de una manera *queer*, envuelto dentro de los hábitos y deseos íntimos, las rutinas y las historias personales. Lo ordinario queda develado como apariencia y las fuerzas sociales hegemónicas se entretrejen con otras voces. El público-voyeur repara cómo las categorías binarias de “macho-hembra”, “niño-niña”, “homosexual-heterosexual” quedan desmontadas ya que los deseos *queer* imposibilitan esas categorías identitarias.

No sólo el espacio público es tomado por los deseos y las relaciones *queer*, sino que el espacio del hogar, de la intimidad, también va a ser reconfigurado como un espacio de resistencia a la heteronormatividad, aun en el caso de deseos entre hombre y mujer. El hogar, tradicionalmente el espacio

de tranquilidad y de paz para la familia heterosexual, en *Chamaco* se presenta como el espacio represivo por excelencia para todos los personajes. El espacio privado de los Depás es, en realidad, una prisión de la domesticidad para Silvia que tiene que hacer el papel de madre, esposa y ama de casa sustituyendo a su madre ausente y un tormento inaguantable para Miguel que no sólo necesita otro tipo de vida sino que sospecha, en realidad conoce, de las andanzas nocturnas de su padre:

MIGUEL. ... Lo tenías todo, una casa para gobernarla como te entrara en ganas, una hija a punto de graduarse de Medicina, un excelente cargo en el tribunal... Pero entendías claramente.

ALEJANDRO. ¿Entendías qué?

MIGUEL. Que mamá era un estorbo para ti.... Estoy convencido de que la querías... No lo he olvidado. La abrazas, la besas, le regalas una rosa blanca. Y llegas tarde... Incluso muy tarde, de madrugada.

...

ALEJANDRO. Pero escucho tu voz y presiento por donde vienes...

MIGUEL. Y mamá callaba... No se metía en nada y te daba libertad, defendía *tu* libertad... Lo que hicieras fuera de casa, perfecto... Y hacías cosas por la noche, ¿no? Seguro hacías. Y lo sigues haciendo. (27)

Miguel, ya desde joven, “entiende” la situación de su padre y la doble vida que lleva; se da cuenta de que el hogar/espacio privado de los Depás está constituido principalmente por el pater familias que hace lo que quiere y las mujeres que, de alguna manera, le siguen la corriente. Miguel tiene que salir de ese espacio privado represivo y se niega a participar en las andanzas y apariencias de su padre. Por otro lado, el apartamento del “tío” Felipe también resulta ser un espacio privado de represión y de abuso donde el tío trata por todos los medios de que Kárel tenga relaciones con él en contra de su voluntad.

Estos dos espacios privados se transforman de una manera *queer* fuera de las normas y los códigos de lo “apropiado” o de lo esperado siguiendo una gramática del deseo. En Miami, la puesta en escena misma de Sarraín situó desde el principio esos espacios privados en un lugar liminal entre lo privado y lo público. Los dos “hogares” estaban enmarcados por unas persianas que se abrían y se cerraban. El excelente diseño de escenografía de Carlos Repilado permitía que, cada vez que los protagonistas entraban en su hogar y abrían las persianas, el público participara como voyeur, atisbara y fuera también testigo de esas tramas familiares. De esa manera vemos cómo Silvia logra escaparse de su casa paterna y utilizar el cuarto de Kárel como el espacio donde ella puede ejercer su libertad sexual en contra de las normas

de clase y soñar, como sugieren las acotaciones: “Podría ilusionarse con ser feliz junto a un muchacho cualquiera, no un médico creído, sino un tipo sin oficio que vive en una casita destartalada” (24).

La última transformación de la intimidad tiene lugar durante el acto final, cuando Alejandro invita a Kárel a su casa el día después de la muerte de su hijo. La historia nos llega desde la perspectiva de Alejandro durante su monólogo final:

Hoy muy temprano nos vimos. Fue a la casa, ¡lo que nunca hago!, fue a mi casa porque Silvia estaba de guardia.... Nos revolcamos sobre la cama. ¡Puro entusiasmo! Un beso. Dos. Me habló al oído cuando acabamos: No quiero ni un quilo. Cogió su pantalón, sacó la cuchilla. Qué espanto, dijo el chamaco, como si fuera su primera vez, y se la clavó en el cuello, junto a la nuez de Adán. (30)

