

Demasiada *Anestesia* y muy poco dolor en el teatro de Agnieszka Hernández

Too many *Anesthesia* and very little pain in Agnieszka Hernandez's Theater

Gelsys M. García Lorenzo (Universidad Complutense de Madrid)
gelsys88@yahoo.es

RESUMEN

En una ciudad llamada La Habana la gente ha dejado de sentir dolor o placer, viven bajo el efecto de una extraña anestesia. Solo un Mesías puede salvarlos. De un pueblo llega Jesusín y vuelve a tener lugar la puesta en escena de la Pasión bíblica. Es la parusía, el tan esperado fin de los tiempos. Agnieszka Hernández Díaz (1977) reescribe esos temas predilectos de la Generación Cero: la apoteosis de la carne (del eterno y “sacro” cuerpo cero), el credo intertextual, la cartografía de un país entre comillas, como iluminado por una luz de neón.

Palabras clave: Generación Cero; Teatro cubano; Agnieszka Hernández; Intertextualidad; Jesús; Biblia.

ABSTRACT

In a city called Havana, people have stopped feeling pain or pleasure. They live under the effect of a strange anesthesia. Only a Messiah can save them. Jesusín comes from a town and the staging of the Biblical Passion takes place again. It is the parousia, the long awaited end of time. Agnieszka Hernández Díaz (1977) rewrites those favorite themes of la Generación Cero: the apotheosis of the flesh (of the eternal and “sacred” zero body), the intertext, the mapping of an odd country illuminated by a neon light.

Keywords: Generación Cero; Cuban Theater; Agnieszka Hernández; Intertextuality; Jesus; Bible.

La Generación Cero se presenta como un rótulo más, quizá caprichoso, cuyos únicos requisitos parecen ser que los autores hayan comenzado a publicar en Cuba a partir del año 2000 y hayan nacido en una época que va desde los setenta hasta finales de los ochenta. Algunos autores señalan ciertas búsquedas temáticas comunes, pero sin la rigidez ni el programa de una generación arquetípica (cfr. Ahmel Echevarría y Jorge E. Lage, 2013). Como explica Duanel Díaz Infante, no es una cuestión de edad, sino de fecha de publicación (Díaz Infante: 7). O tal vez es un problema shakesperiano: el eterno dilema de una cosa que no es cosa.

La llamada Generación Cero se ha concentrado en la narrativa: sus antologías suelen ser de novelistas o cuentistas, y en último caso incluyen ensayo o crítica (cfr. Díaz Infante). La poesía ha quedado relegada, pero mucho más el teatro, aun cuando haya autores dentro del “canon cero” que sean principalmente dramaturgos. Es el caso de Agnieszka Hernández (1977).

Jorge Enrique Lage y Ahmel Echevarría la incluyen en una lista selecta y “parcial” (como reconocen ellos mismos), pero solamente se refieren a su prosa: su novela *San Lunes. Panóptico en dos estaciones* (2009) y el volumen de relatos *Sol negro* (2011). Y destacan su novedosa temática: el universo carcelario de la mujer. En toda la obra de la escritora se repite la preocupación por los temas femeninos o por ese mundo de prostitución y sangre, solo cambian los géneros para abordar esos motivos recurrentes.

Hernández forma parte de lo que en teatro ha sido catalogado como “novísima dramaturgia”. Los novísimos, sin duda, son los exponentes de la Generación Cero en materia teatral. Todos cumplen los requisitos: nacidos a finales de los setenta e incluso casi en los albores de los noventa; su salida al mercado literario: alrededor de 2006 (siempre después del año cero). Como señala la principal estudiosa de este fenómeno, tampoco son ni una zona delimitada dentro del panorama escénico, ni un grupo, ni un fenómeno, ni una nueva generación (Yohayna Hernández: 6). Participan de esa indefinición de los años cero. Los une esa confluencia editorial-cronológica-espacial y, a veces, etaria.

Sin embargo, hay ciertas líneas y búsquedas comunes. La familia es un motivo recurrente, la gran protagonista. La palabra se muestra como piedra angular y conflicto mismo. El intertexto es la estrategia escrituraria preferida. *Daniel y los leones* (2006) de Maikel Rodríguez de la Cruz y *Sangre* (2007) de Yúnior García Aguilera buscan su referente en la Biblia (como *Anestesia*), mientras otros se sumen en la angustia de las influencias y no pueden perder de vista la obra homenajeada-parodiada: es el caso de *Hotel Occidental* (2007) de William Ruiz Morales, *Partagás* (2007) de Yerrandy Fleites y *Tea off-scene* (2007) de Grethel Delgado Álvarez.

