

Invento, luego resisto:

El Período Especial en Cuba a través del lente de género

Elzbieta Sklodowska

Washington University-St. Louis, Estados Unidos
esklodow@wustl.edu

Resumen

En el presente artículo uso la teoría de Michel de Certeau sobre el “régimen de lo cotidiano” y la conceptualización de lo abyecto de Julia Kristeva para analizar la (po)ética de la inventiva y la resistencia en varias obras de escritoras y artistas cubanas inspiradas por las experiencias del Período Especial en Cuba.

Palabras clave

Cuba, período especial, mujeres, literatura, arte, resistencia.

Abstract

In this article I draw on Michel de Certeau's conceptualizations of the “practice of everyday life” and Julia Kristeva's notion of the abject in order to analyze the poetics and ethics of invention and resistance by Cuban women writers and artists in response to the crisis of the so-called Special Period in Cuba.

Keywords

Cuba, Special Period, Women, Literature, Art, Resistance.

Recibido: 3 de mayo de 2013 • Aceptado: 25 de mayo de 2013

La crisis de los 90 en Cuba, conocida como el “Período Especial en Tiempos de Paz”, con su enorme carga de sufrimiento, desencanto y deterioro de la calidad de vida, ha tenido hondas repercusiones en todas las facetas de la existencia y ha dejado una huella imborrable en el imaginario colectivo, así como en la creación literaria y artística dentro y fuera de la isla. Con el derrumbe del bloque soviético en 1989, Cuba pasó de la noche a la mañana de la modesta seguridad material avalada desde 1962 por la libreta de abastecimiento a una prolongada coyuntura de incertidumbre en lo que respecta a la sobrevivencia.

No importa qué perspectiva se adopte al hablar del Período Especial, resulta imposible sustraerse a la problemática de la penuria o ignorar la compenetración entre la dinámica de género y el quehacer cotidiano. Por testimonios de la época, sabemos que el Período Especial atrapó a las mujeres –independientemente de su educación, estatus social o formación profesional– en un ciclo de responsabilidades que se amontonaban sin resolución o alivio de ninguna parte. Resulta paradójico que, a pesar de las enormes restricciones logísticas y materiales que no facilitaban la actividad intelectual y creativa, a raíz del Período Especial se dio en Cuba una eclosión de la producción artístico-literaria de mujeres, acompañada de un auge en la crítica de género¹. En el presente artículo voy a ahondar en la (po)ética de la inventiva y la resistencia que aflora en las rendiciones literarias y artísticas del Período Especial (re)creadas por mujeres cubanas dentro y fuera de la isla. Por un lado, a partir de la teoría del “régimen de lo cotidiano” de Michel de Certeau (1996), voy a abordar el complejo cuadro de imposturas, falsas apariencias, engaños y rebusques empleados por las mujeres cubanas en su “lucha” diaria para sobrellevar la crisis y, luego de las transformaciones económicas, para salir adelante en la contienda dictaminada por los mecanismos de mercado. Por otro lado, la conceptualización de Julia Kristeva (1989) sobre lo abyecto me servirá para analizar cómo el estado permanente de “estar en la lucha” –con la atenuante de hacerlo por el bien de la familia– lleva a las mujeres a enfrentar a diario la porosidad de las fronteras entre abyección y deseo, transgresión y normatividad.

El derrumbe del bloque soviético se tradujo en la fulminante desaparición de víveres, medicamentos, piezas de repuesto y combustible. Las representaciones literarias, testimoniales, artísticas y periodísticas del Período Especial tienden a girar alrededor de este vacío material y de la regresión a las actividades más

elementales de sobrevivencia: “Cuando uno no sabe qué va a ser de la próxima hora, cuando habiendo desayunado se está pensando a salir a forrajear el almuerzo, luego la comida, así sucesiva y corrosivamente, no hay tiempo ni ánimo para lujos conceptuales” (Vega Chapú, 2011, 63). En términos más abstractos, la enormidad de la crisis ha dejado una secuela cifrada en todo un glosario que, aunque metafórico, no resulta menos devastador. Desencantamiento y deriva, incertidumbre y naufragio, agotamiento y obsolescencia, angustia y desastre, son vocablos que buscan enunciar la realidad pos-apocalíptica “suspendida en lo incierto, continuamente amenazada por las dificultades económicas... [c]aracterizada por la sensación de pérdida de los referentes tradicionales y la desconfianza ante el futuro” (Casamayor Cisneros, 2013, 15-16).

Aunque la crisis ha sido de todos, al alterar la dinámica interna de la familia cubana ha puesto una carga desproporcionada sobre la mujer, tanto en el espacio doméstico como profesional. En medio del embrollo cotidiano de los 90, entre los “apagones” que duraban más de doce horas diarias (y nocturnas), ante la falta de combustible para cocinar o trasladarse, todas las energías se volcaron en actividades tan elementales como alimentar, asear y vestir a la familia. La mujer cubana se vio atrapada más que nunca en la “trinidad socialista” de “cuna, cocina y cola”, mientras que el reparto tradicional de papeles en la esfera doméstica se hacía cada vez más pesado debido al desabastecimiento generalizado y al colapso de los servicios más elementales (Holgado, 2000, 41). La escasez material y la constante desaparición de recursos parecen haber comprimido el tiempo a la inmediatez del momento, reduciéndolo todo a una postura de *carpe diem*, pero exenta de goce: “Aquí, en la Isla, el sentido de una periodicidad (de una sistematicidad) nunca ha existido. Coger algo siempre con el terror a no obtenerlo después o ¡jamás! Acapararlo, dicen” (Rodríguez, 2008, 51). Al mismo tiempo, se dio una desintegración de valores comunitarios que convirtió la solidaridad en lo que Gabriel García Márquez muchos años antes había visto como su opuesto, la soledad: “durante la era postsoviética la moral tradicional cubana y la moral socialista ceden terreno ante los imperativos de la actualidad, signada por el individualismo y la necesidad de echar mano a todo tipo de recursos para conseguir el sustento diario” (Casamayor Cisneros, 2013, 48).

En *Papeles de un naufragio* (1999), Lourdes González Herrero da fe de esta contienda solitaria por la supervivencia en medio de la desintegración –material y moral– del espacio doméstico. En una entrevista, la autora confiesa haber escrito *Papeles de un naufragio* en diecisiete días, en pleno Período Especial: “en el peor de mis años: 1996” en medio de la frenética labor en el restaurante “que

¹ Véase en particular los trabajos de Luisa Campuzano (1996), Nara Araújo (1995) y Zaida Capote Cruz (2008).

justo quedaba dentro de la casa, propiciando su deconstrucción” (Betancourt Estrada, 2007). El libro se divide en dos partes tituladas “Naufragio” y “Papeles”. La sección de “Naufragio” se compone de 22 segmentos y la de “Papeles” consiste de 41 viñetas, sea en el formato epistolar, sea en forma de fragmentos que podrían considerarse poemas en prosa o retazos de prosa poética.