Alejandro y Kárel reconfiguran el espacio heteronormativo/opresivo de la casa en un espacio de intimidad guiado por el mero placer. Kárel le ofrece su cuerpo a Alejandro, fuera de un intercambio monetario, y acepta su fátum trágico. Se mata en un acto que nos recuerda la lectura de Benjamín de la tragedia (1992): es en ese acto último que podemos entender la paradoja que el fátum trágico es también la libertad trágica. Sin embargo, el fátum y la Moira trágicos no nos llevan a los dioses sino a una sociedad contemporánea disfuncional. Estos personajes viven la tensión entre lo que quieren ser, lo que están forzados a ser y la imposibilidad de hacer algo para cambiar su situación. Lo único que pueden hacer es transformar sus espacios íntimos y tomar el control de sus vidas y deseos sexuales. El autor mismo nos lo explica poéticamente:

Mis costumbres diurnas persisten en mi nocturnidad sólo cuando se conforman de diminutas emociones y enormes necesidades. Y lo que más me reconfortó fue saber que muchachos de mi edad, en mi ciudad, hacían—hacen—suyos espacios de tensión similares a los míos y los dimensionan y utilizan a su antojo, quizás también en busca de una emoción, como resultado de una necesidad. (6)

Los chamacos en el sur global nos presentan la desarticulación de la masculinidad mediante los encuentros sexuales furtivos, resultado de las complejas transacciones sexuales dentro de la globalización. Los espacios físicos y psicológicos dentro de los que se mueven estos personajes deconstruyen las categorías rígidas de la sexualidad y exponen la arbitrariedad de esas categorías. Todas las acciones tienen lugar por la noche o en espacios detrás de puertas cerradas. Los espectadores, mediante una mirada voyerística

que la puesta en escena de Miami enfatizó, pueden observar “una desnaturalización simultánea de los géneros y de sus respectivos papeles dándole otro significado a sus posibilidades como sujetos” (Bejel 186). La realidad económica del Período Especial se presenta como una falta que tiene que ser llenada y generalmente se llena mediante la sexualidad. Los personajes nunca se identifican como homo ni heterosexuales y disfrutaban de actos sexuales que hacen que no se pueda igualar el acto sexual con las identidades relacionadas a esas categorías. La fluidez sexual y la apertura con la que estos personajes se adaptan sexualmente parece ser el resultado del socialismo tardío en La Habana y de la emergencia de sistemas económicos globales en las otras ciudades.

Esa exploración de la sexualidad y la nación tuvo lugar dentro y fuera del escenario porque, obviamente, las producciones culturales continúan aun después de que se cierre el telón. Ya sea en La Habana, Estambul o Miami, las puestas fueron compartidas por un público que seguía en complicidad los recovecos de la historia y que compartía, a su manera, el drama de los protagonistas. El final los/nos dejaba sin palabras, temporalmente, pero esa pasión en todos los personajes logró abrir un espacio de reflexión sobre quiénes somos y qué sociedad estamos construyendo. Al final, el teatro en las tres ciudades creó una pequeña comunidad en la cual todos nos preguntábamos si de alguna manera éramos responsables de que Kárel tuviera que deambular por las calles con una cuchilla, de que Miguel prefiriera jugar al ajedrez con un extraño en vez de pasar la Nochebuena con su familia y de que Alejandro tuviera que continuar viviendo, entrando y saliendo, en una cultura de invisibilidad.

University of Miami, FL

Notas

¹ La trilogía está compuesta de *Nevada*, *Chamaco* y *Talco*.

² Uso heteronormatividad en este ensayo en el sentido en que lo usan Berlant y Warner para referirse a “las instituciones, estructuras de conocimientos y prácticas que hacen que la heterosexualidad parezca no solo coherente—es decir, organizada como una sexualidad—sino privilegiada” (548).

³ Para más información sobre estas puestas, incluyendo fotos y videos, pueden ir al *Archivo Digital de Teatro Cubano* (www.teatrocubano.org) y buscar *Chamaco* en las producciones.

⁴ Todas las citas de *Chamaco* vienen de esta edición bilingüe.

⁵ Demás está decir que los procesos de racialización en Turquía, como en cualquier otro lugar, responden a las especificidades sociohistóricas y económicas.

⁶ Para un acercamiento a este período desde la historia oral, véase Hamilton. Para un excelente análisis sobre la política cultural cubana en general durante ese período, véase Gallardo Saborido, sobre todo la sección “Controversias sabor a fresa”, 107-35.

⁷ Véase Guerra para un estudio de cómo la construcción de la masculinidad y femineidad fue central durante esta primera década revolucionaria.

⁸ Véase Manzor (2005) para un análisis de este período y su impacto en el teatro.

⁹ Mi lectura de la resemantización de los espacios públicos y privados está informado por el estudio de Johnston y Longhust.

Obras citadas

Akmen, Üstün. “Chamaco – Semaver Kympanya”. <http://www.tiyatronline.com/haberler/oyun-elestrisi/707/chamaco-semaver-kumpanya.html>.

Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: U of Chicago P, 2001.

Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama* (1925). Trad. John Osborne. London: Verso, 1992.