Los días lilas de Maravillado Roca (2007) de Gabriela Reboredo Iglesias, *La Furrumalla* (2008) de Marien Fernández Castillo y *El círculo o Perros y cabezas a la deriva en un barco estático* (2007) de Rayder García Parajón explotan una Cuba simbólica, un espacio que se desdibuja y un mar que se somatiza. *El patio de mi casa (The flesh failures)* (2007) de Alejandro Arango Milián, *Mauricio no es un nombre extraño* (2007) de Rayder García Parajón y *Caballos* (2007) de Fabián Suárez vuelven al

mundo animal, a la carne (esa preocupación mesiánica que también agobia a Agnieszka Hernández).

Todos los novísimos dramaturgos reconstruyen la imagen desencantada, real e hiriente de un país que los autores han descubierto, muy distinto al de la publicidad turística o al de los libros de Historia; un país que no es una entelequia sino un organismo, un cuerpo anestesiado, comatoso, mutilado, que es devorado por una rata desde adentro, pero —a pesar de todo— un cuerpo que respira.

En fin, los novísimos comparten recursos formales (la fragmentación, lo sugestivo, ruptura de unidades aristotélicas, empleo de los discursos mediáticos), pero lo que en verdad los distingue es la estrategia intertextual, la realidad al límite que recrean, el cuerpo humano como centro de significaciones y el desvío hacia lo animal como indicio de una zoomorfización metafórica de los hombres, el gusto y admiración por lo anglófono-norteamericano y la reconstrucción del fresco y la cartografía de una nación propia.

Todas estas características son las de la Generación Cero: el gusto por lo anglófono (allí está Raúl Flores Iriarte escribiendo historias en inglés desde un barrio de La Habana; Literature como una suerte de esperanto), el juego con ese cuerpo que puede llegar a ser el propio (Orlando Luis Pardo Lazo desnudándose en carne y bandera), las geografías difusas que pasan por buscarse en otro mapa (al estilo cubano-soviético de Abel Fernández-Larrea) o la intertextualidad llevada al *summum* y convertida en forma escrituraria por Legna Rodríguez Iglesias.

Agnieszka Hernández irrumpe con *Anestesia* en 2006, en pleno apogeo de la Generación Cero (y de los novísimos), y gana el Premio de Dramaturgia de la Embajada de España en Cuba. Su drama se estructura sobre el intertexto (esta vez la Biblia), habla de la carne (del eterno y “sacro” cuerpo cero) y de una ciudad llamada “La Habana” (así lo escribe, entre comillas, como bajo una luz de neón).

Hernández recurre al Jesús bíblico para recrear su *sui generis* imagen del mesianismo, como mismo lo hiciera en 1948 Virgilio Piñera con su *Jesús*: la historia de un barbero al que la gente se empeña en convertir en Cristo y que termina siendo asesinado por un gánster, no sin antes dejar todo su mensaje y prédica del “no”. La dramaturga hará un guiño a este texto piñeriano, cuando el protagonista recuerde al barbero Jesús García, de Camagüey.

Como afirma Harold Bloom, “hay tantas versiones de Jesús como habitantes sobre la tierra” (Bloom: 181). Sin embargo, la pieza teatral de Agnieszka Hernández se estructura sobre la base de la imagen cristológica paulina y alrededor de un concepto religioso, al que aluden los escritos de Pablo y el Apocalipsis: la parusía o segunda venida de Cristo que traerá el fin de los tiempos.

Anestesia relata la historia de una ciudad llamada “La Habana” donde hay una epidemia: todos han dejado de sentir dolor y cualquier otra sensación desagradable o placentera. La curación depende de la llegada del Mesías. La figura de Jesús es central, así como la de todos los otros protagonistas que también provienen del pre-texto evangélico. María es la

madre del “salvador”. Magda como Magdalena se dedica a los placeres de la carne. Noel al igual que la figura del Génesis se relaciona con animales, en específico con los gatos. Iscarión es caracterizado como “vendedor de traiciones”, empleando el sema principal que singulariza a Judas Iscariote. Rebeca es la esposa por excelencia, al igual que la mujer de Isaac. Y, Pedro es el que abandona a Jesús como mismo relata el Nuevo Testamento. En fin, los siete personajes con que cuenta la obra provienen de la Biblia¹.