La voz narrativa de *Papeles de un naufragio*, en primera persona singular, es la de una mujer que está en un diálogo implícito o explícito con su comunidad: la familia, los amigos en el exilio, los clientes del negocio montado en su casa. Lo que más llama la atención es que al despojo involuntario de las posesiones materiales, incluidos los objetos de valor sentimental, sigue el acto de “venderse” a sí misma en el desesperado esfuerzo por comer, sobrevivir, rescatar del naufragio los restos de la casa familiar:

Nos pareció sencillo comenzar a prescindir de cosas y comer. Y era sencillo. Salían ropas de los armarios, se iban cubiertos y manteles, se llevaban algún que otro mueble, figuras familiares, retratos por su marco, cuadros de pintores amigos, los caballos huyeron de mi cuarto, fueron a reposar a otras praderas conocidas. Así de sencillo comenzó este juego de deconstruir la casa, una piedra tras otra, y comer. Cuando se acabaron las cosas me vendí algunas veces, pero no fue suficiente, y vendimos la puerta; entonces nos sentamos, decidimos suspender el juego, vivir en lo que quedaba de la casa y jugar a otro juego más terrible: decidimos vender todo nuestro tiempo, y comer. (González Herrero, 1999, 13-14)

La integridad de la casa se ve amenazada por fuerzas destructoras que parecen acosarla tanto desde fuera (la bancarrota económica, la desaparición de la tutela del estado paternalista) como desde dentro (los clientes que lo invaden y devoran todo). La narradora –en su rol de un “ángel del hogar” caído, pero no vencido– tiene que soportar la contaminación del hogar por la actividad mercantil y el trajín de los comensales:

Resulta muy difícil este año describirte la casa, a ti que conociste aquella amplia estancia silenciosa; pero te haré un esquema que no pretende cambiarte los recuerdos. En la sala segura, de puerta bien cerrada, solo queda el pequeño balance junto a la ventana, y en ella entran y de ella salen, personas de todo tipo

e intereses. En el oscuro comedor donde solíamos leer en voz callada los poemas y jugar a las cartas después de las sabrosas sobremesas, hoy solo se hacen cuentas, y una desconocida desgrana y limpia diariamente el arroz. La cocina es un espacio perdido. Ya nadie cuida nada. Crecen en los anteros lo que a uno de tantos ocupantes se le ocurra sembrar. El sonido familiar de los horarios, no existe. (González Herrero, 1999, 51-52)

Varios comentarios de la propia escritora sobre la génesis de su libro arrojan la luz sobre los pasajes del texto que sin tal comentario extratextual podrían parecer fantásticos, absurdos o codificados en clave metafórica. Después de haber sufrido, con incredulidad y espanto, la venta por su madre de su colección de libros y revistas, González Herrero estaba desesperada por “encontrar alguna técnica alquímica que nos sacara del túnel en el que mi casa se convertía” (Vega Chapú, 2011, 79). El testimonio de su lucha es tan escueto como conmovedor y sirve como una suerte de metacomentario acerca de *Papeles de un naufragio*:

tumbar los cocos del árbol emblemático para, después de un proceso fatigante, crear jabones con su manteca; cambiar una bombonera por un puerco: Marco Aurelio, al que até al lavamanos que arrancó una triste madrugada; alquilar una de las habitaciones a un pintor delirante que nunca dormía; vender dos puertas; jugar con un anciano generoso; participar en rifas inventadas en el barrio para, con suerte, ganarme un jabón por un peso. (Vega Chapú, 2011, 79-80)

De acuerdo a la confesión de la autora, el resultado de todos estos esfuerzos era tan básico como la subsistencia misma: “Pero comimos. Y eso era entonces lo necesario. Comer para sobrevivir, comer para resistir, comer y dejar saquear la casa” (Vega Chapú, 2011, 80). Si estamos de acuerdo con el dicho de que el Período Especial entró por la cocina –según versa uno de los testimonios recogidos por Vega Chapú– lo que no deja lugar a dudas es que para la mujer cubana el acto de dar de comer a la familia había rayado en lo heroico incluso durante las breves épocas de relativa seguridad alimenticia. A pesar de las amplias oportunidades laborales que se abrieron a la mujer con el advenimiento de las transformaciones revolucionarias, dentro del hogar las diferencias tradicionales entre los roles de género se han mantenido casi intactas. En pleno siglo XXI, las mujeres cubanas –y, por cierto, no solamente las cubanas– siguen llevando la labor cotidiana de la cocina según los preceptos que poco han cambiado en su rutina milenaria de fae-

na anónima, regida por el espíritu de abnegación y la frugalidad: “hacer comida es el sostén de una práctica elemental, humilde, obstinada, repetida en el tiempo y el espacio, arraigada en el tejido de las relaciones con los otros y consigo misma, marcada por ‘la novela familiar’” (Giard, 1999, 159).

Numerosos estudios sociológicos y antropológicos, así como testimonios y expresiones creativas de las mismas mujeres cubanas, dan fe de la iniciativa y la creatividad, pero también del enorme sacrificio de las mujeres que, más allá de su labor doméstica “ordinaria” y su trabajo profesional, participaban en lo que llegó a conocerse como “la lucha”, o sea el constante esfuerzo por “resolver” y “conseguir” productos de primera necesidad, incluyendo la comida. En el contexto de la “economía de penuria” eran las mujeres que a diario movilizaban las redes comunitarias y de parentesco, reorganizaban los escasos recursos y desarrollaban sus propios métodos y circuitos para “obtener, alargar, mejorar o diversificar los escasos productos que se obtienen mediante la libreta” (Padilla Dieste, 2002, 185). El concepto de “táctica”, tal como lo define Michel de Certeau (1996) en *La invención de lo cotidiano*, resulta útil para contemplar la dimensión subversiva de estos actos cotidianos. Según el pensador francés, actividades tan ordinarias como caminar, hablar, leer o cocinar pueden convertirse en micro-resistencias por parte de los que carecen de poder “estratégico” y quienes tienen a su disposición solamente la astucia, la agilidad y la sorpresa:

llamo táctica a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña [...] es movimiento “en el interior del campo de visión del enemigo [...]”. No cuenta con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo. (De Certeau, 1996, 43)

La época de los 90 representa, indudablemente, un parteaguas para las biografías individuales y colectivas, un telón de fondo sobre el cual se recortan testimonios, cuentos y recuerdos sobre las tácticas de sobrevivencia tan peculiares que parecen ciencia ficción. A pesar del hecho de que la “excepcionalidad” de la situación cubana bajo el embargo norteamericano había convertido la lucha contra los “reveses” de la historia y carencias en una normalidad *sui generis*, el Período Especial acarrió una abrupta ruptura con la rutina y dio al traste con la premisa

de que es responsabilidad del Estado suministrar a la población lo mínimo de los productos de primera necesidad. Referirse a un parteaguas implica también hablar de un antes y un después: por un lado, de la experiencia de la relativa prosperidad de la Cuba “soviética” y, por el otro, de las transformaciones estructurales en el sistema socio-económico de la isla. Con la “despenalización de la tenencia de divisas” en 1993 y la implementación del sistema monetario dual, se dio una rápida estratificación de la sociedad que tanto valoraba los principios igualitarios.

