

UCLA

Mester

Title

Abriendo la puerta a los fantasmas de la Revolución Cubana: Una entrevista a Susannah Rodríguez Drissi

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4mv9b6gx>

Journal

Mester, 47(1)

Authors

Carlisle, Allison
García Moreno, Verónica

Publication Date

2018

DOI

10.5070/M3471043980

Copyright Information

Copyright 2018 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Interviews

Abriendo la puerta a los fantasmas de la Revolución Cubana: Una entrevista a Susannah Rodríguez Drissi¹

Introducción y preguntas de entrevista por Allison Carlisle y Verónica García Moreno, estudiantes de doctorado de la Universidad de California, Los Ángeles

Susannah Rodríguez Drissi is an award-winning Cuban poet, writer, translator, playwright, director, producer, and scholar. She has a Ph.D. in Comparative Literature from the University of California, Los Angeles, where she teaches in Writing Programs and the Academic Advancement Program (AAP). She is Associate and Literary Editor at *Cuba Counterpoints*, a new journal dedicated to dynamic analysis and commentary on Cuban affairs. She is currently at work on a book manuscript titled *Moorish Cuba: Arab & Islamic Presence in Cuban Literature & Culture from the 1830s to the Present*. Her recent academic publications include “Reading Abdala in the Arab Spring,” “*Cuban à l’Arab*: Exile and ‘lo cubano’ in Abilio Estévez’s *Los palacios distantes* and Jesús Díaz’s ‘El pianista árabe,’” and “Eating in Cuban: The Cuban *Cena* in Literature and Film.”

Her poems, short stories, creative non-fiction, and reviews have appeared in anthologies such as *In Season: Stories of Discovery, Loss, Home, and Places In Between* (winner of the 2018 Florida Book Award), and journals such as the *Los Angeles Review of Books*, *Saw Palm*, *Literal Magazine*, *Diario de Cuba*, *SX Salon*, *Raising Mothers*, *Acentos Reviews*, and *Cuba Counterpoints*, among others. Her first novel, *Until We’re Fish*, is currently under review at a literary press. At present, she is writing *Letters from Camus*, her second novel. *Nocturno*, a jukebox musical that pays tribute to music from the Spanish-speaking world in the 1960s and 70s is also currently in production. In June 2018, her play, *Houses Without Walls*, premiered at the Hollywood Fringe Festival to a sold-out audience. *Houses Without Walls*, a finalist for the Inkwell Playwrights’ Promise Award, was also awarded the 2018 Encore! Producers’ Award, the Better Lemons

Audience Choice Award, Better Lemons 100% Lemonade Award, and Better Lemons DoubleSweet Show of the Week. More recently, as a member of the National Association of Latino Independent Producers (NALIP), she has also been working on two original scripts for cable and network television. In the spring of 2019, she joined Padua Playwrights, a Los Angeles-based theater company, in “Shepard and the Avant-Garde,” a groundbreaking and adventurous new interdisciplinary theater workshop bringing together directors, playwrights, and actors. She is also the author of the poetry collection, *The Latin Poet’s Guide to the Cosmos* (2019), published by Floricanto Press.

Mester: Cuéntanos de tu relación personal con Cuba y con Estados Unidos en tu trayectoria literaria y en tu vida académica.

Susannah Rodríguez Drissi: Empecé escribiendo poemas y publicando muy jovencita, en inglés y en español. Escribí muchísimos sonetos en inglés *à la Shakespeare*, o sea, sonetos de catorce versos de pentámetro yámbico. Fue el ejercicio perfecto, muy matemático, y así siempre he entendido la escritura, como algo muy matemático. Suma aquí, resta allá. Siempre me interesó la poesía británica, así que también leí mucho del siglo XIX, a William Blake, por ejemplo. Pero, la verdad es que, en cuanto a la poesía, [José] Martí fue mi primer maestro—el Martí de la Edad de Oro, como buena niña cubana. También, en mi juventud escribí obras de teatro para el entretenimiento de mi familia, todas comedias. Y he escrito, claro, artículos académicos, reseñas, entrevistas, cuentos cortos, ensayos, guiones de televisión, y también una novela, *Until We’re Fish*, que espero que salga en el otoño [de 2019]. En este momento, termino mi segunda novela, *Letters from Camus*. Y bueno, la traducción también ha sido parte de este proceso. Es muy raro el escritor que cultiva un solo género. Mis influencias más importantes han sido una combinación de los grandes escritores del Boom de la literatura latinoamericana: María Luisa Bombal, [Gabriel] García Márquez, [Mario] Vargas Llosa, [Julio] Cortázar, [Jorge Luis] Borges, etcétera, y novelistas rusos como [Fyodor] Dostoyevsky, [Leo] Tolstoy, [Anton] Chekhov, [Vladimir] Nabokov, [Nikolai] Gogol y [Mikhail] Bulgakov. Los escritores ingleses que han tenido más influencia en mí durante mi adolescencia fueron Jane Austen, las hermanas [Charlotte y Emily] Brönte, Oscar Wilde, D.H. Lawrence y Virginia Woolf. De ahí, la música popular me ha influenciado siempre muchísimo, desde Mecano hasta NWA. Últimamente,