Los distintos escenarios en que se desenvuelven las acciones son el puente en la autopista a la entrada de la ciudad, la casa y el patio de Pedro, la casa de Noel y el cabaret donde trabaja Magda y donde beben los hombres. Mas, la primacía del espacio público (autopista, puente, bar) es relevante, solo pocas escenas se desarrollan en el hogar de Pedro y Rebeca y cuando tienen lugar es precisamente en el jardín: sitio que es un puente entre exterior e interior, pero que está más cerca del primero. El afuera, el espacio social, es la prueba del derrumbe de un mundo (de una sociedad) que se representa. Es La Habana pública la única que pervive sobre esa capital doméstica y privada cuyos límites se difuminan y aniquilan cualquier reducto de intimidad.

En cuanto al espacio hay otra significación que impone el libreto y es la del binomio capital-provincia, La Habana-el interior. De un lado La Habana donde hay epidemia, la ciudad aislada en el final de la obra y, del otro, la provincia de donde esperan que llegue un Mesías, de donde proviene Jesús. De ahí partiría una lectura superficial: el sujeto provinciano, “inocente y de buen corazón”, que llega a la capital y padece infortunios y perjuicios, el que es engañado por los despiadados seres que habitan la urbe. Ello entroncaría con libros como *Mi tío el empleado*, o sería semejante al aprendizaje de personajes de la novela decimonónica como Julien Sorel. Esta es una interpretación válida, pero tal vez demasiado facilista.

En otro plano, el par La Habana-el interior puede leerse, a la luz de la Biblia, como Jerusalén-Belén. En Jerusalén se hallan concentrados todos los pecados y los males por los cuales Cristo tiene que morir y redimir al mundo, es Jerusalén quien lo acoge (le dan la bienvenida con ramos y una procesión, lo persiguen para oír su prédica) y quien lo mata. En La Habana, varias mujeres esperan a su Mesías², reciben esperanzadas al Jesús que nació con los mismos padecimientos que ellos experimentan ahora,

1 En el caso de Noel, no hay ningún personaje bíblico que se llame así, pero sí hay similitudes con el nombre Noé. Magda y Rebeca también son nombradas como Mujer I y Mujer II respectivamente, en aquellas escenas en que la indefinición, la no singularización remite a un grupo humano y no a un sujeto en específico. Si Mujer I y Mujer II y no Magda y Rebeca esperan por un Mesías, es comprensible porque son esos seres innominados, esa parte de la multitud la que simbolizan las dos mujeres, es la esperanza de todos los hombres la que ellas entrañan. Si al final de la obra, juegan y beben en el bar Apostador I y Apostador II y no Pedro y Noel, es porque no son esos seres en específico los que han caído en la alienación, sino todos los hombres: ellos representan al género humano.

2 Mientras las mujeres aguardan, conversan sobre los distintos Jesús que conocen y entonces se produce un guiño intertextual: “En este país, el nombre de Jesús se da a racimos. Jesús el barbero, por ejemplo, ya tiene líos con la policía porque se niega a hacer los milagros que le pide la gente” (Hernández, 2007: IV). Clara alusión al *Jesús* de Virgilio Piñera.

pero también es esta ciudad (Iscarión y los otros hombres) la que lo traiciona y lo lleva a la muerte en el tanque de agua hirviendo.

Jerusalén-La Habana: aman y dan muerte. Belén, la tierra natal de Jesús, es un pueblo pequeño, en el que él no puede predicar porque es el simple hijo de José el carpintero. Jesús pertenece a una provincia, tan pequeña en comparación con la capital como mismo lo es Belén en relación con Jerusalén y donde el niño de 15 años no tiene la importancia que cobrará para los habaneros. Belén-el interior: pequeñez e ignorancia de sus elegidos.

Ahora bien, en cuanto a la caracterización de Jesús, primero se sabe, por las mujeres que aguardan en la autopista a su Mesías, que ha hecho milagros: “En Oriente tenían sequía, y nadie sabe cómo, pero allí llegó él y encontró un pozo inmenso. Cuando pusieron la Ley Seca, Jesús metió en agua una piedra llamada amatista, que pone el agua de un color vinoso. Un niño naufragó y Jesús hizo el milagro a través de un delfín” (A. Hernández, *Anestesia*: VII).