En los años 1970 y 1980, los productos enlatados provenientes de la Europa del Este servían para complementar las menguantes raciones de frijoles, arroz, viandas, pollo, aceite y otros artículos “normados”, según explica Reina María Rodríguez en *Varietades de Galiano* (2008). En una suerte de pastiche proustiano, la narradora comparte sus reminiscencias de los tiempos de relativa plenitud:

Los amigos del pasado recuerdan cada época, por las latas de mantequilla de maní que entraron a través del CAME o fueron cambiadas por mercenarios; o por el queso y el jamón que se vendió en los “mercados paralelos”. Con una botella de vino búlgaro de seis pesos en moneda nacional y unas lascas de queso o de jamón “plásticos” (como le llamábamos), llegábamos desde Centro Habana hasta Alamar en un carretón con caballos... (Rodríguez, 2008, 49-50)

Rodríguez no es la única en evocar el pasado a través de referencias culinarias. En *Papeles de un naufragio* de González Herrero leemos: “Llega hasta nosotros en estos días el olor del café de los 60, del té de los 70, del vodka de los 80. Y es que 30 años ha sido un tiempo explicable pero lento, tan lento que, al dar sin recibir perdimos el rumbo, el ritmo, la forma de crecer” (86). La narradora de *Varietades de Galiano* nos remite también al “después”, a esa época que algunos han bautizado como “pos-soviética”, y a la desgarradora experiencia de una nueva realidad fraccionada por la doble moral y la dualidad monetaria. Al cruzar con la mirada la línea divisoria marcada por “un billete con próceres ajenos que, a veces, poseo” (11), la narradora nota “unos ojos sobresaltados por el hambre” (12) de algunos ancianos de la vecindad. Nadie devuelve la vista, y la compasión inicial de la narradora pronto se deshace en el voyeurismo:

viejos decrepitos (o que van hacia la decrepitud) esperan su turno para comer en el antiguo Ten Cents, ahora *Varietades de*

Galiano... Unas punzadas bajas en sus vientres es el paisaje interior (o diseño) que los hace permanecer a la intemperie, contra la lluvia y hasta contra mí, que los observo parapetada desde mi mesa enfrente, con la única y miserable diferencia de tomar –mientras los contemplo– un café con USD o un jugo Tropical Island. Los miro, primero me duelen, después ya no. (11)

El mismo proceso de la escritura con frecuencia se ve contaminado por las indignidades y penurias cotidianas. La reacción nauseabunda frente a los residuos de comida o la impresión de asco ante las excreciones corporales se halla en el centro de la noción de lo abyecto, según la concibe Kristeva. En términos simbólicos, explica Kristeva (1989), todo lo que provoca repulsión –las trazas del excremento sobre las manos, los anillos de leche reseca en la ropa, el pelo en la sopa– resulta perturbador porque se encuentra “fuera de lugar” y, asimismo, pone al descubierto el desorden de la existencia en todos sus avatares: la perversidad, el absurdo y la violencia. En la obra de Rodríguez, la materia prima de la escritura se reduce a residuos, sobras, desperdicios, a la abyección misma: “Mañana la poesía estará estructurada de los huesos de pollos fritos y mollejas que los perros vagabundos hociquean dejando sobras para un después. Olerá a cosas que fueron calientes, ya calcinadas” (Rodríguez, 2008, 20)². La lucha por la sobrevivencia limita y empobrece también cualquier actividad más sublime: “¿Qué puede esperarse del alma de un humano que no tiene tiempo más que para comer mal y ver cómo, al día siguiente, comerá mal de nuevo? Echan basura pensando en que vendrá la abundancia proporcional a la cantidad acumulada de sus ilusiones y de sus desperdicios” (Rodríguez, 2008, 25). Ser poeta entre tantas privaciones significa supeditar la subjetividad y la estética al denominador común de necesidades biológicas:

Una noche, en el bulevar de San Rafael me preguntaba, ¿cómo íbamos a sobrevivir? sin saber, que lo peor era la propia interrogante, porque, de hecho, ni se sabía cómo ni por qué, estábamos sobreviviendo al polvo, a la negra, a esos feos panes que parecen municiones de goma y que mordemos con impaciencia y voracidad. Alguien dijo: “poetas de esponja” y eso éramos, poetas

que comíamos inventos. Por eso, ahora, pienso constantemente en la comida: en el lujoso olor, sabor y deseo de encontrarla y hacerla. (Rodríguez, 2008, 50)

En otra autorreflexión sugerente, la escritora recurre a una metáfora culinaria con el fin de proporcionar su “receta” para la poesía de esos tiempos despojados no solamente de lo lírico, sino hasta de la más básica materialidad: “Así lo que comemos, nos ponemos o quitamos de encima, también lo escribimos. La receta de la poesía está en la mesa vacía, en los cuerpos por vestir, en la restauración de una infancia donde nos sirvieron (en aquella doble mesa hecha con trucos) melcocha en hojas de naranja o, en su defecto, cáscaras” (Rodríguez, 2008, 38). Igual que en *Papeles de un naufragio*, la mercantilización va infiltrándose, de manera insidiosa pero irrevocable, en todos los aspectos de la existencia, incluida la actividad creadora: “Como leche cortada y nata de inconformidad está la poesía, agria. Se usa para muchas cosas. Se mezcla, se derrama y choca entre la Esquina del Pecado donde trabaja como una puta (de Virgilio) o se viste de monja en el Trocadero (de Lezama) o de travestí aquí, entre vulgares modistillas...” (Rodríguez, 2008, 39).

Con referencia explícita a los (ab)usos de ciertos modelos literarios (Virgilio Piñera, José Lezama Lima) que se pusieron de moda y llegaron a venderse bien como parte del llamado nuevo *boom* de literatura cubana, Rodríguez no vacila en emplear el imaginario de lo abyecto (“leche cortada”, “puta”) para condenar la mentalidad de compra-venta que ha suplantado la espiritualidad y las formas solidarias de interacción social: “Los cubanos llevan jabas de papel o de tela, con harina, dulces, sobras, caramelos, perros calientes: ¡lo que sea! Y, ‘lo que sea, sonará’, –dice el refrán–. ¡Este tráfico incesante es el mercado verdadero del país!” (Rodríguez, 2008, 53).

