

## Negociando en la TV: Miami y La Habana

AMAURI GUTIÉRREZ COTO

### ABSTRACT

This article analyzes the survival of *bufo* (farcical or comic) theater dramatic mechanisms in Miami television programming, specifically on channel América TV. It discusses the stereotype of the *repartero* as a part of the popular culture in Cuba after the Cold War, and his representation in Miami cultural production. Additionally, the essay examines the gender imaginary associated with political satire and the re-significations emanating from popular music in the context of humorous parodies pertaining to diplomatic negotiations between the governments of Cuba and the United States.

Keywords: television, diplomatic relations, Cuba, the United States, humor, satire, musical theatre, Miami, Havana, *repartero*, post-Cold War

### RESUMEN

El presente artículo analiza la pervivencia de los mecanismos dramáticos del teatro bufo en la televisión de Miami, concretamente en el canal América TV. Se caracteriza el estereotipo del “repartero” como parte de la cultura popular en Cuba posterior al fin de la Guerra Fría y su representación en la producción cultural

---

Amauri Gutiérrez Coto, profesor asistente en Lafayette College, dirige *Caribe: Revista de cultura y literatura*. Ha publicado numerosos estudios sobre la cultura y la literatura cubanas.

Gutiérrez Coto, A. “Negociando en la TV: Miami y La Habana”. *Camino Real*, 9:12. Alcalá de Henares: Instituto Franklin-UAH, 2017: 149-165. Print.

Recibido: 24 de enero de 2017; 2ª versión: 30 de mayo de 2017

miamense. Por otro lado, este ensayo examina los imaginarios de género asociados a la sátira política y las re-significaciones procedentes de la música popular en el contexto de las parodias humorísticas de las negociaciones diplomáticas entre los gobiernos de Cuba y de los Estados Unidos.

Palabras clave: televisión, relaciones diplomáticas, Cuba, Estados Unidos, humor, sátira, teatro musical, Miami, La Habana, repartero, post-Guerra Fría

\*\*\*\*\*

Una vez anunciado el primer acuerdo entre Cuba y los Estados Unidos alcanzado en materia de intercambio de prisioneros de la post-Guerra Fría, el siguiente paso fue el inicio de conversaciones diplomáticas para concretar los términos del reinicio formal de relaciones y la apertura de las embajadas en ambos países. La contribución de la TV a la construcción de los discursos históricos y a la comprensión de los procesos históricos en la cultura popular forma parte esencial de la manera cómo se entienden e interpretan esos fenómenos mismos. A pesar de ello, el rol de la TV continúa siendo subestimado (Anderson 19-36).

La TV hispana en Miami, a través de la cadena América TV, se aproximó de manera humorística a los imaginarios populares acerca de ese proceso de negociación. Se analizarán aquí tres segmentos televisivos realizados por esa cadena sobre el tema. Los tres segmentos fueron publicados en el canal de YouTube de la compañía el 20 de febrero de 2015, el 6 de marzo de 2015 y el 21 de mayo de 2015<sup>1</sup>.

En el primero de estos segmentos, llama la atención la poderosa influencia de las técnicas propias de la tradición del teatro bufo ligero cubano del siglo XIX y principios del XX. Ese teatro se componía de pequeñas piezas cómicas que trataban temas de actualidad y que se representaban en los intermedios entre un acto y otro de una obra teatral de mayor duración. Debido a la inmediatez de ese teatro bufo, se apropiaba de ritmos de moda de su época y le insertaba nuevas letras que se adaptaban a las nuevas circunstancias políticas. Por ejemplo, una de las más famosas escenas del teatro bufo con los personajes arquetípicos del gallego, el negrito y la mulata toma su música de la serie teatral de Ziegfeld Follies producida en Broadway en los años veinte cuando la canción *Mr. Gallagher and Mr. Shean* se volvió un *vaudeville* popular.

El primer segmento humorístico de América TV retoma esta estrategia. Los personajes centrales –la negociadora de los EE.UU. es Roberta Jacobson y el presidente de Cuba es Raúl Castro– establecen su diálogo a través de la música popular contemporánea

con un texto adaptado a la circunstancia política concreta. Metafóricamente, el diálogo político se reduce a música y baile lo cual le confiere una dimensión carnavalesca en el sentido en que se une lo tradicionalmente opuesto o binario –en este caso Cuba y los EE.UU.– a través de una interacción propia de la cultura popular. Si la política ha separado a estos dos países, la música y el baile los unen.

La pieza musical que abre segmento es el himno nacional de cada uno de los países, a partir de lo cual se establecen una serie de marcas visuales de identidad en términos de decorado y de vestuario de los actores. La siguiente pieza musical es la canción *Bailando* del compositor cubano Descemer Bueno, aunque se declara la colaboración de los cubanos Alexander Delgado y Randy Malcom Martínez. La canción ha saltado a la fama gracias a las interpretaciones de Enrique Iglesias y el conjunto Gente de Zona. En la letra original, el tema es la relación danzaría una noche de fiesta entre dos individuos que carecen de género pues nunca se deja claro el sexo de ellos o su orientación sexual. En esa fiesta, el intérprete comparte alcohol “con tremenda nota”. Esta última expresión en el lenguaje popular cubano supone embriaguez a causa del alcohol que se menciona: “la cerveza y el tequila”. Lo esencial es cómo el baile, la música y el alcohol de la fiesta seducen no solo a nivel fisiológico y afectivo sino a nivel cognitivo e intelectual. Por eso se llega a afirmar, “con tu filosofía mi cabeza está vacía”. De manera que el cuerpo, el olor, el movimiento, los sabores poseen sexualmente a los individuos danzantes al punto de tomar control de su dimensión racional.