duermo con Elena Ferrante y canto las letras de *Hamilton* [de Lin-Manuel Miranda]. La verdad es que siempre he sido una lectora y de eso tienen tanta culpa mi padre como mi madre. Por una parte, mi padre siempre se aseguró de que nunca me faltara un libro nuevo, aún cuando vivíamos una época en que los libros infantiles eran difíciles de encontrar. Por otra, mi mamá era bibliotecaria de la Biblioteca de Bauta—en ese sentido, y a pesar de otras escaseces, siempre me sentí una niña sumamente afortunada. La oralidad y el escuchar contar fueron, sin embargo, quizás una de las piezas más importantes en mi formación literaria. De eso, se encargó mi abuela materna cuyos cuentos de *Las mil y una noches*, *El corsario negro* [de Emilio Salgari], *El conde de Monte Cristo* [de Alexandre Dumas] y *Tarzán* formaron parte de mi infancia en Cuba. Se puede decir que soy fanática de la lectura en alta voz. Suelo leerles en alta voz a mis niñas, claro, pero también a mis estudiantes. La buena escritura y, por ende, el buen teatro, creo yo, tiene mucho que ver con el desarrollo del oído más que otra cosa. Y en cuanto al teatro, [William] Shakespeare, especialmente su humor negro, y esas caídas descomunales hacia lo trágico. Y luego, [Henrik] Ibsen, [Federico García] Lorca, [Samuel] Beckett, [Virgilio] Piñera, [María Irene] Fornés, entre otros. Tras más de veinticinco años viviendo en los Estados Unidos, he logrado sentirme muy “americana” con una licencia de manejar, un Jeep Wrangler rojo y la carretera abierta. The Doors, the Eagles, the Steve Miller Band. . . este tipo de música, de experiencia, siempre ha hecho sentir “americana.” Lo cubano es lo dado, lo que no se cuestiona. Eso siempre está ahí, germinando cuanto proyecto haga. Yo nací en Cuba y ahí viví hasta los nueve años. Esos nueve años lo han sido todo, pues ese fue el punto de partida y una suerte de muerte también. Sin embargo, no llegué a California hasta ya entrados los doce, pues salimos de Cuba en el 1981 para Costa Rica y no para los Estados Unidos. Toda la familia por parte de mi padre vivía aquí, así que Miami nunca fue un destino. En ese sentido, mis referencias culturales y mi caminar por el mundo tienen más que ver con las experiencias de un ecuatoriano o un mexicanoamericano que de un cubanoamericano nacido en Miami.

M: Recientemente se ha estrenado tu obra *Houses Without Walls* en Los Ángeles con un éxito de crítica y un respaldo del público. ¿Cómo dialoga esta obra con el resto de tu producción literaria y académica? ¿El hecho de estar escrita en inglés y no en español supone un

auto-alejamiento consciente y necesario de tu historia (a la historia) o responde más bien a cuestiones prácticas?