El primero de los tres milagros no procede del pre-texto, sino que juega con la ambivalencia de la indicación geográfica: el Oriente definido en oposición al mundo occidental y el oriente de un país cuya capital es La Habana; el segundo se emparenta con el agua transformada en vino en las bodas de Caná (Jn 2, 1-12), mientras que el tercero y último tiene cierta reminiscencia de la historia de Jonás y la ballena, así como del simbolismo cristiano en el que “el delfín está vinculado a Jesucristo como creador y salvador, a la resurrección y la salvación” (*Árbol del mundo*: 377). Además, el delfín según algunos mitos es un pez benévolo con los hombres que llega en ayuda de los naufragos (según la leyenda salvó a Ariona de morir en las aguas). En Cuba, en esos años circulaba la noticia del rescate del polémico niño Elián González, balseiro, quien huyendo ilegalmente de Cuba a la Florida con su madre en una embarcación improvisada, naufraga y logra sobrevivir en altamar gracias a los delfines.

La pieza caracteriza a Jesús como en los evangelios: por su hacer prodigioso, lo que ya no se trata de curar paralíticos, ni de devolver la visión, ni de resucitar a un muerto, sino de hechos más verosímiles.

Otro aspecto es el relativo a la divinidad. Harold Bloom indica, desde una perspectiva literaria, que las palabras tanto del propio Jesús como de los evangelistas son crípticas y, en ocasiones, parecen acertijos en lo que concierne a la identidad del nazareno. Para el crítico norteamericano hay que deslindar tres personas distintas: el Jeshúa histórico que fue un judío, Jesucristo que es la interpretación bíblica que hacen los evangelistas y Pablo de Jeshúa y, Dios, la concepción de la Trinidad cristiana que lo coloca como el Hijo.

Hemos asistido durante siglos a la transformación del Jesús bíblico (Yeshúa histórico para algunos) en el Cristo teológico. El cristianismo y sus seguidores llegaron a afirmar que era Dios mismo. Otros estudiosos sostienen que no era Dios, sino un dios. Yeshúa fue un judío marginal, un campesino, un mago, un gurú, un profeta, un apocalíptico, un hijo bastardo, un hombre con desórdenes psiquiátricos, un vegetariano, un rabino,

un profeta cínico, hombre y Dios, un revolucionario premarxista, un zelote, un defensor de los derechos de la mujer, un ser ahistórico, un mito... Las interpretaciones y las versiones sobre Yeshúa se vuelven infinitas o se metamorfosean y se transforman en la imagen del Cristo: segunda persona de la Trinidad, Hijo de Dios, cuerpo pascual que se entrega por la redención humana.

De las múltiples perspectivas e interpretaciones sobre Jesús, Agnieszka Hernández elige la más canónica y ortodoxa y parodia el dogma cristiano del Hijo trinitario. Jesús es Dios, es divino, pero en un sentido nuevo, no por el hecho de llamar a Yahvé “abba” (‘padre’), sino porque —como explica la Mujer I— su falta de dolor no es el producto de una enfermedad, sino algo innato, es su realeza: “Nos lleva ventaja. (*Haciendo deducciones*). Si nació así, entonces ya está enfermo. Si está enfermo, no puede contagiarse. No hay contagio, ¿lo entienden? Es el único ser humano que no va a contagiarse con la epidemia. Y eso lo hace *divino*” (A. Hernández, *Anestesia*: XII). (Las cursivas son mías).

La otra peculiaridad en torno al protagonista es el hecho de que sea un adolescente, y no el hombre que muestra la Biblia. El Jesús de los evangelios canónicos³ aparece en apenas dos o tres pasajes de la infancia y adolescencia, los que conciernen a su nacimiento, el censo de Herodes (Mt 2, 13-23), la circuncisión (Lc 2, 21-24) y la visita al templo (Lc 2, 41-51), pues su prédica y desempeño dramático tiene lugar en la adultez. Si Agnieszka Hernández muestra al salvador de la humanidad como un adolescente, es porque le permite reflejar el estatus de un mundo tan desesperado, tan al límite, que cifra sus esperanzas en un niño provinciano. Por ello, anticipadamente, se sabe que un Mesías de 15 años no puede con la gran responsabilidad que le han asignado, que su obrar será en vano.