En este primer segmento de América TV, cuando el personaje de Raúl inicia el diálogo con el personaje de Roberta al decirle: “Vamos a ver: tú me vienes a proponer ¿Qué tienes para mí”, comienza con un tuteo propio de una conversación informal. De esta manera, si la música trae un fuerte referente de intimidad y fiesta, también desde la misma construcción sintáctica de las formas de tratamiento en los diálogos se ofrece un espacio para un vínculo más íntimo. El personaje de Roberta por su parte asume una identidad verbal singular. Por un lado, sus diálogos responden a una caricaturización del acento de los angloparlantes en español. Este imaginario procede de la apropiación cultural de la comunidad de Miami como el espacio para mantener su propio patrimonio lingüístico que se puede rastrear incluso hasta los imaginarios del español miamense en humoristas como Guillermo Álvarez Guedes (1927-2013) o, más recientemente, el llamado “Gringo Cubano”.

Veamos cómo se presenta esta territorialidad lingüística. Álvarez Guedes tiene una serie de cuentos de humor relacionados con la interferencia entre el español y el inglés en Miami. Uno de sus chistes más célebres es su serie de *Cuban Lesson Number One* en la cual trata de enseñarles a los angloparlantes en Miami cómo hablar español en la variante cubana o en *slang* (jerga populachera). No obstante, ese es uno de los tópicos recurrentes

en su *Stand-up Comedy*. Igualmente, Jeff Stoffa, un norteamericano de Pennsylvania fascinado por la cultura cubana, se volvió una celebridad en la TV de Miami a causa de su conocimiento de la cultura cubana y su pronunciación del español con un acento cubano. Llegó incluso a actuar como personaje en programas humorísticos. La posesión de la lengua española por parte del hablante nativo del inglés supone de por sí un triunfo del “imperialismo cultural” de los hispanos o, al menos, así lo entienden esos productos culturales mencionados como ejemplos que reflexionan sobre el lugar del angloparlante en la cultura hispana en los Estados Unidos. La posesión de la lengua española al nivel del *slang* cubano supone un paso más allá en la imposición de los valores culturales de la comunidad pero, al mismo tiempo, es una prueba de que la encarnación del Estado estadounidense –en este caso el personaje de Roberta– es capaz de hablar en la lengua del otro, de incorporar sus discursos identitarios y de asumirlos como elementos propios.

La caracterización lingüística del personaje de Roberta responde a ese paradigma de cubanización del español que los medios y la cultura popular de Miami han convertido en icónico de su identidad territorial. Por lo tanto, el gobierno de los EE.UU. habla en el mismo lenguaje que su interlocutor, aunque eso no ocurre en sentido contrario porque el personaje de Raúl nunca incorpora elementos propios del inglés como parte de su discurso. De alguna manera, esa estrategia discursiva propone un imaginario de subordinación de la negociadora norteamericana a las condiciones del negociador cubano.

Un elemento interesante es cómo el uso del *spanglish* por parte de Roberta se vuelve una oportunidad para jugar con el género de Raúl, pues parte de la tradición popular que cuestiona la orientación sexual del presidente de Cuba. Roberta dice “tranquila Raulita, listen to me”. No solamente feminiza al personaje de Raúl a través del cambio de género gramatical, también utiliza un diminutivo propio del español de Cuba para expresar afecto y confidencialidad. A pesar de que ese error de género gramatical podría ser típico de ciertos niveles de adquisición del español como segunda lengua, en ese caso se convierte en una estrategia de demonización de la diversidad de género. De acuerdo con estos imaginarios culturales, el Estado cubano es malvado e injusto y el personaje de Raúl es su encarnación. Luego los sujetos disidentes de los valores patriarcales como él son también demonizados. Este esquema narrativo de la cultura popular heteronormativa del “homosexual perverso” se reproduce a partir de la identificación entre Estado cubano y sujeto disidente del patriarcado como una identidad.

La incorporación del español en su variante cubana como elemento central en el discurso de negociación del personaje de Roberta aparece de diversas maneras. Por ejemplo, muchas veces los cubanos piden un “vasito de agua” en vez de un “vaso de agua” como una estrategia verbal para reforzar los vínculos afectivos con el hablante. Ese uso del diminutivo aparece también en la voz de Roberta, quien además se refiere

al presidente Barack Obama como “el mulato”. En este último caso, no hay confusión de género gramatical como ocurrió al referirse a Raúl. Por otro lado, esa renominación de Obama como “el mulato” se refiere también a cierto uso de los apelativos raciales en el español de Cuba para expresar familiaridad y cercanía más que para definir una categoría racial. Por ejemplo, decirle “mi negro” a alguien que se quiere, y que no tiene que ser necesariamente de esa raza, puede ser parte de un discurso de intimidación entre dos interlocutores en el español de Cuba. Más adelante, Roberta le dice a Raúl “deja ya el descarar”. Esa palabra “descarar”, si bien procede de un español estándar, se utiliza con frecuencia en el español coloquial de Cuba. En otro momento, se refiere a que las compañías estadounidenses como Netflix y McDonald’s están presionando a Roberta para alcanzar una negociación y ese personaje dice que las compañías la “están agitando”. El verbo “agitar” en el español coloquial de Cuba significa apremiar o apurar algo. Otra expresión propia de esa cubanización de su *spanglish* es “no te echas pa’trás”, es decir “no te echas para atrás”, que, a pesar de ser una expresión propia del español estándar, es común en la variante coloquial de la lengua en Cuba. Si bien esa primera canción con la música de *Bailando* ofrece en sentido estricto un diálogo entre Raúl y Roberta, es esta última quien conduce el diálogo con breves intervenciones de su coprotagonista. Frente al mito de la penetración lingüística del cubano en los ámbitos estadounidenses que se entiende como “imperialismo lingüístico”, el angloparlante asume ese discurso para empoderarse.

