

# Letras Hispanas

## Volume 14

**TITLE:** Ficciones de contagio voluntario: VIH/sida en el periodo especial

**AUTHOR:** Oscar A. Pérez

**EMAIL:** operezhe@skidmore.edu

**AFFILIATION:** Skidmore College; Department of World Languages and Literatures; 815 Broadway, Palamountain Hall; Saratoga Springs, NY 12866

**ABSTRACT:** In the mid-1990s, reports of young Cubans who were deliberately contracting HIV began to emerge in the US media. Although they received considerable attention outside the island, these stories were rarely discussed by the Castro regime, which disqualified them as the result of foreign fads and the immaturity of those affected. This article examines the responses to the aforementioned cases of intentional contagion in Cuban literature and film, both in the island and the exile. Using the theoretical framework of biopolitics, I argue that these cultural productions have explored, challenged, and given new meaning to the web of discourses on HIV/AIDS that circulated during the 1990s. I focus my attention on the novel *Cólera de ángeles* (1996) by Zoé Valdés, and short stories from the collections *No dejes escapar la ira* (2001) by Miguel Ángel Fraga, and *Toda esa gente solitaria: 18 cuentos cubanos sobre el sida* (1997), as well as the films *Azúcar amarga* (*Bitter Sugar*, 1996), directed by León Ichaso, and *Boleto al paraíso* (2010) by Gerardo Chijona.

**KEYWORDS:** HIV, AIDS, Special Period, Intentional Contagion, Self-Inoculation, Biopolitics

**RESUMEN:** A mediados de la década de 1990, empiezan a surgir en la prensa estadounidense reportes de jóvenes cubanos que estaban contrayendo el VIH de manera deliberada. Aunque recibieron una considerable atención fuera de la isla, estas historias fueron pocas veces comentadas desde el régimen de Castro, el que las descalificó como resultado de modas extranjeras e inmadurez de los afectados. Este artículo estudia las respuestas desde la literatura y el cine cubanos, tanto en la isla como en el exilio, a los mencionados casos de contagio voluntario. Haciendo una lectura desde el marco teórico de la biopolítica, propongo que estas producciones han explorado, cuestionado y dado nuevos significados a la red de discursos sobre el VIH/sida que circuló durante la década de 1990. Para ello me concentro en la novela *Cólera de ángeles* (1996), de Zoé Valdés, y cuentos de las colecciones *No dejes escapar la ira* (2001) de Miguel Ángel Fraga, y *Toda esa gente solitaria: 18 cuentos cubanos sobre el sida* (1997), así como en los filmes *Azúcar amarga* (1996), dirigida por León Ichaso, y *Boleto al paraíso* (2010), de Gerardo Chijona.

**PALABRAS CLAVE:** VIH, sida, periodo especial, contagio voluntario, autoinoculación, biopolítica

**DATE RECEIVED:** 1/6/2017

**DATE PUBLISHED:** 2/13/2018

**BIOGRAPHY:** Oscar A. Pérez se doctoró en literatura hispánica en la Universidad de Wisconsin-Madison. Sus investigaciones se ubican en la confluencia de la ciencia, la tecnología, la literatura y el cine en el mundo de habla hispana.

## Ficciones de contagio voluntario: VIH/sida en el periodo especial

Oscar A. Pérez, Skidmore College

Uno de los grandes logros de la Cuba gobernada por Fidel Castro, inicialmente como primer ministro de 1959 a 1976 y luego como presidente desde 1976 hasta 2008, fue el establecimiento de un exitoso sistema de salud, principalmente como resultado de la implementación de una extensa red de atención primaria y de avances en investigación biotecnológica. Estos triunfos se volverían parte integral de la retórica oficial para glorificar los beneficios traídos por la Revolución. De hecho, estudiosos como Simon Reid-Henry han visto en este éxito una forma de resistencia contra los modelos de cultura y prácticas científicas en el occidente, enfatizando el rol discursivo de los avances médicos y biotecnológicos en el ámbito internacional (11).

Dada la importancia del sistema de salud en la retórica oficial, no resulta sorprendente que cuando el VIH/sida apareció en la isla en la década de 1980, el régimen no dudó en tomar medidas extremas para controlar la propagación de la enfermedad y el posible colapso de su sistema sanitario. Estas medidas incluyeron el confinamiento obligatorio de pacientes seropositivos en una red de sanatorios.

Aunque durante los primeros años de la pandemia modelos similares fueron considerados en otras partes del mundo, incluyendo los Estados Unidos (Anderson 94), la reclusión obligatoria de pacientes con VIH/sida se convirtió en una de las cuestiones más controversiales enfrentadas por el régimen castrista en relación con la atención médica.

El inicio de la década de 1990 se vio marcado por las críticas desde fuera de la isla, principalmente desde los Estados Unidos, al aislamiento al que eran sometidos los enfermos de

sida y portadores del VIH, exacerbadas por noticias que describían a jóvenes contrayendo el virus de manera voluntaria. De acuerdo con Smallman, “[b]eginning in 1989 people as young as fifteen began to deliberately inject themselves with HIV-positive blood,” siendo la mayoría de estos jóvenes parte de “[a] small subculture of rock music fans (called *roqueros* or *frikas* [sic])” (50). Estos casos atrajeron la atención internacional hacia mediados de la década, cuando aparecieron reportes de esta situación en *The New York Times Magazine* y *Newsweek*, luego recogidos por otros medios, así como en el documental *Socialism or Death* del sueco Bengt Norborg.

Como también Smallman describe, el gobierno cubano nunca vio en este movimiento una amenaza seria (50). Desde el régimen se minimizaba el fenómeno al atribuirlo a la despreocupación e irresponsabilidad de un grupo de jóvenes que, cegados por la confianza que tenían en la capacidad médica del Estado protector, no eran capaces de evaluar las consecuencias de sus actos. Jorge Pérez Ávila, director del sanatorio “Los Cocos” detallaría de la siguiente manera algunas de las características de estos jóvenes: “eran hijos de padres divorciados, con hogares disfuncionales, donde la figura paterna, en la mayoría de los casos, estaba ausente”—una ausencia que el Estado sentiría la responsabilidad de llenar—asimismo, “lo compartían todo [...] incluso las parejas sexuales” y “[e]ra común su adicción a las bebidas alcohólicas y tenían el hábito de tomar barbitúricos, psicotrópicos, y otros medicamentos” (116). Esta asociación entre rock, orfandad, libertinaje y drogas persistiría en el discurso oficial hasta la actualidad, desde donde se desdeña cualquier

posibilidad crítica emanada de este grupo con una actitud paternalista, al considerar dichos comportamientos resultado de modas extranjeras e inmadurez.