El imaginario del Período Especial se configura, pues, alrededor de la pérdida de valores y la pérdida material. En las largas listas de ausencias, la falta de comida adquiere las proporciones abismales de un agujero negro. Este vacío queda contrarrestado, pero no compensado, con la presencia ilusoria de alimentos evocados por medio de los trucos retóricos, la fantasía, la fabricación, o el recuerdo de tiempos más prósperos. Muchos textos también dejan constancia de la acumulación excesiva de la comida como resguardo contra la carencia crónica por parte de la mujer proveedora. En *Variedades de Galiano*, por ejemplo, la narradora recuerda cómo su madre era “ahorrativa con la comida (tal vez preparándose de antemano para lo que vendría). Escondía las pulpetas, las golosinas o las frutas

² Véanse los importantes estudios de Kristin Dykstra (2008) y Bibiana Collado Cabrera (2012) acerca de la poesía de Rodríguez.

en el escaparate desde que tengo uso de razón” (Rodríguez, 2008, 48). Incluso durante los tiempos de relativa plenitud, la obsesión de la madre con el aprovisionamiento de la familia adquiría proporciones compulsivas, por no decir patológicas: “En los años de mi adolescencia, mi madre hacía colas interminables en los restaurantes para traer todo lo que vendían a la casa. Llenaba los pomitos, ¡hasta con el café! Después, vino el tiempo en que también se cerraron esos restaurantes. El café y el té ruso (sustituto del café) tampoco entraban ya, y mi madre no podía recoger los platos de El Cochinito o El Conejito igualmente cerrados” (Rodríguez, 2008, 49).

Las extremas privaciones del Período Especial calaron a fondo en los roles tradicionales de la mujer, polarizaron posturas y retaron expectativas. Por un lado, se mantuvo bien firme el modelo de la madre abnegada, proveedora de alimentos, capaz de cualquier sacrificio para asegurar la supervivencia biológica de sus hijos. Este ha sido el rol asumido por la escritora Laidi Fernández de Juan, cuyo conmovedor testimonio está incluido en la colección *No hay que llorar* (2011):

Alimentar a mis hijos cada día se convirtió en una obsesión que no me abandona. Todavía hoy, cuando son casi adultos, cuando ya la urgencia ha pasado y no es tan perentoria la necesidad de apertrecharse de comida, les preparo meriendas que puedan estar fuera del frío, ando por la calle con un bolso por si aparece de pronto un pedazo de dulce o una barra de pan fresco y, antes de dormir, repaso mentalmente qué les tengo de comida para la mañana siguiente. Aunque nada sea comparable a los días duros de la gran incertidumbre, una de las marcas que me queda es la angustiada persecución de todo aquello que fuera comestible para mis hijos. (Vega Chapú, 2011, 80)

El modelo de una mujer capaz de dar de comer a su familia independientemente de las circunstancias encontró su encarnación ejemplar en la trayectoria de Nitza Villapol (1923-1998), quien se hizo famosa en Cuba ya en los años 1950 gracias a su programa de televisión “La cocina al minuto”. A través de sus libros de cocina –reeditados y hasta pirateados, como *Cocina criolla* (1954) y *Cocina al minuto* (1959)– Villapol llegó a ser conocida también fuera de la isla³. A lo largo

de su carrera mediática, además de su adaptabilidad casi camaleónica a los altibajos de abastecimiento, Villapol daba pruebas de un genuino interés por ayudar a las mujeres cubanas a superar los retos que encontraban a diario a la hora de dar de comer a sus familias. Inaugurado el 3 de julio de 1951 con la receta del “Flan de pescado” y emitido sin interrupción por más de cuarenta años el programa desapareció en 1993, cuando las penurias del Período Especial tocaron fondo.

En los comentarios sobre la carrera culinaria de Villapol se suele sugerir que sus invenciones más emblemáticas empezaron con el Período Especial, pero el documental *Con pura magia satisfechos* (dir. Constante Diego, 1983) demuestra que la escasez de productos y la concomitante necesidad para remendar e inventar habían acompañado a los cubanos y a la misma Villapol ya desde los inicios de los 60. A los comentarios de Villapol sobre la desaparición de diferentes artículos (la grasa, los huevos, el vinagre) durante “los años duros” de la revolución, sigue en el documental una rápida secuencia de recetas que proponían remiendos o prescindían de ingredientes que se habían vuelto inasequibles: ¿cómo preparar el vinagre casero? ¿cómo hacer el sofrito con agua? ¿cómo cocinar el picadillo de gofio o el pudín de pan sin huevo? Sin fallar, Villapol encontraba respuestas a todas estas preguntas en forma de remiendos bien insólitos.

Si pensamos en las recetas de cocina en términos de una práctica ritualizada y consagrada por la tradición, fuera de este “orden del discurso” que “impone una serie coercitiva al interior de la cual los elementos ya no son permutables... la comida se percibirá como desordenada, ‘inconveniente’ y, de todos modos, como algo ‘no respetable’, en suma, como una especie de obscenidad” (De Certeau, 1996, 87). Los juegos lingüísticos empleados por Villapol en sus recetas intentan camuflar precisamente estos desvíos del “orden del discurso” culinario. Aunque en algunas de sus recetas el vocablo “sin” marca la carencia de ciertos ingredientes, la cocinera prefiere poner el énfasis en lo que hay, aunque se trate de sustitutos (“sofrito *con* agua”, en lugar de “sofrito *sin* grasa” o “picadillo de gofio” en lugar de “picadillo sin carne”). A pesar de esta retórica compensatoria, el testimonio que Villapol comparte en *Con pura magia satisfechos* –con un trasfondo de música y canciones que sirven tanto de telón de fondo como de contrapunto humorístico a la narración del filme– deviene una letanía de faltas, carencias, ausencias y desapariciones.

El secreto de la longevidad del programa de Villapol se hallaba, seguramente, en su adaptabilidad a los altibajos de abastecimiento. Al buscar soluciones provisionales, para engañar el hambre y crear la ilusión de saciedad, Villapol reproducía

³ La gran parte de la información que reproduzco aquí viene del sitio de Internet, “Nitza Villapol-sociedad anónima”, disponible en <http://www.nitzavillapol.com/Vinculos/ilegales.htm>. Ver también los estudios de Fleites-Lear (2012) y Paponnet-Cantat (2003).

en la pequeña pantalla el *modus operandi* cotidiano de sus compatriotas y reforzaba asimismo el vínculo afectivo con su público. Es bien sabido que los criterios que determinan la selección de ingredientes y recetas bajo condiciones de abundancia —el gusto, el sabor, el olor, la frescura, la textura, el aspecto estético-visual, el valor nutritivo-calórico, el “prestigio”, el carácter tradicional y, hasta cierto punto, la comodidad y rapidez de preparación—, en situaciones de escasez ceden paso a los criterios básicos de comestibilidad y disponibilidad. La estrategia de Villapol correspondía a estos factores elementales: “Sencillamente, invertí los términos. En lugar de preguntarme cuáles ingredientes hacían falta para hacer tal o cual receta, empecé por preguntarme cuáles eran las recetas realizables con los productos disponibles” (Bianchi Ross, 2002).