Después de que Roberta termina con su versión de la canción *Bailando*, entonces hay un cambio hacia una nueva música que utiliza el bolero *Nosotros* del compositor pinareño Pedro Junco. Por tanto, después de esa fricción metafórica del ritmo de los cuerpos con la canción *Bailando*, se pasa a la intimidación y el baile romántico con música de bolero. Desde el punto de vista rítmico, se suaviza simbólicamente el diálogo. Se trata de un tránsito del sexo al romance, del contacto físico al contacto emocional. Por otro lado, la parodia de las relaciones diplomáticas entre los EE.UU. y Cuba llega a un clímax cuando la voz de Roberta asume el cambio de ritmos de *Bailando* a *Nosotros*. Este último bolero tiene la letra original de un amor imposible y repite una y otra vez “nosotros, que nos queremos tanto, debemos separarnos”. Más adelante añade: “no es falta de cariño, te quiero con el alma”. Según la tradición popular asociada con esta pieza musical, el compositor padecía de tuberculosis al componer la pieza, muriendo posteriormente. La enfermedad lo obligó a separarse de su amada para evitar contaminarla con la enfermedad que era incurable en esa época. Esa es la metáfora que se propone de las relaciones diplomáticas. Se trata de un amor imposible para ambos lados del diálogo porque existe el peligro de una contaminación del capitalismo a Cuba. El capitalismo sería la tuberculosis simbólica de esta nueva relación afectiva. La representación del capitalismo como un ente mórbido

es recurrente en el discurso político cubano y en el discurso marxista tradicional. En ese momento, el performance pasa a ser un baile íntimo porque paradójicamente durante la música de la canción *Bailando* los protagonistas están a ambos lados de la mesa. Junto con la música de *Nosotros*, Roberta expone las metas fundamentalmente económicas del Gobierno de los EE.UU. con esa negociación. Ese monólogo no está exento de una cubanización del *spanglisb* de Roberta como se ha visto previamente. En un momento, ella reconoce que “a Cuba van a entrarle billetes con...” y deja la frase inconclusa debido a su carácter inapropiado para la televisión abierta. En el español de Cuba, es posible encontrar un sinnúmero de expresiones de superlativo relativas a los órganos sexuales masculinos como el pene y los testículos. La referencia inconclusa de Roberta alude a una de esas expresiones coloquiales del español en Cuba. Más adelante, ella también le recuerda a Raúl que no se debe hacer “más el duro”. Esta última expresión se refiere a una persona que no acepta negociaciones, pero también se alude a individuos cuyo proceso de seducción sentimental es difícil. Generalmente, se utiliza como parte de las retóricas propias del patriarcado para expresar la facilidad o dureza de una mujer para ofrecer sexo. Tanto “hacerse el duro” como el superlativo de implicaciones sexuales introducido por la preposición “con”, por solo analizar dos ejemplos, son típicas del español coloquial en Cuba, aunque “hacerse el duro” también se podría encontrar en un español más estándar.

La siguiente música procede de la *Canción de los CDR* de Eduardo Ramos que popularizó la intérprete Sara González. Los Comités de Defensa de la Revolución son organizaciones vecinales creadas como iniciativa del Estado en Cuba. En fechas recientes, bajo la dirección artística de Arnaldo Rodríguez y la producción musical de Bertha Elena y J. B. Pompa, se realizó una nueva versión con ritmos de salsa de esa canción a cuya grabación fueron invitados intérpretes populares en Cuba como Arnaldo, Amaray y Haila, entre otros. Esa versión de salsa transforma el baile de Roberta y Raúl de algo romántico e íntimo a una fiesta con un ritmo cercano al de la canción previa, *Bailando*. Esa música está cargada de una fuerte connotación ideológica, como lo están también las exigencias que hace Raúl en esa negociación. Raúl inicia sus demandas con una propuesta de instrumentar las estructuras gubernamentales del Estado cubano en la Florida. De alguna manera, frente a la invasión económica propuesta por Roberta se presenta una invasión ideológica y política por parte de Raúl. Simbólicamente, cada una de las partes tiene claras sus prioridades. Raúl dice en “Hialeah un Comité, en Kendall una circunscripción”. Sobra aclarar la referencia a los CDR, mientras que la “circunscripción” se refiere a los órganos del Poder Popular, que es la estructura de gobierno que se organiza a nivel local en una “zona”. A su vez un grupo de zonas hacen una “circunscripción” y cada municipio engloba un número de “circunscripciones”. Los municipios se organizan en Asambleas Municipales del Poder Popular que se

adscriben a Asambleas Provinciales del Poder Popular y estas a su vez se subordinan a la Asamblea Nacional del Poder Popular. A esa estructura de gobierno el Estado cubano le llama “Poder Popular”. Luego, la finalidad de Raúl con las negociaciones en ese segmento humorístico es la imposición de esas estructuras gubernamentales cubanas en la Florida. Hay un programa político por parte del gobierno de Cuba para la Florida. Se trata de un deseo neocolonial por parte del Estado cubano que responde de manera análoga a las estrategias de libre mercado propuestas por Roberta.