En este trabajo me interesa explorar las representaciones de estos casos reportados de contagio voluntario en la literatura y el cine cubanos. Específicamente me concentraré en la novela *Cólera de ángeles* (1996), de Zoé Valdés y en cuentos de las colecciones *Toda esa gente solitaria: 18 cuentos cubanos sobre el sida* (1997), escrita por internos y colaboradores de un taller literario que se reunía en las instalaciones del sanatorio “Los Cocos” para pacientes portadores del VIH y enfermos de sida, y *No dejes escapar la ira* (2001) de Miguel Ángel Fraga. Asimismo, me fijaré en los filmes *Azúcar amarga* (1996) de León Ichaso y *Boleto al paraíso* (2010) de Gerardo Chijona. Propongo que en estas obras las representaciones del contagio voluntario hacen eco de los discursos sobre el VIH/sida que circularon dentro y fuera de la isla durante las décadas de los ochenta y noventa, replicándolos, cuestionándolos y, en algunos casos, subvirtiéndolos. Para ello, sugiero que una lectura que reflexione sobre el control obsesivo del cuerpo enfermo resulta útil precisamente porque este fue el fundamento de la retórica del VIH/sida hasta mediados de la década de 1990, utilizada tanto por el castrismo como desde el exilio.

## Del sida y los frikis: la autoinoculación desde la isla

A finales de 1997 se publica en Madrid la colección de cuentos *Toda esa gente solitaria: 18 cuentos cubanos sobre el SIDA*, editada por Lourdes Zayón Jomolca y José Ramón Fajardo Atanes. Algunos de los autores de la antología son pacientes del sanatorio de Santiago de Las Vegas “Los Cocos,” el espacio insignia del sistema de salud cubano para el tratamiento del sida. En la colección también encontramos contribuciones de autores reconocidos como Ricardo Arrieta, José Miguel Sánchez Gómez

“Yoss” y Ronaldo Menéndez.<sup>1</sup> Un tema que aparece en esta colección, y que reaparecerá en otras obras analizadas en este trabajo, es el del resonado caso de un grupo de jóvenes que a finales de la década de 1980 contrajo de manera voluntaria el VIH. En el cuento “La moneda, la bóveda, yo sólo trato de alcanzar,” Ronaldo Menéndez narra cómo varios jóvenes, que tienen en común el gusto por el rock y la cocaína, se reúnen para inyectarse sangre con el virus. Un narrador que oscila entre omnisciente y protagonista nos va llevando desde la escena inicial cuando Fermín espera ansioso una llamada de La Rosa, la encargada de encontrar al seropositivo dispuesto a proporcionarles sangre infectada, hasta el momento en que los miembros del grupo de Fermín y La Rosa se inyectan la sangre de manera poco ceremoniosa. El cuento omite detalles sobre las motivaciones de estos jóvenes, poniendo énfasis en cuestiones como las dudas de último momento, la presión ejercida entre compañeros y la amenaza omnipresente e innombrable de un régimen que podría interponerse en sus planes: “Esta gente se la sabe todas y a lo mejor nos joden” (Menéndez 80). La caracterización del grupo de Fermín será recurrente en diversas producciones culturales que rescatan este fenómeno, sobresaliendo en general la relación discursiva entre el rock, las drogas y el contagio voluntario.

En su estudio sobre la base musical de movimientos de resistencia cultural en la isla, Tanya L. Saunders señala que el rock con frecuencia ha sido marginalizado de la escena musical cubana, afirmando que “[i]t was, and continues to be, associated with gays and drugs” (159). Este rechazo se encuentra sustentado en el carácter performativo de la escena roquera, dado que “[p]eople were largely put off by the long hair, make-up, and queer dress associated with U.S. American and European metal, mod, art rock, and punk scenes” (159), pero además por la percepción de que carece de “identidad cubana” y es visto como un producto de imposición extranjera: “Because much of Cuba’s rock originated in Spain, the UK, and the U.S., rock became

associated with imperialism” (160). En este escenario, la representación de fanáticos del rock inyectándose el virus tiene implicaciones ideológicas claras. Ante la ausencia en el texto de Menéndez de argumentos explícitos que justifiquen el actuar de los jóvenes, al lector no le queda sino leer dichas acciones como parte del comportamiento errático de los llamados frikis, término utilizado en Cuba para denominar a jóvenes aficionados del rock, en particular del *heavy metal*. Al mismo tiempo, cuando este mismo lector es testigo de una escena enmarcada por la música de Robert Plant, se reafirma la noción de que se trata de una conducta ajena a la identidad cubana que más bien refleja una decadencia de valores venida del exterior. De manera adicional, la transmisión por vía intravenosa reafirma el carácter extranjero de dicha infección, dado que el gobierno ha minimizado el contagio por esta vía y siempre ha enfatizado, por ejemplo, que el uso de drogas en la isla es mínimo (Castro Ruz, “Discurso pronunciado en la inauguración”). Así, “La moneda, la bóveda, yo sólo trato de alcanzar” parece reproducir algunos aspectos de la retórica oficial con respecto a este caso.

En 2001, Miguel Ángel Fraga publica *No dejes escapar la ira*, una colección de 17 cuentos que tienen al VIH/sida como tema central. En esta colección Fraga, quien también participa en la antología *Toda esa gente solitaria* y estuvo internado en “Los Cocos,” aborda diferentes aspectos relacionados con la experiencia de la enfermedad en Cuba, desde el contagio, diagnóstico, tratamiento y reclusión de los enfermos en sanatorios, hasta la posterior flexibilización de la cuarentena y en algunos casos, la muerte de los afectados. Un tema que reaparece en esta colección es el del caso de los jóvenes que contrajeron de manera voluntaria el VIH, representado en el cuento “Mi violencia es vivir.”

En “Mi violencia es vivir,” la protagonista es inyectada con el virus como un recurso para escapar de una vida dominada por “la mala suerte que le nació pegada a las costillas” (Fraga 31). La historia de la protagonista

está marcada por el descuido y abandono de los padres, los abusos de los compañeros de la escuela y la negligencia de los maestros. Desde temprana edad la protagonista se enfrenta a un mundo hostil que le rechaza y le orilla a la prostitución y al “vicio de unas madrugadas frente al rock y los empastillamientos con las drogas compradas en las farmacias” (33). Esta caracterización cuestiona algunos aspectos del discurso oficial. Por ejemplo, en 1990, Fidel Castro declara: “quisiera afirmarles inequívocamente que Cuba es uno de los países del mundo más limpios de droga. En nuestro país ese desastroso fenómeno no constituye un problema para la sociedad” (“Discurso pronunciado en la inauguración”), una negación que sería constante en la retórica del régimen. Además, en este cuento volvemos a ver la conexión del virus con las drogas y el rock.