SRD: Esta obra, como muchas de las historias que he escrito, tiene lugar en Bauta, antiguo municipio de La Habana, y nació como cuento, no como obra de teatro. Yo tenía una idea que era contar una historia sobre dos casas que comparten una pared, como a veces suele pasar en Cuba. Estas dos casas dan paso al drama que sucede entre una o dos personas, o más, y existen en varios tiempos, ritmos, calores emocionales y también géneros, pues es una obra esencialmente híbrida. Así se dio y hay que aceptarla como es. *Houses* es una obra de emergencia y para la cual recurrí a las herramientas que tenía a mano: la oralidad, la poesía, el cuento corto y, por fin, el teatro. He escrito la obra en inglés, sí, pero en un inglés siempre marcado por lo cubano, por un tipo de rareza lingüística que quizás se pueda llamar barroca. El inglés ha sido resultado, por una parte, de un auto-alejamiento consciente y necesario. Por otra, contribuye de cierta manera a llenar el vacío que existe en la literatura cubanoamericana escrita en inglés. Lo que intento es dar a conocer un poco cómo es la intimidad del cubano de pueblo, cómo la política afecta nuestras relaciones más íntimas. Y, mucho más allá de lo cubano, de qué manera la maternidad y el amor materno están siempre complicados y revueltos en condiciones económicas, sociales, políticas, tradiciones absurdas, etcétera. Estos temas resuenan en otras partes del mundo tanto como puedan resonar con la realidad cubana. Se trata de intentar resolver un rompecabezas y ver un poquito del interior. Escribir poesía, ficción, canciones, teatro es mi manera de ser—forma parte de la estructura íntima de lo que soy. Lo académico, a lo que sigo comprometida de mil maneras, forma parte de mi curiosidad intelectual. Es un trabajo que escogí y que va muy ligado a mi obra creativa. No creo en la separación de estas aguas.

M: Entonces la obra se concibió como un cuento y no una obra de teatro. ¿Por qué no otro género literario?

SRD: La obra se concibe primeramente a partir de una necesidad a la vez personal y colectiva: contar la historia. Usar la mentira y la verdad, lo vivido por mí y mi familia y lo vivido por otros, para ordenar los hechos, ya sea cronológicamente o en otra forma. Y para llegar a la verdad de esa experiencia traumática, que en el caso de *Houses*, y dentro de muchas otras cosas, tiene que ver con el amor

materno, la metonimia madre-patria, la rivalidad entre vecinos, la violencia política, la memoria, el olvido, y *the haunting* (en el sentido de André Breton, “*that which haunts us and that which we haunt*”). Contar la historia en este caso quiere decir que he sentido, en algún momento, la necesidad de darles forma a las pequeñas historias que tienen lugar en Cuba en los años 70 y de las cuales sabemos muy poco. Me he interesado por escribir sobre el cubano de a pie, el cubano pueblerino, amante de la tierra, de los peces, del plátano y el mamey, tumbador de mangos y mamoncillos. No el cubano heredero o *desheredado* de un palacio en La Habana. El cubano para quien, al fin de cuentas, se hizo la Revolución y el primer en saber—por razones de vulnerabilidad ante el poder y proximidad a los abusos y horrores en su entorno—que esa Revolución le había fallado. Espero con *Houses* haber creado un espacio para esas partes de la historia que no se nos cuentan dentro de seminarios académicos para jóvenes estudiosos de Cuba. ¿A quién le importa el estado del intelectual, históricamente siempre miembro de una clase privilegiada (y muy dado a cambiar sus aptitudes según sus intereses), cuando el pueblo no tiene derecho a la expresión propia? En lo que a Cuba se refiere, el pueblo es el que sabe lo que verdaderamente ha pasado. La historia de la desilusión y el desencanto con la Revolución no comienza entre las ruinas habaneras de los años 90, como parece pensar la academia norteamericana. La desilusión y el desencanto siempre fueron nuestro espejo de paciencia. Como escritora, acepto que la ficción es una forma de mentira. Sin embargo, insisto que la ficción, la poesía, el teatro, son la más pura forma de la verdad. La mentira nos lleva a caminar en círculos. La ficción, sin embargo, nos lleva en línea recta, a pesar de los propios caprichos de la trama y cualquiera sea la estructura temporal en la obra. Es esa línea recta, una suerte de cuerda floja, la que caminamos al abandonarnos a las versiones de la historia de Candela y Gloria en *Houses*. Ni el caer es fracaso, ni el llegar es triunfo y es ahí precisamente que encontramos la verdad. En el caso de esta pequeña obra, estamos hablando de una obra de teatro que es también muchas otras cosas. Es obra de teatro, sí, pero también es un poema dramatizado, un cuento corto, etcétera. Es todo eso que fue necesario que fuera para poder darle forma a la masa. Terminé escogiendo la puesta en escena, pues es la forma más rápida de llegar a un lector/público. Por otra parte, los objetos y los gestos, los movimientos marcan nuestra

memoria de maneras a veces sorprendentes: la puesta en escena me regalaba la oportunidad de incorporar todas estas cosas a la historia.