Berlant, Lauren y Michael Warner. “Sex in Public”. *Critical Inquiry* 24 (Winter 1998): 547-66.

Browne, Kath, Jason Lim y Gavin Brown. *Geographies of Sexualities: Theory, Practices and Politics*. Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2007.

Castellanos, Ernesto Juan. “El diversionismo ideológico del rock, la moda y los enfermitos”. Conferencia leída por su autor, el 31 de octubre del 2008, como parte del ciclo «La política cultural de la Revolución: memoria y reflexión», organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios. <http://www.criterios.es/pdf/9castellanosdiversionismo.pdf>.

Chamaco, de Abel González Melo. Dir. Alberto Sarraín. Teatro Nacional del Guiñol de Cuba, La Habana. 25 de abril de 2005. Lectura semimontada.

Chamaco, de Abel González Melo. Dir. Carlos Celdrán. Teatro Nacional de Cuba, Sala Alternativa—Noveno Piso, La Habana. 25 de mayo de 2006. Puesta en escena.

Chamaco, de Abel González Melo. Dir. Orestes Pérez Estanquero. Çevre Tiyatrosu, Estambul. 1ro de octubre de 2006. Puesta en escena.

Chamaco / Boy at the Vanishing Point, de Abel González Melo. Dir. Alberto Sarraín. Teatro Trail, Miami. 28 de septiembre de 2009. Puesta en escena en español con super-títulos en inglés.

Coyula, Mario. “El Trinquenio Amargo y la ciudad distópica: autopsia de una utopía”. Conferencia leída por su autor, el 19 de marzo del 2007, en el Instituto Superior de Arte (La Habana), como parte del ciclo «La política cultural de la Revolución: memoria y reflexión», organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios. <http://www.criterios.es/pdf/coyulatrinquenio.pdf>.

- Esquivel, Alexis. "La Luna me está mirando". Harvard University Art Exhibit, Dudley House. 14 de marzo a 28 de abril de 2001. <http://www.afrocubaweb.com/esquivel/harvard/harvardgallery.htm>.
- Fleites Pérez, Yerandi. "Una caja de vidrio". *El Caimán Barbudo Digital* (2007). <http://www.argosteatro.cult.cu/Chamaco/Chamaco-criticas/caimanyerandi.htm>.
- Gallardo Saborido, Emilio José. *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana, 1959-1976*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- González Melo, Abel. *Chamaco / Boy at the Vanishing Point*. Trad. Yael Prizant. Serie En Escena; Edición Bilingüe. Miami: Cuban Theater Digital Archive, 2009.
- González Melo, Abel y Mia Leonin. "Abel González Melo en Miami: una conversación". Cuban Theater Digital Archive, 2009.
- Guerra, Lillian. "Gender policing, homosexuality and the new patriarchy of the Cuban Revolution, 1965–70". *Social History* 35.3 (August 2010): 268-89.
- Hamilton, Carrie D. *Sexual Revolutions in Cuba: Passion, Politics, and Memory*. Chapel Hill, NC: U of North Carolina P, 2012.
- Johnston, Lynda y Robyn Longhurst. *Space, Place, and Sex: Geographies of Sexualities*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2010.
- Larsen, Scott. "Gay Space in Havana". *Cuba Today: Continuity and Change since the Periodo Especial*. Mauricio Font. New York: Bildner Center for Western Hemisphere Studies, 2004. 63-77.
- Leonin, Mia. "Chamaco Resonates". *The Miami Herald*. 28 de septiembre de 2009. B4. Reimpreso en <http://artedfactus.wordpress.com/2009/09/28/chamaco-resonates/>.
- Manzor, Lillian. "Estorino en las tablas internacionales". *Tablas 2* (2005): 55-66.
- _____. "Alberto Sarraín: el promotor del intercambio". "Forderer des Austauschs". *Theater der Zeit* (2010): 44-45.
- Pérez Estanquero, Orestes. Conversación personal, 2010.
- Rigg, Jonathan. *An Everyday Geography of the Global South*. London / New York: Routledge, 2007.
- Roque Guerra, Alberto. "El silencio y la homofobia: dos males de nuestro tiempo". *La República* (2010). <https://janfri.com/europa/63-silencio-y-homofobia-en-cuba-dos-males-de-nuestro-tiempo.html>.
- Sarraín, Alberto. "Chamaco y Talco: La Habana teatral desde Miami". Ponencia presentada en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 2010.
- Smith, Paul Julian. "Cuban Homosexualities: On the Beach with Néstor Almendros and Reinaldo Arenas". *Hispanisms and Homosexualities*. Ed. Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin. Durham, NC: Duke UP, 1998.
- Üstüner, Serkan. "Bir nefes 'Havana' havasi; Chamaco". <http://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=22>