Si, de acuerdo con Saunders, “Rock music is considered loud, uncritical, non-Cuban, drug ridden, and of lower culture” (178), sus seguidores adquieren por asociación dichas características y, por lo tanto, serán estigmatizados. Aquí cabría detenerse a comentar la noción, señalada por algunos estudiosos, de que el rock cubano de los noventa evita reflexionar sobre los problemas más inmediatos de su entorno. Como describe Laura García Freyre:

El rock, generalmente considerado como una expresión de resistencia, en Cuba es mucho más conservador que otros géneros musicales, pues no ha sido generador de un discurso crítico de su sociedad, ni del medio en que se desarrolla. (110)

La percepción generalizada de que el rock en la isla era un movimiento acrítico, al menos a finales de los ochenta y principios de los noventa, invalidó cualquier consideración desde el régimen para verlo como amenaza, por lo que se etiquetó a los contagios deliberados entre roqueros de simples arranques juveniles. Este discurso encuentra eco tanto en

el cuento de Fraga como en el de Menéndez anteriormente discutido.

En “Mi violencia es vivir,” el personaje principal se inyecta el VIH ante la promesa de:

[n]o tener que preocuparse por el alimento, comer hasta llenarse la panza, y cuando enferme, el medicamento, sin tener que pagar un centavo, fácil, así como quiso en su niñez que le llevaran el desayuno a la cama. (35)

Esta lógica busca resaltar la vagancia e ingenuidad de la protagonista. En otras palabras, mientras que por un lado la protagonista de “Mi violencia es vivir” refleja la confianza y dependencia en el sistema de salud cubano, también exhibe una realidad, la de adicción a las drogas, que se niega en el discurso oficial.

La lectura de estos cuentos de las colecciones *Toda esa gente solitaria* y *No dejes escapar la ira*, como productos del contexto histórico de los primeros años del VIH/sida en Cuba, resulta todavía más provechosa si ponemos en contacto dichos cuentos con otros textos en donde las críticas al régimen, la situación en la isla y el contagio como arma de carácter subversivo tienen un papel fundamental: la novela *Cólera de ángeles*, de Zoé Valdés, y los filmes *Azúcar amarga*, de León Ichaso, y *Boleto al paraíso*, de Gerardo Chijona.

## Del contagio como protesta: *Cólera de Ángeles* de Zoé Valdés

Zoé Valdés ha recibido una atención notable de la crítica, especialmente por su novela *La nada cotidiana* (1995). Esta obra no sólo le traería reconocimiento internacional a la autora, sino que además provocaría cambios significativos en su vida.<sup>2</sup> De acuerdo con Ruiz-Meléndez, Valdés se ve forzada a exiliarse en Francia, tras participar en un congreso en París, debido a la irritación que provocó en el régimen la publicación inminente de *La nada cotidiana*, una obra que había sido ya

censurada en la isla y que ahora sería publicada en el exterior (19). Tanto la figura de Zoé Valdés como su producción literaria han sido blanco de elogios y descalificaciones. Como describe Esther Whitfield, se ha celebrado la autenticidad de una obra comparada con la de Reinaldo Arenas, pero también no ha faltado quien acuse a la autora de sacar ventaja de la tragedia del pueblo cubano (249), en referencia al éxito comercial de novelas que tienen como tema recurrente la problemática del periodo especial, una época de crisis económica en la isla tras el colapso de la Unión Soviética en los años noventa. Lo cierto es que Zoé Valdés goza de una relación cercana con el mercado editorial, sobre todo europeo, que le ha permitido tener acceso a tribunas importantes desde donde ha arremetido contra el régimen castrista en numerosas ocasiones.

Una obra que no ha recibido atención crítica, quizá por su distribución limitada, es *Cólera de ángeles* (1996). La novela se publicó en el volumen titulado *La colère: La rage des anges*, como parte de la serie “Péchés capitaux” de la casa editorial francesa Les éditions Textuel.<sup>3</sup> La serie es descrita por la misma editorial como el “[e]ncuentro entre la pintura y la literatura para una inmersión sensual y placentera en el mundo del pecado” (“Péchés capitaux,” traducción del autor), pues en cada tomo los textos conviven con reproducciones de pinturas que van de los siglos XV al XX.

La novela de Valdés apareció acompañada de imágenes seleccionadas y comentadas por Sylvie Douce de La Salle y el volumen fue publicado simultáneamente en español por la Editorial Lumen como *La ira: Cólera de ángeles*, aunque tanto la escritora como otras fuentes se refieren al texto de Valdés solamente como *Cólera de ángeles*. En esta novela una narradora protagonista nos relata la historia de Raquel que, como la autora, nació en el año de la caída de Batista y se encuentra estudiando en París en 1987 con una beca. Raquel se enamora de otro cubano con quien se casa a su regreso a la isla. Pronto el matrimonio se vuelve una alegoría de la situación cubana rumbo a los años del periodo especial, al sufrir

un progresivo deterioro que termina con la muerte del marido en un accidente aéreo y la declaración de este último como héroe de la Revolución.

La joven viuda, embarazada poco antes de morir su esposo, comienza un andar restaurador durante el cual se topa con Patricia y Benjamín, una pareja descrita por Raquel durante su primer encuentro como “extremadamente flacos y ajados” (87), añadiendo que:

exhibían una belleza paliducha que les sentaba bien, en contraste con las pieles tostadas que estamos acostumbrados a esperar de los habitantes del trópico... Algo de mágico, de alucinación del más allá, de atrayente, tenían esos muchachos que impedía articular sílaba alguna. (87)

El lector averiguará más tarde que no sólo la pareja es portadora del VIH, como lo sugiere su tono de piel, sino que además contrajeron el virus de manera voluntaria. La noción de una presencia mágica que resiste cualquier caracterización con palabras puede ser leída como la incapacidad del lenguaje de nombrar lo innombrable, es decir, no disponer de elementos discursivos que puedan articular la enfermedad de la pareja fuera de la retórica oficial. Asimismo, el contraste entre la belleza paliducha de los jóvenes y las pieles tostadas comunes en el resto de la población alude a la alteridad de dichos personajes que, sin embargo, no representa una amenaza sino una fuente de atracción. En *Cólera de ángeles* dicha atracción se construye como oposición a la marginación oficial de los afectados por el VIH, al llevar el punto de vista de una autovaloración a la apreciación de un narrador testigo que adicionalmente le suprime el tono sexual.