Queda claro que, en el fondo, las heterodoxas estrategias sugeridas por Villapol para enfrentarse a las carencias alimenticias no eran de su propia invención sino que coincidían con métodos ensayados en otros tiempos y lugares de escasez. Desde el libro de Ignacio Doménech escrito en plena guerra civil española, *Cocina de recursos: deseo mi comida* (1941; reeditado por la Editorial Trea en 2011), hasta las recomendaciones del Ministerio de Alimentación (*Ministry of Food*) británico durante la Segunda Guerra Mundial, los denominadores comunes de las recetas diseñadas para “no morir de hambre” incluían la flexibilización de las fronteras de lo comestible así como el uso de “extensores” y sucedáneos para estirar o reemplazar los ingredientes que escaseaban⁴.

Entre las artimañas empleadas para engañar el estómago, los sentidos y la subconciencia, el disfraz lingüístico (alteración, camuflaje, sustitución metafórica o metonímica) siempre ha sido tan importante como la manipulación de los ingredientes o el empleo de aliños y aderezos que dificultaban el reconocimiento de productos sospechosos. Asimismo, los altisonantes nombres de platos esencialmente humildes o hasta insípidos y la ilusión de una variedad basada en las diversas maneras de preparar los mismos productos han ido engrosando el archivo culinario de la escasez. Rafael Díaz Maderuelo (2006) ha captado con gran acierto el enorme poder socio-político de estos juegos semántico-culinarios:

El nombre puede interponerse entre un plato y quien lo degusta,
hasta tal punto que, en ocasiones, una denominación muy va-

⁴ Sobre la historia del racionamiento en Gran Bretaña bajo las gestiones del Ministerio de Alimentación (luego incorporado al Ministerio de Agricultura), véase, por ejemplo, la exhibición “The Ministry of Food” auspiciada por el Imperial War Museum en Londres en 2010.

lorada socialmente puede producir mayor satisfacción gustativa en algunos comensales que si el alimento se hubiera degustado sin su ropaje nominal. Quienes se ocupan de la cocina, tanto doméstica como profesional, son capaces, según se ha expuesto, de transformar hábilmente la realidad, confiriendo atributos a los alimentos que los convierten en irreconocibles o, más aún, llevan a confundirlos con otros de diferente naturaleza, como verdaderos trampantojos. (190)

No obstante, la desaparición de “Cocina al minuto” en pleno Período Especial implica también que llegó un momento en que las mujeres cubanas tuvieron que ingeniárselas por su propia cuenta. Uno de los numerosos testimonios recogidos por Zulema Escalante Lara (2008) durante su extenso trabajo de campo en la isla da prueba de esta contienda de manera más elocuente:

Mira, hija lo único que te digo es que yo no me acuerdo, nunca falta dio cuando tú menos te lo imaginabas resolvías tu problema y tú no sabías ni cómo, pero se resolvía, vuelvo y repito aquí nadie se murió de eso y aquí nadie se acostó con hambre, a lo mejor con ansia de comerte un bistec, de comerte un pollo ¡ay comerme esto ahora!, ¿tú me entiendes? arroz y frijoles solos o potaje con pan, esto nada más pero te lo comías, no pasabas hambre, porque me acuerdo que en mi casa inventé... ¡yo no inventé!, lo inventó el Periodo Especial, la necesidad, el bistec de casco de toronja y se inventó y nos comíamos aquello... (Escalante, 2008, 40-41)

Si el “orden del discurso” culinario se veía alterado por las heterodoxas invenciones de Villapol o de las amas de casa cubanas, la presencia de las grotescas creaciones culinarias del Período Especial en la poesía resulta aún más desconcertante, pues crea un poderoso efecto “desautomatizador”. Recordemos aquí la clásica definición de este proceso acuñada por el formalista ruso Víctor Shklovski (2003): “La automatización devora los objetos... La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado” (33).

Tomemos a modo de ejemplo de la “singularización” de los objetos familiares el poema de Reina María Rodríguez, “Fricandel”, que forma parte del volumen

Bosque negro (2005). En la presentación del libro, la autora explicó que su propósito era “crear belleza a partir de lo deteriorado y lo caduco” y señaló que, igual que su propia casa, la colección se montó a modo de bricolaje “con pedazos encontrados”:

Fricandel

Busco como si fueran joyas,
como si fueran amuletos o ilusiones...

los mandados, las palabras.

Me esclavizan y doblegan.

Granos

Vegetales

Leche

Huevos

Pescado

¿Carnes?

No había hígado ni pollo,

Solo, pasta de oca

corazón de pollo

molleja (pescuezo) perro sin tripa,

corazón extendido

y doliente.

Cuando llegó Amelio con la noticia que le dio su madre:

–Y ¿dónde consiguió ese bistec? –le preguntó, ilusionada.

–Pues, en la toronja –me responde con sonrisa infantil–,

entre la masa acolchada de la toronja.

En el torrente esponjoso de la fruta ácida,

con la corteza de desear

algo caliente.

“Se adoba y queda igualítico” –dice el poeta y guarda su toronja,

confiado.

¡Bistec de toronja! –exclamó.

¿Poema de papa? –pienso.

(Rodríguez, 2005, 26-27)

“Fricandel” –nombre por el cual se conoce en Cuba un tipo de embutido que se hizo común durante el Período Especial, junto al igualmente surrealista “perro sin tripa”– mantiene una relación amargamente crítica con lo cotidiano pero logra superar la contingencia histórica por medio de la metáfora y a través de las reminiscencias paródicas que desarman, con un guiño, el preciosismo modernista (“Busco como si fueran joyas, como si fueran amuletos o ilusiones”) y despojan a las *Odas elementales* de Pablo Neruda de su relevancia (“¿Poema de papa?” o, tal vez, “Oda al bistec de la toronja”). En la primera parte de este poema tan escueto que se parece a una mínima lista de compras, llaman la atención las proporciones míticas de la búsqueda de productos básicos. A esta caza de tesoros, que en lugar de granos y carnes rinde tan solo vísceras y simulacros de comida, sigue la epifanía de “la masa acolchada de la toronja” transmutada en un “bistec” gracias a la alquimia culinaria de una madre cubana y a la imaginación poética de su hijo. Valiéndose de escasos ingredientes, la autora de “Fricandel” reproduce este acto de la alquimia creadora en la cocina de la escritura. En este juego de perspectivas truncadas, simulacros y (auto)engaños, los curiosos inventos culinarios del Período Especial acaban alterando el orden de lo comestible y no comestible. Sin llegar a suplir la carencia material, la poesía, por sublimación, al menos logra elevar lo abyecto a lo ordinario.