Posteriormente, Raúl reclama en el Versailles “una tribuna abierta y Saavedra gritando: ‘¡Revolución!’”. El Versailles es desde los años sesenta un espacio donde los cubanos de Miami se reúnen a discutir de política y una de las figuras más activas en las protestas del Versailles contra el Estado cubano es precisamente Miguel Saavedra, quien pertenece al movimiento Vigilia Mambisa. Después de esa irracional propuesta de penetración ideológica y política de la Florida del personaje de Raúl en ese segmento humorístico, entonces vienen los reclamos que realmente forman parte de la mesa real de negociaciones entre Cuba y los EE.UU. Raúl pide Guantánamo –es decir la Base militar de los EE.UU. en las cercanías de esa ciudad cubana– y exige el fin del bloqueo “sin discusión”. Una vez que dos de los verdaderos puntos de negociación han sido mencionados, entonces se continúa con la lista de reclamos absurdos como darle “un programa a Edmundo García, una Mesa Redonda en la Televisión”. Edmundo García era un presentador de la TV cubana, la cual es propiedad del Estado como todos los medios de difusión masiva en Cuba. Cuando vivía en Cuba, era coconductor de un programa televisivo llamado *De la gran escena*, encargado de la difusión de aquellos que los guionistas y directores del programa consideraban lo mejor de la cultura. Por tanto, ese programa de García en Cuba ejercía cierta función como legitimador de la cultura en los medios de difusión masiva estatales. Un tiempo después García emigró como otros muchos cubanos a los EE.UU. y actualmente reside en Miami, donde es conductor de programas radiales. En 2011, el cantautor cubano Pablo Milanés, quien reside en Cuba y es una de las figuras esenciales del movimiento de la Nueva Trova, escribió una carta abierta al Estado cubano en la cual se quejaba del fracaso ideológico del proceso político iniciado en Cuba en 1959. García, quien ya residía en Miami, le contestó a Milanés con otra carta abierta en la cual criticaba la postura política del cantautor y apoyaba de manera incondicional al Estado cubano. Esa reacción de apoyo incondicional por parte de un cubano de Miami a las políticas del Estado en Cuba provocó una enorme reacción negativa frente a García en las redes sociales de la Florida, pero tuvo una excelente acogida por parte de las instituciones gubernamentales de Cuba. Hubo entre ellos dos un intercambio de opiniones en las redes sociales y a través de la blogósfera. De alguna manera, García es en Miami la antítesis ideológica de Saavedra.

Desde los años noventa, existe en la TV de Cuba un programa llamado Mesa Redonda que es de alguna manera el espacio ideológico televisivo más importante del Estado, donde aparecía Fidel Castro con frecuencia y donde se trataban los temas esenciales de la política y el gobierno. Por tanto, ofrecerle a García un programa con ese modelo ideológico y gubernamental en la TV de Miami es un completo absurdo. De cierta manera, el humor de este tipo de segmentos televisivos está dirigido a una audiencia conocedora del tema cubano y residente en Miami, pues para otro público todas estas cuestiones de índole contextual pasan totalmente desapercibidas. Ese absurdo no termina ahí porque el personaje de Raúl también reclama: “En el Doral la FMC, en Homestead vamo’a hacer un bastión, pero en Miami un domingo rojo, si no se jode la negociación”. La FMC es la Federación de Mujeres Cubanas que es una organización de “masas” en la cual se agrupan a las mujeres y que se creó a instancias de la fallecida esposa del actual presidente de Cuba. Como parte de las prácticas populares organizadas por el Estado para preparar a la población cubana para una eventual invasión armada estadounidense, se realizaban los “bastiones” y los “domingos rojos” en los que los participantes hacían preparación militar, pero irónicamente Raúl pretende imponerlos en el propio país del cual se esperaba esa agresión extranjera. Los reclamos reproducen la idea paródica de un discurso de Estado que realmente no desea una negociación verdadera sino la legitimación de unas prácticas de gobierno.

La canción final retoma el tema del diálogo entre Roberta y Raúl después del monólogo de este último. La música procede de la canción *Se me olvidó otra vez* grabada por Juan Gabriel en 1990, pero el grupo mexicano Maná realizó una versión con un ritmo más cercano a la salsa con el cual Roberta inicia este nuevo momento del diálogo. El tránsito hacia la canción final hace al personaje de Roberta afirmarle a Raúl en su *spanlish*: “De verdad que tú eres cara dura, look at this”, con lo cual se subraya la imposibilidad de un diálogo real.

Un elemento interesante del propio video es la representación *queer* y, por momentos, feminizada del personaje de Raúl. El problema de la orientación sexual del Raúl Castro real ha formado parte de los imaginarios culturales de los cubanos dentro de Cuba y de la diáspora global desde hace varias décadas. Esta representación del personaje de Raúl se refuerza desde la escenografía misma, la cual aparece dividida en dos partes: una asociada a los Estados Unidos y la otra a Cuba. Dentro del área escenográfica en que se sienta la parte cubana de las negociaciones, se puede apreciar un retrato de Raúl en el cual las mejillas aparecen hipercoloreadas, como si llevara maquillaje en la foto. Por otro lado, el performance del actor refuerza ciertos ademanes femeninos con los cuales la cultura popular cubana identifica a un individuo con una orientación homosexual. Los valores heteronormativos feminizan al hombre homosexual con el propósito de afiliarlo a los binarios patriarcales de hembra-macho. Frente a este

estereotipo social cubano, la caracterización del personaje juega a hiperbolizar esos imaginarios femeninos.