Igualmente, las características físicas de la pareja resaltan el aspecto visual de una realidad que se puede ver mas no nombrar, una que ha sobrepasado el lenguaje, dominada por la desconexión entre el referente y el signo. Así, la enfermedad de la pareja

también se puede leer como la frustración de una sociedad asediada por las privaciones de principios de los años noventa, una situación que está a la vista de todos pero de la que no se puede hablar. De acuerdo con la narradora esta incapacidad de “contar historias reales y coherentes” afecta a la mayor parte de la población:

El tema de conversación de los cubanos es totalmente hilarante, unos no hacen más que hablar de comidas que no pueden comer, otros de viajes a países lejanos donde supuestamente harán fortuna, o de enemigos y guerras inexistentes. (86)

Esta negación a comentar lo que ocurre en su entorno ficcionaliza la realidad: lo real no es lo que se ve, sino lo que se enuncia.

Raquel empero intuye que la pareja será una excepción, siendo ésta la razón principal por la que se acerca a ellos. Las expectativas de Raquel no son defraudadas y pronto los enamorados le cuentan las historias de cómo contrajeron el virus. En palabras de Benjamín:

Primero fui yo, me inyecté el sida. Pertenecía a un grupo de rockeros... La policía no nos dejaba vivir, nos prohibían cantar, nos cortaron el pelo, nos metían presos setenta y dos horas, nos soltaban, nos volvían a coger. El grupo entero se inoculó el virus... Estábamos hartos de la sociedad, de vivir... Ahora, los pocos que quedamos pensamos diferente. Fuimos, si tú quieres, irresponsables, pero cuando ocurrió aquello teníamos la esperanza de que la vacuna apareciera y de que nos curáramos. ¡Como aquí se jactan diciendo que somos una potencia médica, pues confiamos en los experimentos de esa potencia! (92)

La descripción hecha por Benjamín exhibe la relación paradójica entre el personaje y el régimen de Castro. Por una parte, Benjamín y

su grupo son víctimas de las prácticas represivas del poder disciplinario, usando términos de Michel Foucault, que los empujó a ver la autoinoculación del VIH como una escapatoria. Por otra parte, muestra la confianza perdida en el sistema sanitario cubano para que encontrara una cura. A primera vista estos dos argumentos parecen contradictorios. Un lector podría caracterizar las acciones de Benjamín como el comportamiento negligente de un adolescente que es incapaz de ver las consecuencias de sus actos, esperando que el gobierno pueda arreglar sus problemas más tarde. Otro lector podría ver un narrador que, en su afán por criticar al régimen, no nota la ineffectividad de estas críticas, ya que no se puede proponer que una enfermedad terminal sea la única resistencia posible ante el régimen, y después denunciar a dicho régimen por ser incapaz de curar dicha enfermedad. Aunque estas lecturas son válidas, la contradicción señalada también se puede leer como la incapacidad de Benjamín por elaborar un argumento que se imponga al aparato discursivo oficial, mostrando así a un personaje y una sociedad atrapados en la red retórica del régimen, y por lo tanto, no puede articular un discurso de resistencia congruente. Nuevamente el lenguaje ha perdido su valor.

La situación de Patricia es un poco distinta. Como ella cuenta:

Nos empatamos, sabía que estaba enfermo. La primera vez que nos acostamos, él se puso el preservativo, se lo quité, quería darle una prueba de amor. No me interesa vivir sin casa, sin trabajo, sin... sin... vida. (93)

La crítica al régimen en este caso tiene algunas de las características paradójicas ya mencionadas previamente. Patricia decide no usar condón como prueba de amor por Benjamín, una decisión que pone en evidencia su ingenuidad. Luego explica que la vida sin casa o sin trabajo no es vida. La oposición entre emociones y materialidad de nuevo parece disminuir la efectividad de la crítica. ¿Fue una prueba de amor o el último recurso

en una vida sin valía? Sin embargo, Patricia, como Benjamín, no puede verbalizar una justificación coherente fuera del aparato discursivo del poder. Sus razones son las razones de una vida diaria llena de contradicciones, de decisiones emocionales en donde la racionalidad no encuentra lugar.

Michael Hardt y Antonio Negri encuentran que la biopolítica, vista desde la perspectiva foucaultiana, se puede interpretar “as the creation of new subjectivities that are present at once as resistance and de-subjectification” (58), para ello proponen la noción de “evento biopolítico,” que:

comes from the outside insofar as it ruptures the continuity of history and the existing order, but it should be understood not only negatively, as rupture, but also as innovation, which emerges, so to speak, from the inside. (59)

Bajo esta propuesta, el contagio voluntario del VIH de Benjamín y Patricia, en el contexto de la Cuba de los noventa, se puede leer como un evento biopolítico por su capacidad para producir subjetividades y a la vez desestabilizar el orden existente. En este sentido, se invierte la asociación del virus con la muerte, aunque de forma temporal, y se le imprimen propiedades de fuerza productiva que, como se verá más adelante, impulsa mecanismos de resistencia.

Si bien en ambos casos la representación del contagio intencional repite algunos de los tópicos que se le han asociado, a saber, el contagio entre jóvenes roqueros y entre parejas como prueba de amor, se omiten ciertas asociaciones, notablemente con las drogas. Asimismo, en un periodo histórico dominado por la escasez, la novela evita cualquier referencia al tratamiento de los pacientes y a las ventajas a las que tendrían acceso Benjamín y Patricia, como seropositivos, en términos de alimentación y vivienda. También evita mencionar la discriminación enfrentada por portadores de VIH y enfermos de sida en la sociedad cubana de los noventa, un fenómeno que ha sido documentado por diversos estudiosos (Hamilton

45, Leiner 130). El énfasis se pone en la ingenuidad de los personajes y el profundo desencanto con la Revolución, un tema recurrente en la obra de Zoé Valdés (González-Abellás 43).

La relación entre la pareja y Raquel se estrecha por la convivencia continua, una cercanía que no pasa desapercibida para las autoridades. Así, cuando Raquel es capturada por la policía tras participar en una protesta espontánea, uno de los agentes le advierte: “Primera y última advertencia: si sigues manchando la memoria de tu esposo, irás presa, con barriga y todo. ¡Basta de aguantar tus andanzas con facinerosos, sidosos y enemigos del proyecto revolucionario!” (100). La contraposición entre el esposo muerto martirizado por el aparato estatal y el grupo de enemigos, entre los que se encuentran seropositivos, le sirve a Valdés para construir un discurso de resistencia que no sólo identifica a los afectados por el virus como sujetos subversivos, sino que además busca desarticular los mitos creados por la Revolución.