Ante la miseria en todas sus formas –el hambre, el frío, el dolor, la soledad–, en los discursos generados por las experiencias del Período Especial encontramos un despliegue de respuestas existenciales y estéticas extremas como si la transgresión fuera el último bastión de lucha frente al mundo. Dentro de este repertorio que desmitifica y subvierte, lleva al extremo los excesos y celebra la irreverencia, no faltan mujeres que desafían los patrones tradicionales de comportamiento. Así pues, en la novela escrita y publicada fuera de Cuba, *Posesas de La Habana* (2004) de Teresa Dovalpage, el arquetipo de la madre abnegada consagrado por la cultura occidental como fuente de nutrición, amor incondicional y sacrificio, se desmorona ante el delirio del hambre. Las pautas de conducta normativa de la madre guardiana del hogar se desacralizan a la par que la hija adquiere características de un monstruo devorador de la poca comida que hay. A pesar de un vago sentido de culpabilidad, la narradora termina retando el modelo idílico-heroico de la maternidad cuando admite sentir un rencor visceral ante la saciedad de su hija:

Crujen en la cocina las papas fritas, que rechinan entre los dientes de mi hija. Salivo más, y en cantidades navegables. El hambre me da un mordisco feroz en el estómago y voy al refrigerador

a ver qué hay... El rencor me anega por dentro como una ola de fango y me hace rechinar las muelas. Me sublevo de pensar que esta cabrona tiene la barriga llena de papas fritas crujientes, aceitosas, saladas, doraditas mientras a mí me suenan las tripas en concierto de fa menor... Mis sentimientos maternales, si alguna vez los tuve, se han apagado como la luz del barrio. Están en cero, out. (43-45)

Para encontrar un punto de equilibrio entre la desconstrucción de la categoría de “madre” que se ha dado en la teoría feminista de las décadas recientes y la praxis de una experiencia socio-cultural concreta, resulta útil seguir las advertencias de la antropóloga Nancy Scheper-Hughes, quien en su libro *La muerte sin llanto* (1997) demuestra cómo la extrema pobreza padecida por las mujeres del nordeste de Brasil moldea la dinámica entre los sentimientos “naturales” y “socializados”:

Tal vez haya un terreno intermedio entre las dos perspectivas extremas del amor materno: entre la sentimental “poética” maternal y los “vínculos maternales” instintivos, por un lado, y los teóricos de la “ausencia de amor”, por otro. Entre estos extremos está la realidad de pensamiento y la práctica materna asentada en realidades históricas y culturales específicas y limitada por diferentes constreñimientos... (Scheper-Hughes, 1997, 342)

La postura de la madre de *Las posesas de La Habana* se inscribe también dentro de la “economía política” de las emociones que es compleja e inestable (Scheper-Hughes, 1997, 328). En contraste al hambre autoinflingida por Fernández de Juan para dar de comer a sus hijos, la protagonista de la novela de Dovalpage se niega a seguir el guión prescrito por la sociedad cuando –ante al vacío del refrigerador y de su propio estómago– manifiesta su hostilidad hacia “la barriga llena de papas fritas crujientes, aceitosas, saladas, doraditas” de su hija. Al desafiar el concepto socialmente construido de la madre nutriente y de la maternidad como encarnación de la bondad, del amor y de la alegría, la mujer parece haberse liberado del peso coercitivo tanto de los sentimientos “naturales” como socializados para encontrar un terreno intermedio para su propia supervivencia.

Si bien la protagonista de *Las posesas de La Habana* quiebra los códigos de la construcción biológica y afectiva de la figura maternal, sus transgresiones vienen acompañadas de un vago sentido de culpabilidad. No es este el caso de *Limpiando ventanas y espejos* de Anna Lidia Vega Serova (2001), donde la autorrepre-

sentación de la mujer como sujeto deseante llega a obliterar su faceta más tradicional. En un mundo signado por el hambre avasalladora, la dislocación de los parámetros habituales de lo cotidiano desemboca en lo asqueroso, lo repugnante, lo abyecto. Según Kristeva (1989), la abyección acompaña todas las definiciones socio-religiosas del tabú, de la impureza, la contaminación, la exclusión y la prohibición (27). Kristeva distingue tres esferas fundamentales de lo abyecto: comida/residuos (esfera oral), excreciones corporales (anal), y signos de la diferencia sexual (genital). Además, los estudios antropológicos –derivados, en su mayoría de los trabajos de la antropóloga británica Mary Douglas (1973)– asocian lo abominable con las secreciones del cuerpo, desde excrementos, orines, semen y sangre de menstruación hasta sudor, saliva y leche materna.

En *Limpiando ventanas y espejos* estas tres áreas de lo abyecto se exhiben con crudeza y desenfado, en conexión directa con el papel nutritivo de la mujer, según ocurre en la siguiente escena que describe, con lujo de detalles, la masturbación de la narradora sincronizada con el proceso de hervir la leche:

A la hora de hervir la leche siento el pubis rozar la manigueta de la cocina. Sé que me masturbaré aquí mismo, en medio de platos sucios con restos de comida, bajo la lámpara de luz escasa y turbia. Una especie de competencia: venirme antes de que hierva la leche. O cuando más, al mismo tiempo, como un acto simbólico. [...]

Gemidos bajos, buscando el tono exacto de Doc, ir variando la ambientación sonora y los movimientos del dedo [...], los ojos en la leche humeante, visiones más y más atrevidas (boca que sorbe el clítoris, tu boca que sorbe mi clítoris, mi boca que sorbe tu boca que sorbe mi clítoris) [...]. La leche se ha levantado, el dedo lame la saya húmeda, la leche tiene un volcán a punto de desbordarse, el clítoris tiene una leche a punto de vulcanizar, la mano izquierda gira la manigueta a ciegas, la leche queda suspendida en el borde del jarro, la mano derecha –los cinco dedos– aplacando los latidos desiguales que amenazan con rasgar la saya. (Vega Serova, 2001, 61)

La irreverencia de este episodio se atisba en varios niveles. La narradora se va despojando de inhibiciones en un frenético acto sexual que ocurre “fuera de lugar”, en el espacio de la cocina, entre sobras de comida y platos sucios, trastor-

nando asimismo el orden espacial comúnmente aceptado. A ello viene a sumarse la celebración de la alquimia autoerótico-culinaria que nos lleva hasta los confines de lo abyecto (oral, genital), donde la materialidad del deseo acaba violentando el tabú de la impureza y de la contaminación. Finalmente, la provocación sexual resulta más inquietante que la leche, en tanto alimento sagrado, tradicionalmente se asocia con el cuerpo asexual de la madre, y no con el goce erótico⁵.

En los textos alusivos a la experiencia de escasez durante el Período Especial escritos desde la perspectiva de la mujer, el vínculo entre el género, sexo y la comida va más allá del paradigma “nutritivo” maternal. Por cierto, el lazo sexo-comida es de por sí frecuente, tanto en el lenguaje e imaginario popular cubano como en sus proyecciones literarias y artísticas, aunque tampoco se trata aquí de una particularidad exclusiva del imaginario isleño. En palabras de Mabel Gracia Arnaiz (2000), el “binomio sexo-alimento aparece estrechamente vinculado en todas las culturas, ya que representa dos formas entrelazadas de sensualidad” (54). El vasto campo semántico del sexo y la comida incluye, por una parte, el apetito, el deseo, la satisfacción y el placer y, por otra, la repugnancia, la abyección, la culpabilidad y el tabú.