Esta parodia dramatizada de las conversaciones entre Cuba y los Estados Unidos pone el diálogo en diferentes niveles de gobierno. Mientras los Estados Unidos traen a Roberta, que es una funcionaria del Estado, Cuba presenta a la primera figura del Gobierno. Esa asimetría en las representaciones de los poderes involucrados en las negociaciones viene de una identidad, propia del imaginario de los responsables del guion, entre el Estado y las figuras del poder en Cuba. La identidad metafórica entre los Castro como familia y el Estado en Cuba se refuerza al mismo tiempo cuando ese mismo Estado “castrista” se feminiza y se homoafectiviza como metáfora de demonización. El sujeto femenino y el sujeto homoafectivo, ambos disidentes tradicionales de los valores patriarcales, son los instrumentos retóricos de la demonización del Estado. Se trata de una representación que contribuye a perpetuar la estigmatización de los sujetos disidentes de los valores heteronormativos.

De acuerdo con esta representación paródica del Estado castrista, este es políticamente una farsa vacía de toda democracia. Si bien el teatro bufo de muchas maneras reducía sus personajes a caracteres arquetípicos como el “negrito”, el “gallego” y la “mulata”, basados en sus identidades étnico-raciales, esos nuevos imaginarios culturales asociados a las relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos y Cuba crean para el nuevo bufo televisivo otro arquetipo: el político socialista homosexual-femenino que encarna el personaje de Raúl.

El 6 de marzo de 2015 se puede encontrar otro video en YouTube de la misma cadena televisiva producido en Miami que sigue el esquema narrativo del segmento anteriormente analizado. No obstante, se introducen algunos cambios significativos en términos de vestuario y de escenografía. Por ejemplo, en el primer video la fotografía de Obama que aparece en la mitad del set dedicado a representar al Gobierno de los Estados Unidos está situada marcadamente debajo de la fotografía de Raúl Castro, incluida como parte de la mitad del set en la cual se representa al Gobierno de Cuba. En el segundo video, esa diferencia se reduce, aunque es posible encontrar todavía a Obama ligeramente debajo de Castro. No es posible saber si se trata de una decisión del canal o del personal –mayoritariamente de origen cubano– involucrado en la producción de esos segmentos humorísticos. Como se ha visto previamente, hay una marcada intención de presentar las conversaciones como un espacio en el cual la parte cubana toma ventaja de la situación y el Gobierno de los Estados Unidos está en desventaja.

Desde el punto de vista del vestuario, entre el primer video y el segundo hay una marcada diferencia en la manera en que se representa la parte cubana. En el primer video, los acompañantes de Raúl Castro visten ropa que se podría considerar típica

de los trajes nacionales cubanos, pues el hombre luce una guayabera y la mujer parece disfrazada para bailar un zapateo, que es la danza nacional cubana. En cambio, en el segundo video el acompañante masculino de la parte cubana viste una camiseta deportiva que ostenta la palabra “Cuba” y la acompañante femenina lleva un vestido escotado muy provocador. De alguna manera, el cambio de vestuario en el segundo video está destinado a reforzar los roles visuales de lo masculino y de lo femenino desde los términos binarios propios de los valores heteronormativos de los cuales, metafóricamente, Raúl Castro representa un punto medio. El personaje de Raúl se sienta en el centro de sus dos acompañantes pero también está en el medio de estos dos extremos del binario de género en el cual el hombre-militar en uniforme, paradigma de la masculinidad, asume una gestualidad y una voz frecuentemente femenina. Del primer al segundo de los videos en términos de vestuario, se desplaza el centro de una intención folklorista a la pretensión de subrayar el poder real en Cuba como un tercer género mixto en el imaginario polarizado entre los valores masculinos y femeninos del sistema patriarcal. Las performances de los acompañantes de Raúl también están orientadas en el mismo sentido de reforzar estereotipos de lo masculino y lo femenino.

La mujer se muestra con la gestualidad propia de ciertos estratos sociales en Cuba donde se mueve el concepto del “reparterismo”. Esa noción de ser una mujer “repartera” está acompañada de una manera de hablar, de una manera de moverse e, incluso, de una serie de valores sociales. Los imaginarios de la cultura popular han desarrollado el concepto como parte de la música popular cubana. Respeto al desarrollo de ese estereotipo concreto de la “repartera”, se pueden ver en las canciones de reggaetón: *Repartera* (2010) del dúo integrado por Bayron y El Magnífico, *Repartera Repartero* (2013) del trío llamado Máximo Nivel –un grupo integrado por El protagonista, La Frecuencia y El Elegido, tres jóvenes cantantes–, *La Repartera* (2011) del dúo integrado por C-J La Pesadilla Ft. y Esniel El Malkriaio y *La Repartera* (2014) de un trío integrado por Moikan Ft, Mawell y Wildey, por solo mencionar algunos ejemplos. Todas estas canciones de igual título pero diferentes autores y letras responden a la caracterización de un estereotipo de comportamiento contemporáneo en la Cuba actual. La cultura digital actual ofrece nuevas fuentes para el análisis de los estereotipos en los imaginarios populares.

Esa bravuconería femenina es la que luce la acompañante de Raúl Castro en el segundo video sobre las conversaciones entre Cuba y Estados Unidos previas al restablecimiento de las relaciones diplomáticas. En este sentido, los imaginarios propios de la música popular en las canciones anumeradas previamente hacen referencia a una manera específica de vestir que se traduce en el cambio de vestuario propio del segundo video de la TV en Miami que se analiza. Se encuentran, por tanto, el “hombre nuevo” y la “mujer nueva” y, con ello, la presencia de dos géneros entre los acompañantes de

Raúl que de alguna manera añade pluralidad a un imaginario del poder exclusivamente masculino, pero también eleva a la “repartera” o “repartero” como arquetipo social al nivel de representante de Estado. Si bien la “repartera” o “repartero” son una consecuencia propia de la cultura popular en la Cuba posterior al fin de la Guerra Fría, ahora también la TV de Miami los convierte en voceros oficiales de Estado y, de acuerdo con lo anterior, sus ademanes de bravuconería y su manera de vestir se convierten en elementos de identidad de esa otra cubanía que es el resultado popular de las políticas culturales de Estado.