M: Usas dos figuras diferentes para explorar la similitud y la diferencia. Cada una de ellas, de alguna manera, nos ayuda a pensar sobre lo que significa estar cerca de alguien y a la vez lejos. Esta no es la historia de una madre y una hija, o de dos hermanas y sus hijas, sino de dos madres vecinas y sus hijas. ¿Qué hacen esas dos figuras juntas y qué hacen por separado?

SRD: Indican, al fin de cuentas, lo borrosas que son las fronteras entre la realidad y la ficción. Lo sucia, dolorosa y violenta que nos resulta la separación entre ambas. El vecino en la historia de la Revolución Cubana ha resultado ser un individuo a la vez imprescindible y peligroso, pues de él dependemos para la supervivencia. Una palabra suya basta para salvarnos o para hundirnos. Ese mismo vecino, que muchas veces nos ha visto nacer, ha compartido nuestros almuerzos y comidas, nuestra vida escolar, pero se une a las masas para pulverizarnos de la manera más baja: la humillación pública. El vecino dentro de regímenes como el cubano vigila, denuncia, delata, acusa, tergiversa la realidad para hundir al otro, por razones que son siempre más personales que políticas. Vecino contra vecino, dentro de marcos semánticos tan bíblicos que hasta parecen clichés. Esto lo vemos en la obra, claro—para mí, es un momento clave. Lo interesante es luego toparse con ese mismo vecino en los Estados Unidos. Al final, él—como tú—terminaron en el mismo sitio.

M: Hablando de fronteras y de vecinos, el agujero en la pared entre dos vecinas parece representar muchas cosas, por ejemplo, la naturaleza porosa del borde entre amor y odio. ¿Cómo apareció esta idea y qué significa para ti?

SRD: El agujero en la pared significa muchas cosas, todas de ellas íntimamente relacionadas. Sí, la porosidad, la impermeabilidad entre amor y odio, pasado y presente, tragedia y comedia, etcétera. Y claro, también el fallo o hueco de escape, o más aún el enfrentamiento entre aquellas historias que nosotros mismos inventamos o para salvarnos o para torturarnos. Por otra parte, y desde el punto de vista de una realidad como la cubana, el agujero en la pared es el *valsalva*, *the lifeline*. En este caso, para mí representa por lo menos dos cosas: la necesidad que tenemos de acercarnos al prójimo, que al fin no sabemos si es amigo o enemigo, e igualmente importante, la articulación

física y sobre lo material de reparar la fractura psíquica después del trauma. En ambos casos, *it's the leap of faith*, como se dice en inglés.

M: ¿Es el título *Houses Without Walls*—en el sentido de falta de barreras o de límites—una negación o una apropiación del espacio de comunicación que es el agujero en la pared a lo largo del texto?