Jesús, al igual que Cristo, se hace amigo de Iscarión y es traicionado por él, no por treinta monedas, pero sí por dinero (la ganancia de las apuestas). El vendedor convierte al adolescente en una atracción de feria, le advierte lo provechosa que puede ser su capacidad para no sentir dolor. Los hombres apuestan y Jesús se atraviesa la articulación del brazo con un alambre y se sumerge en agua hirviendo. Cuando Jesús sale del tanque, está débil y uno de los apostadores, Pedro, lo apuñala porque cree que ha hecho trampa (alusión a la traición evangélica en la que el discípulo niega tres veces a su maestro y lo abandona en el momento final).

En cuanto a María, *Anestesia* brinda una particular visión sobre la relación maternal. El amor de María es también una forma de tortura, como le cuenta Rebeca a su esposo:

Se pasa todo el día hablando con el hijo que tiene dentro de la barriga. Le dice que tiene que nacer siendo muy fuerte, de hierro, para que nada en este mundo le duela. Le dice que la mayor prueba de cariño que ella podrá darle será maltratarlo hasta el cansancio. Que lo va a golpear tan fuerte

³ En los evangelios apócrifos sí hay muchas más historias de la infancia, pero Hernández no se refiere a ellas.

que cualquier golpe que venga luego va a ser poca cosa en comparación con todo lo que le va a hacer ella. Le dice cosas raras, Pedro. Yo nunca le hablaría así a algo que crezca dentro de mí (A. Hernández, *Anestesia*: VIII).

Ella, en el pasado, sufrió el maltrato de Pedro que la expulsó del jardín de su casa donde vivía bajo un árbol de majagua; las crueldades de Rebeca que comía ante la hambrienta embarazada; las proposiciones indecorosas del anciano Noel que le ofrecía techo a cambio de placer; y la falta de ayuda de Magda que no la dejó en su apartamento porque incomodaba a sus clientes sexuales. Todos estos perjuicios provocan el comportamiento de María: hacer sufrir a su hijo desde el vientre para volverlo inmune al dolor.

Crueldad y amor se entremezclan en la relación filial: “Esta mierda de muchacho fue lo que parí. Pero lo parí y no se murió. (*Golpea a su hijo por la cabeza*). ¡Quita esa cara de ‘no me duele’! ¡Ya me tienes cansada!” (A. Hernández, *Anestesia*: X); “Ahora mismo estoy sintiendo algo raro aquí en el pecho. [...] Es como un miedo, como si fuera a perder a mi... Siento que puedo perder a mi hijo” (A. Hernández, *Anestesia*: XIII). Mas, al final la epidemia vence: María no siente ya nada por su hijo.

La muerte de Jesús no es en una cruz ni rodeado de las personas que lo lloran, sino sobre la tierra y como una lección escolar en la que todos, alrededor de él, toman nota, repiten sus gestos y no quieren perder el mínimo detalle. El dolor en la tradición cristiana se revela como absolución: el Gólgota y el martirio en la cruz cobran sentido a la luz de la resurrección y de la conversión de los hombres: la muerte de Cristo abre el camino de la salvación. Por su parte, el dolor de Jesús es un sinsentido, su muerte solo les da la certeza a los hombres de que no hay salvación posible. Ya no hay ni siquiera una pizca de dolor, solo hay anestesia en ese salón de operaciones que es la existencia.

Del fortísimo sol que proyectaba sombras en el puente con el que se abría la obra se ha dado paso a la noche; de la espera de un Mesías al abandono de cualquier esperanza. Pues, si la muerte de Cristo es un nuevo punto de partida de la Historia (un antes y un después: a.C. y d.C), la de Jesús, lejos de acrecentar la fe, acaba con ella y su único cambio es el del antes y el después de esta historia: un antes donde hay un atisbo de esperanza en las mujeres que esperan en el puente y que creen en un Mesías, y un después en el que ya nadie aguarda porque su único posible salvador está muerto.

Como afirma Arturo Arango: “*Anestesia* es como el principio del fin: un prólogo al Apocalipsis” (Arango: II). El texto dramático lo dice literalmente:

MARÍA. ¡Me asustas! Jesús, esto de cortarse para ganar dinero solo lo hacen los delincuentes en la prisión, los maleantes en la calle, los borrachos sin techo, los sinvergüenzas, los hijos de mala madre, los guapos, los árabes, los sadomasonosequé, los cirqueros, los cirujanos, los... *los que no tienen futuro*.