Si bien la “repartera” o “repartero” constituyen un arquetipo cuyas raíces se pueden rastrear también hasta el teatro bufo o incluso a personajes icónicos de la escena teatral y cinematográfica cubana del siglo XX como es el caso de Rita Montaner, la “repartera” o “repartero” adquiere una nueva identidad en el contexto cubano posterior a la Guerra Fría. Los productos culturales asociados a esa noción conceptual tratan de sustituir a la mujer “chusma” o poco educada de mediados del siglo XX a lo Candita Quintana o a lo Rita Montaner con la “repartera” de los imaginarios reguetoneros. Cabría preguntarse si hay solo un cambio terminológico o si ese cambio también vino acompañado de una novedad conceptual. La representación escénica de la mujer “chusma” de mediados del siglo XX tenía momentos de bravuconería pero, una vez que estos terminaban, ese personaje retornaba a una retórica educada en muchos de los casos. Quintana o Montaner querían mostrar que eran capaces de moverse en diversos registros populares desde lo más refinado a lo más “chusma”. El paso de la “chusmita” a la “repartera” viene aparejado con un deterioro de los valores éticos a causa de la crisis económica de los noventa del siglo XX. Hubo crisis anteriormente y una de esas crisis desembocó en los sucesos de la Embajada del Perú y más tarde en el éxodo del Mariel en 1980. La única novedad es quizás el orgullo que la repartera siente de sí misma y la conciencia de autoidentidad como alguien de estos tiempos. Por otra parte, la “repartera” o el “repartero” han devenido para la comunidad cubana y cubanoamericana un sinónimo del “recién llegado” e incluso del “hombre nuevo” diseñado por la antropología guevariana asumida por el Estado cubano. La “repartera” olvidó que la chusmita podía alternar las “buenas costumbres” y seguir las normas sociales cuando era necesario. Para la “repartera”, el “reparto” es su espacio urbano y epistemológico para existir. El “reparto” es un barrio periférico de La Habana y esa es una novedad de la “repartera” o “repartero” que es su autodefinición a partir del espacio urbano marginal o periférico de la Cuba post-Guerra Fría.

Por lo tanto, salvo ligeras diferencias, la “repartera” es de muchas maneras una continuación cultural de la chusmita de mediados del siglo XX, aunque la “repartera” ha logrado construir alrededor de sí todo un conjunto de productos culturales que la

identifican como un personaje arquetípico contemporáneo en la Cuba de la isla o en la diáspora. Así, desde el punto de vista dramático el guion del segundo segmento televisivo busca una conceptualización más actual de sus arquetipos, demonizando ahora a la figura del “recién llegado” a través de la presencia de los “reparteros” como parte integrante de la delegación del Estado cubano. Si bien en el primer video mencionado aquí la performance danzaria de la pareja de cubanos que acompaña al personaje de Raúl Castro es relativamente propia del baile popular tradicional cubano, en el segundo video, para acentuar el carácter de “repartera” o “repartero” de los acompañantes, se incorpora el reggaetón como parte de su movimiento escénico.

En los dos primeros videos, hay una estructura narrativa estable que se podría sintetizar de la siguiente manera:

Música	Diálogo/Exposición		Performance	
	Video 1	Video 2	Video 1	Video 2
Himno	En todos los casos sirve para hacer la entrada de las dos delegaciones.		Los dos acompañantes de cada uno de los líderes de las delegaciones hacen su entrada primero y se burlan sacando la lengua a cuando entra el líder de la parte contraria. Ocurre detrás de la mesa.	
Canción 1	Posteriormente viene una canción en la que la parte estadounidense expone sus metas. La música es másailable.	La canción tiene un tono romántico y cada una de las partes expone sus metas.	Los acompañantes imitan a los líderes de cada delegación en los gestos. Esta canción ocurre detrás de la mesa	Comienzan sentados detrás de las mesas y se paran para bailar en equipos integrados por cada delegación.
Canción 2	La canción continúa con la exposición de los intereses estadounidense. Es una canción suave y romántica	La canción esailable y con tono romántico suave. Exponen las dificultades enfrentadas en el diálogo.	Los líderes de cada delegación bailan pegados en pareja. Los otros integrantes de cada delegación forman parejas entre ellos. Abandonan la mesa.	Comienzan nuevamente los líderes de las delegaciones a bailar en pareja y los otros integrantes de cada delegación forman parejas entre ellos. En un momento, se separan los líderes de bailar juntos y se van a la mesa.

Canción 3	La canción es bailable pero mucho más movida y la delegación cubana expone sus metas con las negociaciones.	La canción es bailable y suave pero no romántica. Cada delegación expone nuevamente sus metas.	Todos los integrantes de las dos delegaciones bailan de manera independiente. Abandonan la mesa.	Bailan desde cada lado de la mesa.
Canción 4	Esta canción conserva el ritmo bailable y se centra en la imposibilidad de alcanzar un acuerdo real a través del diálogo.	La canción es bailable más movida que la anterior e inicia el reclamo de la delegación estadounidense acerca de la imposibilidad del diálogo.	Los personajes regresan a sus lados de la mesa y bailan desde allí.	Se mantienen cada delegación bailando en sus lados de la mesa pero al inicio del cambio de música intercambian los lados de la mesa.