SRD: Para mí, se trata de considerar la falta de paredes o el hueco en la pared como una apropiación del espacio de la lucha por el sentido, donde se confrontan nuevas perspectivas con las significaciones hegemónicas. En la misma línea, me resulta sumamente importante una consideración sobre las formas de compartir que encuentran estas dos mujeres dentro de un marco que supone la fragmentación, el distanciamiento. Para Candela y para Gloria, el agujero en la pared es también el límite de la posibilidad. El título *Houses Without Walls*, o *Casas sin paredes*, nos remite también a esas casas de fachadas derrumbadas, o a las casas a medio hacer, o a las divididas en dos para dar cabida a más de una familia. Esto último precisamente pasó con la casa de mi abuela materna. Crecemos con una cierta consciencia del espacio que habitamos y nos movemos en él según las reglas y dimensiones de ese espacio, aprendiendo sus límites. Como es natural, cuando somos pequeños ese espacio nos parece siempre grande, interminable. Al crecer, sin embargo, todo cambia y esas casonas de la infancia se convierten en espacios claustrofóbicos. Nos falta el aire. Algo así sentí al regresar a la casa de mi abuela en Bauta después de veinticinco años de ausencia. Una casa muy parecida a la que habitan Candela y Gloria, por cierto, con sillones y persianas, cucharas que chocan contra latas que juegan a ser vasos, grillos, mosquitos y una laguna pestilente que parece querer tragárselo todo. Dividida en dos la casa, el espacio interior a un lado y al otro parecían faltarse de menos. Es como taparte un ojo y luego el otro—nunca es lo mismo que con los dos ojos abiertos. Una casa sin paredes es abrir los ojos, ver lo que está a primera vista y aquello que se nos oculta o aquello que, por protegernos, nos ocultamos. Hubo también otra casa, la de mi padre, la casa que nunca se terminó o a la que nunca le dejaron terminar. La que se quedó en zanjas, gravillas y ladrillos. La de la mata de toronjas. Esa casa nunca llegó a tener paredes.

M: En la obra hay una ambigüedad extendida y consciente entre las dos hijas que lograron marchar a Estados Unidos que viven vidas exitosas y felices y aquellos que se han ahogado. Las descripciones de los

cuerpos muertos bajo el agua son bellas y evocadoras. ¿Por qué estas descripciones están plagadas de una riqueza tan barroca?

SRD: La memoria es barroca, pienso yo. Por lo menos la memoria traumática así lo es, tan llena de detalles y recovecos, de una ornamentación hiperbólica, porque así la sentimos. De esa manera, revivimos el pasado traumático, a través de las contradicciones muerte-vida, felicidad-infelicidad, éxito-fallo, belleza-fealdad, tragedia-comedia. En fin, es una manera de combatir la ambigüedad, el no saber exactamente el momento y la hora, la motivación particular del otro, el destino del otro y el de sí misma. La riqueza barroca en la obra debe llevar a una desorientación total, a un desequilibrio, al vértigo. Es una belleza que resulta del posible naufragio de un pueblo, del espanto, y, por eso, ha de ser una belleza horrorosa.

M: ¿La presencia de lo ausente dirige, motiva y/o enerva a los personajes o, al contrario, es un aliciente para alzar su propia voz? De alguna manera, incluso los que se fueron y han triunfado entran en el terreno del ahogado, de la no-presencia. ¿Cómo piensas que afectas la teoría de la fenomenología del espectro de [Jacques] Derrida a tu texto?

SRD: La verdad es que esta es una obra comprometida con la conjura de los fantasmas, de la no-presencia de gente, cosas, momentos, traumas y de la manera en que esos fantasmas nos llegan a hablar tan íntimamente como si se mecieran en un sillón en nuestra propia sala. Todo en la obra pasa, a través del agujero en la pared, por esa frontera clásica entre lo real y lo no-real, entre lo ausente y lo presente. La obra nos remite a aquellos que no están presentes, así sea que no estén presentemente vivos o simplemente no entre nosotros, y al espectro de todo aquello que no estando presente continúa espantándonos de maneras muy particulares. La casa (o las casas) de *Houses* son casas encantadas, pobladas de fantasmas, espectros, *revenants*.

M: Dices en la nota de autor que “[e]sta no es una historia sobre inmigración. Es una historia sobre madres e hijas, y las historias que ellas no pueden olvidar.” Hay innumerables historias sobre emigración cubana a los Estados Unidos y sobre los lazos familiares rotos entre los dos países. Esta obra está inscrita dentro de ese mismo paradigma pero se enfoca más hacia la maternidad y la feminidad. ¿Por qué es tan importante que esta no sea una historia de inmigración?

SRD: Llamar a *Houses* una historia de inmigración es inscribir la obra en un ya dado marco semántico, en un género específico.

Erigimos paredes todos los días—no necesitamos ser inmigrantes para entender esto.

M: ¿Crees que es necesario un aspecto de género en la forma de afrontar el trauma y la construcción de la memoria personal y colectiva? La ausencia de personajes masculinos en la obra—salvo el cuadro de la pared de Camilo Cienfuegos que es más bien un icono sexualizado—es notoria. Háblanos de la necesidad de extirpar cualquier voz masculina (incluso secundaria) en el texto y de hacer de la supremacía de la voz femenina algo asfixiante. ¿Hay una exploración del arquetipo madre-madrastra en el texto? ¿Una necesidad vital de huir de la tradición más que de la situación sociopolítica?