La muerte de Benjamín como consecuencia del sida desencadena el regreso de Patricia a su pueblo natal y la rebeldía activa de Raquel, quien finalmente decide intentar abandonar la isla en un bote. No obstante, su intento se ve medianamente frustrado, al ser interceptada por un barco estadounidense que la lleva a la Base Naval de Guantánamo. Ahí, Raquel da a luz a un par de gemelos a quienes nombra Benjamín y Patricia en honor a sus amigos. Este ritual de “reencarnación” de los enfermos pone de manifiesto el rechazo del carácter prescindible de los afectados por el VIH/sida. En otras palabras, a través del acto de reproducir el nombre de la pareja en los recién nacidos, Raquel reinscribe a la pareja en el devenir histórico y sugiere una vía de resistencia. La novela termina con madre e hijos viviendo en un campamento en la base estadounidense mientras esperan la solución de su situación migratoria, como si se tratara de una especie de purgatorio.

La situación de crisis y carestía que enfrenta Raquel en *Cólera de ángeles*, y que la impulsan a dejar la isla, aparece de nuevo con un tono crítico y politizado en el filme *Azúcar amarga*, y nuevamente el VIH/sida se muestra como una amenaza para el gobierno de la isla, esta vez de manera mucho más explícita.

## Del contagio como acto revolucionario: *Azúcar amarga* de León Ichaso

Estrenada en 1996, la película *Azúcar amarga* del director cubanoamericano León Ichaso aborda también el tema del contagio voluntario del VIH, esta vez como manifestación de rebeldía contra el régimen. El filme sigue la transformación de Gustavo, un joven totalmente comprometido con el castrismo que poco a poco se va desencantando de los valores de una Revolución que no son como los imaginaba. Jorge Barrueto lee esta obra en el contexto de narrativas de la esperanza, o desesperanza y desilusión, en donde la realidad “shows him that hope is an attribution of the central party, not the individual and, as a result, the idealism of the revolution is disappearing” (107). Esta perspectiva coincide con la mayoría de las críticas sobre el filme publicadas fuera de la isla durante la época de su estreno, por ejemplo, la que aparece en *Los Angeles Times*, en donde se declara que “[n]o movie could be more anti-Castro than Leon Ichaso’s impassioned, operatic ‘Bitter Sugar,’ a harrowing depiction of the gradual disillusionment of a young idealistic Havana student” (Thomas). Más allá de la trayectoria vital del protagonista, para este trabajo me interesa explorar el personaje de Bobby, el hermano menor de Gustavo.

Bobby es parte de una banda de rock que toca en La Habana y es constantemente acosado por las autoridades, por lo que Bobby y su banda deciden inyectarse sangre con el virus como una forma de protesta. Lo hacen frente a una cámara, mientras describen las motivaciones de esta acción de rebeldía. La secuencia, filmada con una cámara al hombro, muestra una serie de primeros planos de jeringas llenas de sangre y brazos desnudos, intercalados con planos medios de los miembros de la banda listos para recibir la sangre contaminada. Bobby en algún momento declara: “entre el socialismo y la muerte, prefiero la muerte.” Toda la escena tiene lugar en una pequeña habitación oscura que crea una sensación de claustrofobia. En este punto de la película, las acciones de Bobby están en clara oposición a las creencias de su hermano Gustavo. Mientras que la familia



todavía está lidiando con los actos de Bobby, su apartamento es asaltado por un grupo de individuos que se llevan al hermano menor por la fuerza al tiempo que gritan: “Cuidado con la boca que está infectado.” El hecho de que la boca sea considerada por los agentes del gobierno como peligrosa y un foco de infección, habla sobre los peligros reales de la epidemia como una amenaza discursiva, más que un ataque a la salud física de los individuos aislados.

Aunque Bobby y su banda parecen encontrar una manera de rebelarse contra el régimen, son silenciados y confinados a un sanatorio para ser tratados. Desde la perspectiva de Roberto Esposito, la respuesta de las autoridades cubanas se puede ver como la expresión de un sistema inmune que protege a Bobby del sida, y finalmente, de sí mismo. Sobre todo si consideramos la postura oficial con respecto a la cuarentena obligatoria durante los primeros años. Por ejemplo, en 1987 encontramos las primeras respuestas desde el poder a las críticas relacionadas con esta práctica. En palabras de Fidel Castro:

algunos no teniendo nada que hacer y qué decir han criticado medidas nuestras, medidas de aislamiento que hemos tomado, necesarias e imprescindibles, que tienden a la protección no solo de la población sana, sino de las personas enfermas; porque el SIDA se sabe que entre los portadores se convierte en enfermedad en determinado momento de baja de las defensas, mala alimentación, etcétera, y en tanto se descubre un medicamento eficaz que cure radicalmente la enfermedad, la atención médica preventiva es el arma fundamental para preservar una vida de alguien contagiado por el virus del SIDA. (“Discurso pronunciado en el acto de inauguración”)

Los detalles delineados por Castro en esta intervención incluyen dos de los ejes retóricos en la defensa de la estrategia cubana en años

por venir: el aislamiento como mecanismo para proteger a la sociedad y a los propios enfermos de sí mismos, y el sanatorio como espacio ajeno a la carestía enfrentada por el resto de la población después de la caída de la Unión Soviética. Esta función protectora asumida por el régimen castrista se puede leer desde la propuesta de Roberto Esposito de una “política de inmunización” como el paradigma que gobierna la relación entre vida—manifestándose en el ámbito del cuerpo—y política en ciertos Estados. Según esta propuesta, “life combats what negates it through immunitary protection,” es decir, para erradicar el mal, el cuerpo no busca extirparlo sino hacerlo parte de sí mismo, incluirlo dentro de sus fronteras, y como resultado “[t]he dialectical figure that thus emerges is that of exclusionary inclusion or exclusion by inclusion” (8). Para Esposito, el Estado sirve como mediador entre el cuerpo social y las amenazas biológicas para las cuales éste no es inmune de manera natural. Esta labor mediadora es comparada con la de un sistema inmune artificial, cuya misión es la de actuar como el mecanismo de defensa con el que el cuerpo no cuenta. En este sentido, la confinación forzada de Bobby a un sanatorio ejemplifica esta relación de inclusión y exclusión en el seno de la isla, específicamente en cuanto a su situación dentro del sanatorio.