El cuadro comparativo anterior revela mínimas diferencias y una estructura repetitiva pero eficiente en términos de herencia cultural –por ejemplo, la recibida a través del teatro bufo y– en términos de imaginarios populares. Desde el punto de vista del performance y el movimiento en la escena, se puede apreciar también una simetría entre los dos videos.

No obstante, en el video del 21 de mayo de 2015 se da un cambio radical en el proceso de construcción de un esquema narrativo propio del teatro bufo que incorpora la música y la danza. Este tercer video introduce un personaje que representa la voz popular de los cubanos y que encarna al pueblo en sentido abstracto. Se trata de Fructuoso, quien sufre una discapacidad física, por la que se le califica de “el nervioso” en el título de ese video en YouTube. El centro de su performance es su torpeza, la cual dificulta el propio proceso del diálogo. Fructuoso en todos los casos trata de convencer a la delegación de los EE.UU. de la inviabilidad del diálogo y de las mentiras de la delegación cubana. Esa encarnación del pueblo en un personaje arquetípico discapacitado recuerda una tradición propia de la caricatura política cubana durante la primera mitad del siglo XX. Hay al menos tres representaciones propias de la gráfica que se pueden asociar semántica y estructuralmente con el personaje de Fructuoso. Piénsese, por ejemplo, en “Liborio” de Ricardo de la Torriente, en “El Bobo” de Eduardo Abela o en “El Loquito” de René de la Nuez. En estos tres últimos casos, la discapacidad mental del pueblo es una metáfora de su propia agudeza para la crítica social y política asociada a procesos

dictatoriales previos como los de Gerardo Machado o Fulgencio Batista. Ahora todo parece indicar que Fructuoso se convertirá en el nuevo arquetipo del pueblo y en su voz como parte de las negociaciones diplomáticas a nivel de gobiernos.

Fructuoso emigró con su discapacidad a los EE.UU. y ahora trabaja al servicio del gobierno de ese país como camarero en una recepción oficial. Pero el final del video se nos dice que Fructuoso es realmente un agente de la seguridad del Estado del gobierno de Cuba infiltrado en el servicio de los EE.UU. En este sentido, Fructuoso es el arquetipo de una de las principales pesadillas de la comunidad cubana de Miami. Los guionistas de ese tercer segmento hacen transitar al personaje de un modelo tomado de la caricatura política de la primera mitad del siglo XX a otro que simboliza la presencia de los órganos de espionaje del Estado cubano. Realmente, la torpeza en el servicio de ese personaje se toma toda la fuerza dramática de ese tercer segmento. Los acompañantes de los personajes de Raúl Castro y Roberta Jacobson se reducen a la mitad. Si bien parece que el diálogo carente de música entre Raúl y Roberta parece articulado a través de un guion escrito, las intervenciones de Fructuoso corresponden al modelo de la improvisación. Fructuoso parecía ser la “voz del pueblo cubano” que critica al personaje de Raúl y siembra la desconfianza en la delegación de EE.UU. acerca de la fiabilidad de la palabra de los representantes cubanos, pero al final descubrimos que responde a otros intereses cuando hace desde territorio estadounidense una llamada al Consejo de Estado en Cuba. Si Raúl hace la negociación en los EE.UU., la única persona posible e interesada en dificultar el clima de diálogo entre los dos países sería el mismo Fidel Castro de quien, de acuerdo con el esquema de poder reconocido en la cultura popular cubana, depende el mismo Raúl. Es decir, Fidel envía a Raúl a negociar y, al mismo tiempo, envía a uno de sus agentes infiltrados a entorpecer las negociaciones. Este último elemento es una línea conductora desde el punto de vista argumental en los tres videos analizados aquí. En todos ellos las intenciones reales del gobierno de Cuba no son llegar a un acuerdo real.

La conversación también se centró en el tópico de los derechos humanos de manera diferente a los dos segmentos humorísticos previos en los que la negociación respondía a términos económicos por parte de los EE.UU. y en términos ideológicos por parte de Cuba. Por lo tanto, se abandona el esquema narrativo propio del teatro bufo para incorporar otro modelo en el cual se trata de adaptar el personaje del “pueblo”.

Como se ha podido apreciar a través del análisis de estos tres segmentos televisivos, se actualizan los códigos dramáticos propios del teatro bufo. Esa pervivencia de esos códigos teatrales en el guion televisivo se puede apreciar en la utilización de música contemporánea que alude a los campos significativos del receptor potencial, pero también en la apropiación de los nuevos estereotipos procedentes de los imaginarios

presentes en la cultura popular de Cuba. Concretamente, se articula la performance desde la base de la identidad del “repartero” y la “repartera”.

Varios factores no estimulan que se investigue la TV en español de la misma manera que se hace con la TV en inglés (Smith 65). Ambas industrias televisivas son una parte esencial de la cultura popular y, por tanto, como una parte esencial de los campos de estudio académico. A pesar de ello, el presente análisis de los textos audiovisuales televisivos ofrece una interesante perspectiva de este proceso histórico. Las conversaciones para restablecer las relaciones diplomáticas entre Cuba y los Estados Unidos no han sido el único tópico de humor. Se han ido manejando diversos temas a medida que el proceso político se ha ido concretando que se deberán analizar detenidamente en el futuro como una expresión genuina de esos productos procedentes de la cultura popular. Otro tópico esencial en el humor de la TV y las redes sociales, por solo citar un ejemplo, es la visita del presidente Barak Obama a Cuba. Dentro de este contexto, también es posible encontrar algunos temas recurrentes como el entrenamiento necesario que recibe el presidente antes de su visita, los celos de Michelle Obama de las cubanas, el recibimiento de la aduana del gobierno cubano a Obama, los preparativos de los hermanos Castro o de los funcionarios del Estado en Cuba, por solo citar algunos ejemplos.