Pero es cierto también que ante los arrebatos del hambre el cuerpo pierde sus connotaciones eróticas y deviene en un vehículo de denuncia. Según ha observado Magaly Muguercia (2007) en su evocación de la performance de Marianela Boán, dentro del espacio de las artes plásticas y teatrales durante el Período Especial el acto de no comer formaba parte integral del accionismo performativo. El cuerpo famélico, vulnerable en su sufrimiento, llegaba a transmitir un poderoso mensaje de resistencia y solidaridad mientras que superaba las limitaciones de su propia corporalidad –y su sexualidad– para consumirse en una suerte de éxtasis casi mística (171).

En la década de los 90 en Cuba, la correlación entre el cuerpo de la mujer y la comida encontró también su poderosa reencarnación en dos célebres acciones artísticas de Tania Bruguera: *El peso de la culpa* (1997) y *El cuerpo del silencio*

(1998)⁶. Tal como lo recuerda Gerardo Mosquera (2009), la memorable acción de *El peso de la culpa* tuvo lugar en la casa de la artista durante la 6ª Bienal de La Habana:

La artista estaba de pie mirando a la calle, vestida de blanco, con el cuerpo de un carnero abierto colgando del cuello y dos cuencos de cerámica ante ella. En estado de concentración, Bruguera tomó tierra del cuenco más grande, la humedeció en el más pequeño que contenía agua con sal, hizo bolitas con la tierra y se las comió. La acción, titulada *El peso de la culpa*, hacía referencia a una leyenda sobre indígenas cubanos que comían tierra para suicidarse como forma pasiva de resistir a los conquistadores españoles. Llevar el cuerpo de un carnero como una suerte de vestido fue otra referencia a la protección mediante la sumisión... Más importante: “comer tierra” es una expresión cubana que significa sufrir grandes privaciones... “¡Dice que todos estamos comiendo tierra!” exclamó un hombre sudoroso, en medio de la aglomeración. (Mosquera, 2009)

Al comer tierra ante una bandera de Cuba tejida con cabello humano e ingerir las vísceras crudas del animal, Bruguera sometía su cuerpo al cruento ritual de hambre, sacrificio y autocastigo al mismo tiempo que inscribía sus gestos dentro de la tradición de *body art* y dejaba en evidencia tanto la incorporación de la práctica artística de Ana Mendieta como la plusvalía de su propia contribución estética y conceptual. La abyección física aparece en el arte de Bruguera en forma de una fábula denigrada de un mundo al revés donde la tergiversación de las normas de urbanidad y la transgresión de las expectativas sociales se vuelve normalidad, a la par con un descenso –en una suerte de “viaje a la semilla”– hacia las raíces más elementales de la existencia. Algo semejante ocurre con la protagonista de la novela de Daína Chaviano, *El hombre, la hembra y el hambre*, quien asocia su embarazo con “hambre dolorosa y punzante. Inextinguible. Sádica” (1998, 137). La narradora confiesa haber comido la cal de las paredes de su cuarto durante meses para amortiguar su tormento: “Arañaba las paredes con un cuchillito e iba recogiendo en un plato el polvo y los pedacitos delgados como papel, que luego se comía con un extraño sentimiento de culpa” (137).

5 Entre las provocaciones más conocidas que parodian el rol tradicional de la mujer dentro del espacio de la cocina y la fórmula de los programas culinarios, hay que mencionar la *video-performance* de Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen* (1975). Rosler aparece aquí ante una mesa llena de utensilios de cocina –abrelatas, cuchillos, cazuelas, cucharas, etcétera– pero su manejo de los mismos, entre torpe y violento, acaba desfamiliando la práctica disciplinaria de la cocina con violencia y agresividad, como si se tratara de actos dirigidos en contra de una víctima imaginaria.

6 Dentro de la extensa bibliografía acerca de estas obras de Bruguera véase los estudios de Haupt (1997), Lorea (2003), Mosquera (2009), Muñoz (2000) y Ramsdell (2009).

En otro performance de culto, *El cuerpo del silencio* (1998), Bruguera volvió a una provocación que involucraba el cuerpo y la comida. En la escasa documentación fotográfica de este evento la vemos desnuda, sentada dentro de un cubículo cuyas paredes están tapizadas con pedazos sangrientos de carne cruda. La precariedad alimenticia en Cuba es, por cierto, tan solo uno de los tantos posibles registros interpretativos que se pueden derivar de la perturbadora imagen de la carne amontonada alrededor del cuerpo desnudo de la mujer⁷. La crudeza de la carne, con su latente posibilidad de putrefacción –según nos hiciera saber Claude Lévi-Strauss con su famoso paradigma de “triángulo culinario”– conlleva la impronta de la barbarie, pero también de un sacrificio sangriento, de muerte violenta.

Aunque podría argumentarse que en las instancias del *performance* evocadas hasta ahora la mujer ejerce una gestión sobre su propio cuerpo, desde el horizonte de la biopolítica es necesario reconocer los (ab)usos del cuerpo en los actos “transaccionales” de desesperación, ante la falta de alternativas para sobrevivir o dar de comer a los hijos. No es casual que el cuento de Damaris Calderón, irónicamente titulado “Angelillo”, se nos someta a los pormenores de una compraventa que reduce a la madre de la narradora o del narrador a un pedazo de carne. Las reminiscencias racistas de este episodio agregan un toque adicional de brutalidad a la sobrecogedora escena de la transacción:

Angelillo es un personaje próspero: es decir, un carnicero. Y aquí la carne es una superstición, una obsesión; por inalcanzable, una metafísica, una mística. Angelillo solo sabe de vacas y mujeres, de tendones y vaginas que abre con la misma precisión y frialdad. La carne es su elemento. Yo he visto ese sistema de trueque, cuando llega la carne y se arman las grandes colas. He visto a mi madre intercambiando sus pellejos por los que le da Angelillo. –Anda, chico, no seas así, elígeme otra parte, que eso casi es puro hueso. –¿Y tú que te crees, mulata, que eres filete? –Mientras la sobajea un poco más. Con suerte te puedo dar las

⁷ El uso de la comida en las artes performativas se ha hecho frecuente en Europa a partir de 1960 cuando el artista rumano Daniel Spoerri lanzó la idea de “Eat Art” (1967). Muchos años antes de que Lady Gaga se vistiera de carne cruda, el grupo de la norteamericana Carolee Scheeman escandalizaba al público parisino con “Meat Joy” (1962), desplegando sobre los cuerpos desnudos de los actores trozos de pollo, pescado y embutidos. Mientras tanto, Dieter Roth adquiría notoriedad con sus obras esculpidas con excrementos y las célebres “salchichas” enfundadas con textos filosóficos y literarios clásicos. A su vez, en la instalación “Poëmeterie” (1968) el mismo artista envolvía trozos de carne cruda en pedazos de papel impresos con sus poemas.

patas y la lengua. –Y luego, mordiéndose los labios con picardía: ¿Cómo te lo coloco? ¿Te pongo la lengua dentro de las patas? (Calderón, 2000)

Las “conclusiones” para cerrar estas páginas no pueden escaparse de ambigüedades y contradicciones que atraviesan la experiencia del Período Especial y su secuela. Ante la desintegración del amparo estatal, a las mujeres cubanas les tocó, a pesar suyo, el papel protagónico de proveedoras de recursos materiales y espirituales necesarios para salvarse del naufragio. Como plusvalía de estos tiempos de dolor y sacrificio, muchas nos han dejado también testimonios de su creatividad que la miseria no ha logrado menguar: “Si tuviera que confesar públicamente qué ganamos en este naufragio”, concluye González Herrero, “diría que un libro, y el hoy” (Vega Chapú, 2011, 81).