No obstante, para que este sistema inmune pueda funcionar adecuadamente es necesario identificar las amenazas biológicas para el cuerpo social. Así, a finales de la década de 1980 se señalaba a los casos de riesgo como “those who have more dealings with foreigners, those who have been abroad” (Castro Ruz, “News Conference”). Los extranjeros, principalmente de origen occidental, serían marcados como agentes transmisores y aparecerían en el discurso oficial a través de tropos que incluían comúnmente la sinécdoque cuerpo-sangre. Esto lo podemos observar, por ejemplo, en un discurso de Castro de 1991 en el que habla de una posible invasión estadounidense a la isla y la resistencia a la que se enfrentaría:

Además habría un regadío enorme, que no lo han mencionado, de nuestra sangre; pero también de la de ellos que, realmente, no hace ninguna falta para nuestra agricultura, puede estar demasiado contaminada y llena de SIDA, puede ser que les trasmitan el SIDA hasta a los tomates. No necesitamos sangre yanqui en nuestros campos, mejor es que trabajemos con el azotobacter, el rizobio, la micorriza y todos esos microorganismos que están desarrollando nuestros científicos para garantizar la fertilidad de la tierra, y que por otras vías fertilicemos nuestro suelo. (“Discurso pronunciado en la clausura”)

La confluencia de los discursos nacionalista y tecnológico se puede leer en el contexto del carácter infeccioso de la violencia descrito por Girard y rescatado por Esposito: “When violence is unloosed, however, blood appears everywhere—on the ground, underfoot forming great pools. Its very fluidity gives form to the contagious nature of violence” (37). Además, la metonimia que relaciona la sangre contaminada con el imperialismo estadounidense también se puede leer, dentro del discurso patriarcal de la nación, como la negación desde el poder a que la sangre (semen) extranjera fertilice la tierra (mujer-madre) cubana, una función que bajo la perspectiva del poder sería exclusiva del Estado.

Sin embargo, además de desafiar el discurso oficial de protección estatal, el filme busca también desarticular la representación del sanatorio como espacio de abundancia. Cuando Bobby es trasladado para su tratamiento médico, a través de un travelling la cámara va mostrando el cambio en el paisaje de camino al sanatorio, empezando por escenas de la vida rural y terminando en un conjunto de estructuras de concreto estériles detrás de una cerca de alambre. En el fondo, escuchamos una versión acústica de “Muñequita linda” (“Te quiero, dijiste”), de la compositora

María Grever, transformándose en ruidos metálicos. Hacia el final del recorrido aparece la leyenda “Los Cocos—Aids Camp.” La intención aquí es evidente. El filme, hablado en español, apela a una audiencia angloparlante para que establezca una conexión directa entre “Los Cocos” y otros espacios de reclusión forzada, en particular el campo de concentración. En este sentido, se busca insertar a Bobby, y a los otros internos, en la propuesta descrita por Giorgio Agamben del *homo sacer*.

De acuerdo con Agamben, el *homo sacer* es una figura del derecho romano bajo la cual se identificaba a aquellos hombres proscritos de cualquier derecho como ciudadanos y, por lo tanto, podían ser asesinados con impunidad más nunca ser objeto de sacrificio. Es decir, al estar ausente la noción de lo sagrado, se encuentran en un estado de *vita nuda* o nuda vida. Para Agamben, el espacio que mejor representa la expresión de la nuda vida es el campo de concentración, en donde el estado de excepción se convierte en la norma y los conceptos de derechos individuales y protección jurídica pierden sentido. Así, la mera existencia de los campos de concentración es una señal de la crisis por la que atraviesan los sistemas políticos modernos, fundados “on the functional nexus between a determinate localization (land) and a determinate order (the State) and mediated by automatic rules for the inscription of life (birth or the nation)” (174). O en otras palabras, el campo de concentración es “the sign of the system’s inability to function without being transformed into a lethal machine” (175). Precisamente, las representaciones del sanatorio en general y de Bobby en particular le dejan poco margen a la audiencia para una lectura con matices. La función política del filme no puede ser más clara.

De hecho, en el filme podemos ver la transformación de la retórica que desde fuera de la isla, específicamente en los Estados Unidos, se asocia a los contagios voluntarios. En un primer momento, las noticias sobre estos casos que empiezan a aparecer en los medios

de habla inglesa describen este acto como una experiencia de liberación, por ejemplo, en un artículo de 1994 en *Newsweek* se cita la declaración de un joven que explica sus motivaciones: “We gave ourselves AIDS to liberate ourselves from society and those laws about obligatory work, and live in our own world” (“Choosing to die”). Más tarde este discurso, que en este momento no está muy lejano de la postura oficial de falta de madurez defendida por el castrismo, se va transformando en los medios estadounidenses en un acto deliberadamente político, como lo refleja el título del siguiente artículo en *The Seattle Times* de 1995: “Youths In Cuba Self-Inject Aids Virus-Filmmaker Says They Did It As Act Of Political Protest.” En este texto destaca una cita con la opinión de Robert Arellano (Bobby Rabyd) sobre los mencionados jóvenes:

They don't cut the appearance of what we might think as being some foolhardy youth group that did some childish and absurd act. In fact, they understand the political implications of what they've done. (Baker)

Este punto de vista del contagio como un acto deliberado de subversión política continuaría.

Más recientemente, las historias de estos jóvenes fueron rescatadas en un postcast de Radiolab y Radio Ambulante titulado “Los Frikis,” que se describe como “How a group of 80's Cuban misfits found rock-and-roll and created a revolution within a revolution, going into exile without ever leaving home” (“Frikis”), y que durante una entrevista con uno de los productores, un reportero no duda en describir de la siguiente manera: “In a weird way, the situation in the sanitariums was a sort of Punk Rock version of Prague Spring; the people in there didn't have to put up a front and they felt free to express themselves” (Martinez). Es decir, ya no existen dudas relacionadas con la intencionalidad de estos jóvenes. Dicha transformación ya está presente en *Azúcar amarga*, en donde el contagio voluntario es representado como un

acto de resistencia con implicaciones políticas claras.

Hacia el final del filme, Bobby equipara su situación en el sanatorio con la de alguien que se suicidó, pero todavía es capaz de hablar con su familia y amigos, una especie de fantasma. En su comparación también habla de “Los Cocos” como si se tratara de un purgatorio, siendo al mismo tiempo una institución en la que el régimen ejerce su poder disciplinario, en términos foucaultianos, y un lugar donde las fisuras en el discurso hegemónico se pueden encontrar y explorar. En su última aparición en la película, Bobby recibe la visita de su hermano Gustavo en el sanatorio, que ahora tiene las cualidades de un espacio idílico, lleno de árboles y agua corriente. Aquí los pacientes son capaces de nadar libremente en un río lleno de cascadas. Al final de la escena, Bobby juega con un pañuelo con la bandera de Estados Unidos, una representación directa de la posición política del filme.