## REFERENCIAS

- América TV. “Las conversaciones entre EE.UU. – Cuba en TN3 - América TeVé”. *YouTube*. 20 febrero 2015. Web. 7 marzo 2015.
- \_\_\_. “Las conversaciones entre EE.UU. – Cuba en TN3 - América TeVé”. *YouTube*. 6 marzo 2015. Web. 20 marzo 2016.
- \_\_\_. “Las conversaciones entre EE.UU. – Cuba en TN3 - América TeVé”. *YouTube*. 21 mayo 2015. Web. 20 marzo 2016.
- Anderson, S. “History TV and Popular Memory” *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*. G. R. Edgerton & P. C. Rollins. Eds. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2001: 19-36. Print.
- Beltrán, M. *Latina/o Stars in U.S. Eyes: The Making and Meanings of Film and TV Stardom*. Urbana: University Press of Illinois, 2009. Print.
- Bon Tempo, C. J. *Americans at the Gate: The United States and Refugees during the Cold War*. Princeton: Princeton University Press, 2008. Print.
- Chávez, Ch. *Reinventing the Latino Television Viewer: Language, Ideology, and Practice*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2015. Print.
- Current, Ch. B. “Normalizing Cuban Refugees: Representations of Whiteness and Anti-Communism in the USA during the Cold War”. *Ethnicities* 8:1. (2008): 42-67. Print.

- Dávila, A. M. & Y. M. Rivero. *Contemporary Latina/o Media: Production, Circulation, Politics*. New York: New York University Press, 2014. Print.
- Domínguez, J. "U.S.-Cuban Relations: From the Cold War to the Colder War". *Journal of Interamerican Studies and World Affairs* 39:3. (1997): 49-75. Print.
- Glascok, J. & Th. E. Ruggiero. "Representations of Class and Gender on Primetime Spanish-language Television in the United States". *Communication Quarterly* 52:4. (2004): 390-402. Print.
- Lohmeier, Ch. *Cuban Americans and the Miami Media*. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014. Print.
- Mariño Castro, S. "U.S.-Cuban Relations during the Clinton Administration". *Latin American Perspectives* 29:4. (2002): 47-76. Print.
- McCaughan, Ed. & T. Platt. "Tropical Gulag: Media Images of Cuba". *Social Justice* 15 (1988): 72-104. Print.
- Rodríguez, C. E. *Latin Looks: Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*. Boulder: Westview Press, 1997. Print.
- Roslou, P. & J. A. F. Nicholls. "Targeting the Hispanic Market: Comparative Persuasion of TV Commercials in Spanish and English". *Journal of Advertising Research* 36:3. (1996): 67-78. Print.
- Schiller, N. "Mediating Women: Gender, Power and Community Television". *Agenda* 22:77. (2008): 69-80. Print.
- Smith, P. J. *Spanish Screen Fiction: Between Cinema and Television*. Liverpool: Liverpool University Press, 2009. Print.
- Wilkinson, K. T. *Spanish-language Television in the United States: Fifty Years of Development*. New York, NY: Routledge, 2016. Print.

## NOTES

<sup>1</sup> Véase el concepto de "corporate transnationalism" incluido en *Contemporary Latina/o Media: Production, Circulation, Politics* que editaron Dávila y Rivero en el Capítulo "Corporate Transnationalism: The US Hispanic and Latin American Television Industries" (Piñón 21-43) que señala el carácter poroso de las fronteras nacionales en términos de cultura popular y la circulación de los medios masivos de entretenimiento como la televisión.

## El arte de resistencia contra las marginaciones en la voz de una cubano-estadounidense

AGUSTÍN DE JESÚS

### Abstract

This article dialogues, transdisciplinarily, with the idea of art of resistance, seen from the perspective of James C. Scott. While he presents it in a relationship of verticality, given between the elite and its subordinates, from the political and infra-political activity of the dominated against hegemonies, this study proposes to extend the criterion to one of social activism that incorporates resistance to all kinds of marginalization, not only political, but also sexual, economic or racial, among others. Using the collections *Hemos llegado a Ilión*, *Volver*, and *Amor Fatal*, by Cuban-American poet Magali Alabau, this essay examines the texts and their references from that perspective of verticality to others of horizontality, disassociated from the elite, and that include the segregations that arise among the groups considered as marginal subjectivities. In this sense, it analyzes how the poetic voice recreates repressive and violent relations between certain subordinates: the poor, the sick and the exiled. This leads to contemplate that, fundamentally, in the poems located in Havana, the lyrical speaker displays a resistance to the hegemonic discourse, which can be considered as an ideological supremacism, and, in New York, she articulates a resistance to the microaggressions raised between sectors seen as marginal by the elite.

---

Agustin de Jesús is a doctoral candidate in the Hispanic and Luso-Brasilian Literatures and Cultures program, at The Graduate Center, City University of New York. His research interests include Latin American literature and culture, US Latino, and transdisciplinary studies.

De Jesús, A. "El arte de resistencia contra las marginaciones en la voz de una cubano-estadounidense". *Camino Real*, 9:12. Alcalá de Henares: Instituto Franklin-UAH, 2017: 167-181. Print.

Recibido: 21 de febrero de 2017; 2ª versión: 28 de febrero de 2017