Referencias

- Araújo, Nara. (1995). A escritura da mudança: Novíssimas narradoras cubanas. En Hoppe, Navarro, Márcia (Ed.). *Rompendo o silêncio: Género e literatura na América Latina* (56-64). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Betancourt Estrada, José Luis. (2007, 7 de octubre). Lourdes González Herrero es una mujer de temer. *Juventud rebelde*. Recuperado de <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2007-10-07/lourdes-gonzalez-herrero-es-una-mujer-de-temer/>
- Bianchi Ross, Ciro. (2002). Nitza Villapol. La mujer que escribía de cocina. *La Jiribilla*, 57. Recuperado de http://www.lajiribilla.co.cu/paraimprimir/nro57/1528_57_imp.html
- Bruguera, Tania. (1997). *El peso de la culpa* [Instalación].
- (1998). *El cuerpo del silencio* [Performance].
- Calderón, Damaris. (2000, verano). Angelillo. *La Habana elegante*, 10. Recuperado de <http://www.habanaelegante.com/Summer2000/Angel.htm>
- Campuzano, Luisa. (1996, enero-marzo). Ser cubanas y no morir en el intento. *Temas*, 5, 4-10.
- Capote Cruz, Zaida. (2008). *La nación íntima*. La Habana: Ediciones Unión.
- Casamayor Cisneros, Odette. (2013). *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana.
- Chaviano, Daína. (1998). *El hombre, la hembra y el hambre*. Barcelona: Planeta.
- Collado Cabrera, Bibiana. (2012, septiembre). Deshaciendo el lenguaje: Reina María Rodríguez y la poesía cubana actual. *Revista Sonda: Investigación y docencia en Artes y Letras*, 1. Recuperado de http://issuu.com/revistasonda/docs/reina_maria_bibiana_cc_n_1_sonda
- Constante, Diego. (Dir.). (1983). *Con pura magia satisfechos* [Película]. La Habana: ICAIC.

- De Certeau, Michel. (1996). *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana / ITESO / Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Díaz Maderuelo, Rafael. (2006). Alimentos disfrazados. De la metáfora al fraude. *Política y Sociedad*, 43(2), 177-98. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/23735>
- Doménech, Ignacio. (2011). *Cocina de recursos: deseo mi comida*. Somonte Cenero: Trea.
- Douglas, Mary. (1973). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Dovalpage, Teresa. (2004). *Posesas de La Habana*. Los Angeles: Pureplay Press.
- Dykstra, Kristin. (2008). "A Just Image": Poetic Montage and Cuba's Special Period in *La foto del invernadero. Mosaic*, 41(2), 55-74.
- Escalante Lara, Zulema. (2008). ¡No me da la cuenta! Estrategias económicas de las familias habaneras frente al Periodo Especial. *Revista de Antropología*, 6, 23-46.
- Giard, Luce. (1999). Hacer de comer. En Certeau de, Michel. *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar* (153-254). México: Universidad Iberoamericana/ITESO.
- González Herrero, Lourdes. (1999). *Papeles de un naufragio*. Holguín: Ediciones.
- Gracia Arnaiz, Mabel. (2000). La complejidad biosocial de la alimentación humana. *Zainak*, 20, 35-55.
- Haupt, Gerhard. (1997). Instalación "El peso de la culpa" [fotografías]. Recuperado de http://www.universes-in-universe.de/car/havanna/szene/s_tania.htm
- Holgado Fernández, Isabel. (2000). *¡No es fácil!: mujeres cubanas y la crisis revolucionaria*. Barcelona: Icaria.
- Imperial War Museum. The Ministry of Food Exhibition. Recuperado de http://food.iwm.org.uk/?page_id=70
- Kristeva, Julia. (1989). *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Lorea, José Ramón Alonso. (2003). Tania Bruguera o el *performance* como medio de reflexión. *Estudios Culturales*. Recuperado de <http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/taniabruquera.html>
- Mosquera, Gerardo. (2009). Cuba en la obra de Tania Bruguera: El cuerpo es el cuerpo social. *Tania Bruguera*. Recuperado de <http://www.taniabruquera.com/cms/35-1-ESSAYS>
- Muguercia, Magaly. (2007). *El cuerpo cubano. Teatro, política y performance (1992-2005)*. Buenos Aires: CELCIT. Recuperado de <http://www.scribd.com/doc/15040335/El-cuerpo-cubano-Teatro-politica-y-performance-19922005>
- Muñoz, José Esteban. (2000). Performing Greater Cuba: Tania Bruguera and the Burden of Guilt. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 11(2), 251-65.
- Padilla Dieste, Cristina. (2002). *Entre frijoles, papa y ají: la distribución de alimentos en Cuba*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Paponnet-Cantat, Christine. (2003). The Joy of Eating: Food and Identity in Contemporary Cuba. *Caribbean Quarterly*, 11-29.
- Ramsdell, Le. (2009). El peso de la *cubanidad*: Performances de Tania Bruguera durante el "periodo especial". *Letras Femeninas*, 35(2), 193-209.
- Rodríguez, Reina María. (2005). *Bosque negro*. La Habana: Ediciones Extramuros.
- Rodríguez, Reina María. (2008). *Variedades de Galiano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Rosler, Martha. (1975). *Semiotics of the Kitchen* [Video]. Recuperado de <http://web.archive.org/web/20061006103001/http://www.eai.org/eai/artist.jsp?artistID=476>
- Scheper-Hughes, Nancy. (1997). *La muerte sin llanto: violencia y vida cotidiana en Brasil*. Barcelona: Ariel.
- Shklovski, Víctor. (2003). El arte como artificio. En Araújo, Nara y Delgado, Teresa (Eds.). *Textos de teorías y crítica literarias: (del formalismo a los estudios poscoloniales)* (27-46). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- Vega Chapú, Aristides. (2011). *No hay que llorar*. La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.
- Vega Serova, Anna Lidia. (2001). *Limpiando ventanas y espejos*. La Habana: Ediciones Unión.