MUJER 1. ¡Y los habaneros! (A. Hernández, *Anestesia*: X). (Las cursivas son mías).

Los habaneros en tal enumeración son equiparados con términos de connotación negativa (delincuentes, borrachos...) que desembocan en una verdad general: ninguno de ellos tiene futuro. Se trata de la segunda venida del Mesías, de la parusía, del fin de los tiempos.

El cuadro final de *Anestesia* revela la condición a la que han llegado los hombres: es de noche —con toda la simbología que entraña en la tradición como desenfreno y liberación de lo oscuro del ser, despliegue de lo demoníaco, noche de Walpurgis— y los personajes en el cabaret beben y juegan, Magda se mueve como si bailara, aunque no siente la música. El espacio final evoca aquel cartel de *El lobo estepario*: “Bienvenidos al cabaret de la existencia”. Sin embargo, la imagen de María en la oscuridad y con las gafas de sol puestas, descansando sobre la silla reclinable bajo el árbol de majagua sintetiza mejor el estado en que se halla la humanidad. Ya nada tiene sentido: solo hay que mirar, escéptica o indiferentemente, que es lo mismo que mirar con gafas de sol en la noche.

Anestesia recurre al intertexto bíblico para hablar sobre una ciudad que cree próxima a su crepúsculo, de la falta de fe en el futuro que se vislumbra, de una Habana condenada por sus propios habitantes. La pieza teatral no es un prólogo al Apocalipsis, sino su epílogo: lo que acontece luego de la segunda venida de Cristo. Un relato que, lejos de lo que predecía el Nuevo Testamento, no termina con el triunfo del Cordero sino con su derrota, con su muerte a manos de los habaneros. *Anestesia* reflexiona sobre la realidad cubana de principios de siglo, sobre esa Cuba cero, sobre la insensibilidad de los hombres, sobre un país próximo a un fin que tal vez no sea final.

Bibliografía

Arango, Arturo (2007). "Al límite", en *Tablas*, v. LXXVI, n.º 1, enero-marzo, La Habana, I-III.

Biblia de Jerusalén (1998). Bilbao: Desclée de Brouwer.

Bloom, Harold (2006). *Jesús y Yahvé. Los nombres divinos*. Madrid: Taurus.

Díaz Infante, Duanel (comp. y prol.) (2016). "Prólogo", en *Una literatura sin cualidades. Escritores cubanos de la generación cero*. Estados Unidos: Aduana Vieja, 7-11.

Echevarría, Ahmel y Jorge Enrique Lage (2013). "(De)Generación. Un mapa de la narrativa cubana más reciente", en *Diario de Cuba*, 13 de diciembre de 2013. Disponible en http://www.diariodecuba.com/de-leer/1386613604_6269.html.

Hernández, Yohayna (2008). "Prólogo", en *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*. La Habana: Ediciones Alarcos, 5-34.

Hernández Díaz, Agnieszka (2007). *Anestesia*, en *Tablas*, v. LXXVI, n.º 1, enero-marzo, La Habana, III-XII.

Hernández Díaz, Agnieszka (2009). *San Lunes. Panóptico en dos estaciones*. La Habana: Cajachina.

Hernández Díaz, Agnieszka (2011). *Sol negro*. La Habana: Unión.

Piñera, Virgilio (2006). *Teatro completo*. La Habana: Letras Cubanas.

VV.AA. (2002). *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos* La Habana: Criterios/ Casa de las Américas/ UNEAC.

VV.AA. (2002). *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*. La Habana: Ediciones Alarcos. (Incluye *Daniel y los leones* de Maikel Rodríguez de la Cruz, *Sangre* de Yunion García Aguilera, *El círculo o Perros y cabezas a la deriva en un barco estático* de Rayder García Parajón, *La Furrumalla* de Marien Fernández Castillo y *Los días lilas de Maravillado Roca* de Gabriela Reboredo Iglesias).

VV.AA. (2007). *Tabo de ensayo*. La Habana: Casa Editorial Tablas-Alarcos y Fundación Ludwig en Cuba. (Incluye *Hotel Occidental* de William Ruiz Morales, *Partagás* de Yerandy Fleites, *Tea off-scene* de Grethel Delgado Álvarez, *El patio de mi casa* de Alejandro Arango Milián, *Mauricio no es un nombre extraño* de Rayder García Parajón y *Caballos* de Fabián Suárez).