## De la confluencia de discursos: *Boleto al paraíso* de Gerardo Chijona

La autoinoculación del VIH durante el periodo especial aparece también en la película *Boleto al paraíso*, de Gerardo Chijona, estrenada en 2010 y en donde tenemos a un grupo de jóvenes en los márgenes de la sociedad cubana. El filme tiene como protagonistas a dos de ellos. Eunice, abusada sexualmente por su padre, y Alejandro, quien se encuentra con Eunice cuando se dirige a un concierto de rock en La Habana. Ambos se sienten atraídos por el sentimiento de hermandad entre los frikis, ausente en su entorno familiar. Alejandro, un personaje que recuerda a Bobby en *Azúcar amarga*, pasa sus días en la calle en compañía de sus amigos. Hacia la mitad del largometraje, y preocupado de ser enviado a un “campo de trabajo,” Alejandro decide contraer de manera voluntaria el virus como su “boleto al paraíso,” ya que así será transferido al sanatorio

donde no va a tener que preocuparse de nada, según dice. Al contrario de Bobby, Alejandro ve el virus como una llave para una vida mejor y no como el final de la misma o un mecanismo para rebelarse contra el régimen. Cuando contrae el VIH, Alejandro es sometido a pruebas diagnósticas y luego internado en el sanatorio de Santiago de las Vegas.

A diferencia de la representación del sistema de salud cubano en *Azúcar amarga*, donde “Los Cocos” es retratado inicialmente como una especie de campo de concentración, en *Boleto al paraíso* vemos por primera vez equipos de última generación para el diagnóstico y un espacio limpio y tranquilo apto para el tratamiento, imágenes que el propio régimen intentaría perpetuar. Esta postura, en principio empática con el discurso oficial, parece alinearse con la descripción que se hace del sanatorio en la introducción del volumen *Toda esa gente solitaria: 18 cuentos cubanos sobre el sida*, anteriormente comentado:

El Sanatorio ‘Los Cocos’ [...] no es, ni fue concebido como un GULAG clínico, sino como una tentativa de centralizar la batalla contra un nuevo y transmisible padecimiento. Entre sus más obvias ventajas contó, y cuenta, con una atención altamente especializada, el suministro de los medicamentos más novedosos a nivel mundial y unas condiciones de existencia (alimentación incluida) netamente muy superiores a la media de un país abocado (justo durante la década en curso) a la peor de sus crisis económicas. (Zayón Jomolca y Fajardo Atanes 13)

Sin embargo, el espacio de “Los Cocos” no será un espacio ameno por largo tiempo. Pronto Alejandro se da cuenta de que la vida en el sanatorio “Los Cocos” no es como él se imaginaba que iba a ser. De hecho, los espacios interiores del sanatorio se encuentran en el centro mismo de una transformación que

refleja el proceso de desencanto experimentado por los protagonistas, pasando de la habitación que Alejandro encuentra a su llegada, llena de luz y sábanas blancas, a un espacio cubierto de carteles, más oscuro y que provoca un sentimiento general de confinamiento. No obstante, el sanatorio no es el único que sufre este proceso de decadencia: las relaciones entre los personajes reflejan un proceso similar.

A diferencia de *Azúcar amarga* en donde el contagio se hace a través de jeringas, aquí el ritual para contraer el virus toma la forma de orgía con tonos melancólicos en donde interviene Milena, una joven portadora del virus que además ha estado ya internada en el sanatorio. Este acto de unión comunal se da después de una discusión en donde los participantes describen dicha acción como un paso más para afianzar su amistad. En este momento nos queda la impresión de que estamos ante una narrativa del VIH/sida de solidaridad comunitaria, es decir, de acuerdo con Jodie Parys, textos en donde los personajes “have asserted their agency to build a community of support and create a unified front within the existing political and social body with which to combat hegemonic subjugation” (14). Mas, como ocurre con el espacio del sanatorio, esta primera impresión resulta falaz. Una vez que Alejandro es diagnosticado como portador del virus, el grupo se desintegra ante la vacilación de sus integrantes. Incluso Eunice, quien establece una relación romántica con Alejandro, decide alejarse de este último. Como espectadores somos testigos, por una parte, del ostracismo que lleva a Alejandro al borde del suicidio. Por otra, presenciamos las dificultades a las que se enfrenta Eunice, al andar por las calles de una Habana decadente, primero buscando comida en los basureros y luego al intentar prostituirse. Así, el espectador no tarda en darse cuenta que en realidad está ante una narrativa de aislamiento, en donde los personajes son sometidos a los efectos de una sociedad para

la cual “people with AIDS (PWAs) pose a risk to society and must be identified and categorized, and therefore subtly separated from the ‘rest’ of society, so that society can protect itself from them” (Parys 95). Esta perspectiva de aislamiento se confirma en la figura de Eunice.

Para evitar que Alejandro salte del techo de un edificio, Eunice acude al sanatorio y habla con él. Después de reproches iniciales relacionados con la separación, tienen relaciones sexuales. En una escena posterior, vemos a una Eunice embarazada ya como paciente del sanatorio, sin la presencia de Alejandro. En la última escena de *Boleto al paraíso*, Eunice se encuentra sola en su cuarto, se pone unos auriculares y mira directamente a la cámara, desafiante, mientras se oye una música que sólo ella y el espectador pueden escuchar. Como aprendimos en una escena anterior, a los pacientes del sanatorio no se les permite escuchar música con alto volumen, por lo que esta regla explicaría su acción. Sin embargo, parece que ella tiene la oportunidad de conectar con el público a través de la música, guardando silencio y confirmando la incapacidad de las palabras para representar y entender la realidad del sanatorio y sugiriendo una lectura en donde este acto, aunque en apariencia insignificante, puede representar una expresión de resistencia, sobre todo si recordamos a Raquel, el personaje principal de la novela de Valdés: dos mujeres embarazadas que a pesar de enfrentar circunstancias poco alentadoras luchan por su supervivencia.

Si bien en *Boleto al paraíso* encontramos la confluencia de discursos oficiales sobre el VIH/sida, específicamente el de la representación de los frikis como jóvenes apolíticos y el sanatorio como un espacio de abundancia, el filme cuestiona algunas de estas representaciones, en particular la experiencia de los internos en “Los Cocos,” para proponer un espacio con más matices que aquel defendido en la retórica oficial o el presentado en el filme *Azúcar amarga*.