SRD: No es solamente importante—es imprescindible. La ausencia de personajes masculinos en la obra, salvo el cuadro de la pared de Camilo Cienfuegos y la mención de un hermano preferido por la madre, sugiere no tan sólo un sistema castrante donde la voz masculina, fuera de la voz del régimen, va perdiendo poco a poco su lugar, sino que también ofrece una alternativa a la hipermasculinidad, la militarización de todo entorno y la violencia política. Estas mujeres, como también el hijo, el padre ausente, Camilo, se encuentran atravesados por múltiples discursos establecidos desde el poder y por los que no tienen otra opción que recorrer y ser recorridos. La obra se gestiona desde lo femenino pues desde lo femenino podemos construir y formar sentidos colectivos. La madre siempre es dos, muerta o no su hija. Camilo Cienfuegos es, como dice Gloria en la obra, alucinante, pues supone la posibilidad de otra revolución. Su no-presencia, pues Camilo desapareció en algún momento de la Revolución, nos indica algo. Colgado en un marco en la pared—que también podría ser una pequeña ventana—la imagen de Camilo se une a la imagen de tantos otros desaparecidos, en rumbo al exilio como a la muerte, de cabeza al mar como al *no return*. He recurrido a la maternidad, al arquetipo madre-madrastra como un necesario contramito para volver a contar la historia de Cuba. El mito de los reyes magos y barbudos que llegan de un cierto Oriente, aún vigente en ciertos círculos, se llama al duelo con otro mito, el del amor y el desamor materno, el de isla como madre que da a la luz hijas que luego rechaza o que luego la rechazan a ella. La puesta en escena nunca capta los detalles más ricos de la obra. Para eso, habrá también que leerla. Leerla en alta voz, claro.

M: La relación del narrador con los personajes es complicada— algunas veces antagonica, otras entrañable, y muchas veces llena los espacios con observaciones sobre la dinámica psicológica o su desarrollo. La voz del narrador es tan poderosa que establece una historia paralela a la de los personajes, una especie de suprarrealidad narratológica donde los personajes se cargan de nueva semantización e interactúan de otra manera. ¿Qué voz es esa de tal omnisciencia y por qué es necesaria?

SRD: Me he imaginado al narrador, narradora en este caso, en términos griegos, o sea, más allá de servir de coro, la narradora ejerce de corifeo para Gloria, Candela y sus hijas. En la Grecia antigua, el corifeo era la guía del coro, quien dirigía toda la coreografía. Con el tiempo, el corifeo se convierte en el primer actor ya que en lugar de cantar al unísono con el resto de los coreatas utiliza el diálogo con ellos. De esta forma se inicia el teatro y de esta misma forma se inicia esta obra. La narradora de *Houses* es otra vecina más que interfiere, calla, delata, que es a veces también cómplice, a veces víctima. En la obra, la narradora cobra vida propia y la experiencia del horror es posible sólo a través de sus ojos. Se nos hace necesaria su presencia porque es ella quien organiza el espacio, nombra las cosas y conjura al fantasma. Me identifico con la narradora más que con cualquier otro personaje de la obra. La narradora le dice al fantasma: “Déjate ver.” Y como todo fantasma, su presencia nos fascina y espanta a la vez. Cuando la narradora le da la espalda al público para escribir en la pared, lo que escribe es parte de una memoria colectiva y, para mí, también biográfica. De ahí, de esas horribles y apestosas palabras, de esa humillación pública que fueron los mítines de repudio dentro de la historia de la Revolución Cubana, nace el trauma. El trauma de vernos escritos por una mano ajena. El trauma de ver aquellas asquerosas palabras aparecer en la pared como espantajos del pasado.

M: Hay un sentido de equilibrio casi geométrico en el texto en torno a espacio y tiempo. Eliges ser muy específica sobre dónde se desarrolla la obra. ¿Por qué esa necesidad de fijar la acción y a la vez de “descubanzar” el espacio hacia una casa que podría estar en cualquier parte del mundo? ¿Es para combatir el aire de cuento de hadas, que inevitablemente desprende Cuba, no sólo por su ubicación paradisíaca sino por el sueño de la victoria de la Revolución?

SRD: No me parece “dezcubanizar” el espacio, pues para el cubano que vivió la época alrededor del éxodo del Mariel queda muy claro que esto es Cuba y no otro lugar del mundo. La magia está en crear una historia que parezca haber sido escrita para todos. El cubano sabe que es para él y el no-cubano se siente también aludido. Sí, esta casa podría ser cualquier casa en el mundo, con la excepción quizás del cuadro de Camilo Cienfuegos, que rápidamente nos ubica en una geografía específica. Camilo es, de cierta manera, el sueño de la victoria de la revolución, pero de otra revolución.

M: Tu texto nos recuerda a los textos bajo la censura fascista en los que no se puede hablar directamente pero que todo lo que escribía, por ausencia o por evocación, suponía una exploración de un hecho traumático que es a la vez un punto de inflexión en la historia. ¿Crees que todavía no ha llegado el momento en el que la Revolución y sus consecuencias se puedan tratar abierta y desapasionadamente? No hablamos de censura política sino de autocensura en el sentido de que fue un hecho que dividió familias y comunidades y que también supuso un alto precio a la población. ¿Crees que hace falta una revisión de la historia cubana contemporánea más allá del triunfo de la Revolución?

SRD: No creo que haya llegado todavía el momento en que se pueda hablar abiertamente de la Revolución Cubana y sus consecuencias en todos los círculos, incluyendo la academia norteamericana y ambas partes del *spectrum* político. Como antídoto a esto se sigue contando historias. Por lo menos a mí, me queda mucho que decir. Con esto en mente, preparo otro proyecto. Esta vez la historia se cuenta a través de *Nocturno*. La primera lectura pública, dirigida por la directora cubanoamericana Victoria Collado, tomó lugar en Miami a mediados de diciembre [de 2018] en uno de los teatros de la Universidad de Miami. *Nocturno*, como *Houses*, también toma lugar en mi pequeño pueblo de Bauta. Esta vez, sin embargo, es el año 1975, cinco años antes del éxodo del Mariel. *Nocturno* es una vitrola, rocola o gramola musical que incluye 37 de las canciones más emblemáticas del mundo de habla hispana de los años 60 y 70, incluyendo “Corazón de poeta” de Jeanette, “No renunciaré” de Lolita, “Cuéntame” de Fórmula V, “Yo soy aquel” de Raphael, “Quién te cantará” de Mocedades y “La distancia” de Roberto Carlos, entre muchas otras. En la Cuba de 1975, *Nocturno*, el programa de radio más popular de la isla,

proporciona la banda sonora para un primer amor. Pero no todo es romance. La historia, que incluye un viaje al Coney Island habanero, una escena en Baracoa y un baile de quince con la voz y acordes de “El Vals de las Mariposas” de Danny Daniel, también se encarga de abrirles paso a fantasmas tales como el servicio militar obligatorio, la guerra de Angola y las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP). Los datos históricos son estos: el 6 de agosto de 1966, sale al aire *Nocturno* en Radio Progreso, emisora nacional cubana, con los acordes de “La chica de la valija” de Fausto Papetti. Su primer locutor fue Julio Capote. Después, al partir Capote a Venezuela en 1968, llega Juan José González Ramos, seguido por Pastor Felipe y otros. En una de las épocas más represivas de la historia revolucionaria cubana conocida como El Quinquenio gris (1971-1975), el programa *Nocturno* se convirtió en el telón de fondo de los sueños de libertad y amor en el trópico y en una forma de atenuar la escasez de alimentos, los apagones y la violación de derechos humanos. Para los jóvenes de ese otro periodo “especial,” *Nocturno* fue una especie de paliativo, junto con el diazepam y el buen sentido del humor. Para muchos, *Nocturno* es sinónimo a la supervivencia. Todavía hay muchísimo de qué hablar, pues mucho se ha dejado fuera. Borrón y cuenta nueva no es tan fácil como uno se imagina. Para dar paso a la transformación, a lo nuevo, primero hay que abrirles puerta a los fantasmas.

Notes

1. Esta entrevista ha sido editada y condensada para mayor claridad.