## Comentarios finales

Como se ha visto, en las obras analizadas encontramos temas y símbolos recurrentes, en particular la figura del contagio voluntario. Estas obras reproducen, cuestionan y, en algunos casos subvierten, discursos hegemónicos sobre el VIH/sida en circulación durante los años ochenta y noventa en Cuba. El caso de jóvenes que se inyectaron el virus deliberadamente a finales de los ochenta, un suceso que causó revuelo en la prensa internacional de la época y ha vuelto a resurgir recientemente, está presente en los cuentos “Mi violencia es vivir,” de Miguel Ángel Fraga, y “La moneda, la bóveda, yo sólo trato de alcanzar,” de Ronaldo Menéndez, en donde destaca la asociación entre el rock, las drogas y el contagio voluntario. En *Cólera de ángeles*, Zoé Valdés presenta el tema del contagio voluntario del VIH como parte de una crítica más general del sistema político y de las condiciones de vida en la Cuba del periodo especial. Aquí se retoma el discurso del virus como un agente venido desde afuera para resignificarlo. En la novela de Valdés la presencia del virus se asocia con una fascinación por los infectados, quienes destacan por su capacidad para hablar de los problemas que los afectan sin tapujos, en contraposición con el resto de la población. Además se subvierte la retórica de la autoinoculación al imprimirle elementos de protesta, impugnar la formación de mitos revolucionarios y evidenciar la dificultad para elaborar discursos de resistencia congruentes dentro del mismo aparato de poder. Por su parte, en los filmes *Azúcar amarga* y *Boleto al paraíso*, las representaciones del contagio voluntario y del sanatorio se vuelven temas contenciosos que oscilan entre la cercanía a la retórica del régimen y a la de aquellos opuestos a este último, en particular desde el exilio. Mientras en *Azúcar amarga* el contagio tiene una clara motivación política, en *Boleto al paraíso* la representación de estos casos de autoinoculación del VIH hace eco y en ocasiones problematiza la postura oficial.

Todas estas producciones se insertan en la red de discursos sobre el VIH/sida puesta en circulación desde el poder, discursos que

incluyeron la asociación del virus con el imperialismo norteamericano, para lo cual la sinécdoque—la sangre enferma por el cuerpo extranjero—y la metonimia—la sangre contaminada como la corrupción estadounidense—resultaron figuras útiles. El carácter foráneo de la enfermedad a su vez dio pie a una narrativa que descalificaba las posibles críticas desde adentro, como en el caso de los jóvenes que a principios de los noventa se inyectaron el virus de manera intencional, y que el régimen minimizó en todo momento, al tachar sus gustos—por el rock y las drogas—apariencia y comportamiento como socialmente disfuncionales, irresponsables y extranjerizantes. Las obras estudiadas, en mayor o menor medida, ven en las representaciones del VIH/sida una oportunidad para entablar una discusión sobre cuestiones que van más allá del virus y la enfermedad en sí, poniendo sobre la mesa asuntos como los derechos individuales y las posibilidades de enunciación desde el margen en el contexto de la Cuba del periodo especial.

## Notas

<sup>1</sup> Esta colección tiene su origen en el taller literario La Montaña Mágica, formado a principios de los años noventa en el interior del sanatorio para el tratamiento del VIH/sida de Santiago de las Vegas “Los Cocos.” A este taller asistían tanto pacientes internados en sanatorio como una variedad de visitantes. Algunos críticos que han hablado de esta colección incluyen a Fernández, Ingenschay, Rubio Cuevas y Pérez.

<sup>2</sup> Otras obras que también han despertado interés entre la crítica incluyen *Te di la vida entera* (1996), *Café Nostalgia* (1997), *Querido primer novio* (1999) y *Lobas de mar* (2003).

<sup>3</sup> La colección incluye también *La gourmandise: Discours de Robinson sur la morue* (1995) de Manuel Vázquez Montalbán, *La paresse: Oblomova* (1996) de Jerome Charyn, y *La luxure: Fragments d'un autoportrait en luxurieux* (1999) de Michel Polac.

## Obras citadas

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Traducido por Daniel Heller-Roazen. Stanford University Press, 1998.

Anderson, Tim. “HIV/AIDS in Cuba: A Rights-Based Analysis.” *Health and Human Rights*, vol. 11, no. 1, 2009, pp. 93-104.

*Azúcar amarga*. Dirigida por León Ichaso, Azucar Films, 1996.

Baker, Frank. “Youths In Cuba Self-Inject Aids Virus—Filmmaker Says They Did It As Act Of Political Protest.” *The Seattle Times*, 17 Ene. 1995, [community.seattletimes.nwsourc.com/archive/?date=19950117&slug=2099882](http://community.seattletimes.nwsourc.com/archive/?date=19950117&slug=2099882). Consultado 4 Ene. 2017.

Barrueto, Jorge. “The Narrative of Hope in Cuban Films Reacting to the Special Period.” *Journal of Caribbean Literatures*, vol. 4, no. 3, 2007, pp. 105-14.

*Boleto al paraíso*. Dirigida por Gerardo Chijona, Instituto cubano del arte e industria cinematográficos, 2010.

Castro Ruz, Fidel. “Discurso pronunciado en la inauguración del VIII Congreso de las Naciones Unidas sobre prevención del delito y tratamiento al delincuente.” *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz*, 27 Ago. 1990, [www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/c270890e.html](http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/c270890e.html). Consultado 30 Mar. 2017.

—. “Discurso pronunciado en el acto de inauguración del Centro de Inmunoensayo.” *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz*, 7 Sep. 1987, [www.cuba.cu/gobierno/discursos/1987/esp/f070987e.html](http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1987/esp/f070987e.html). Consultado 2 Ene. 2017.

—. “Discurso pronunciado en la clausura del VII Congreso del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, la Ciencia y el Deporte.” *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz*, 22 Dic. 1991, [www.cuba.cu/gobierno/discursos/1991/esp/f221291e.html](http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1991/esp/f221291e.html). Consultado 1 Ene. 2017.

—. “News Conference in Caracas, Venezuela” *Castro Speech Data Base, Latin American Network Information Center*, 8 Feb. 1989, [lanic.utexas.edu/project/castro/db/1989/19890208.html](http://lanic.utexas.edu/project/castro/db/1989/19890208.html). Consultado 1 Ene. 2017.

“Choosing to Die.” *Newsweek*, 15 May. 1994, [www.newsweek.com/choosing-die-188478](http://www.newsweek.com/choosing-die-188478). Consultado 3 Ene. 2017.

- Esposito, Roberto. *Immunitas: The Protection and Negation of Life*. Traducido por Zakiya Hanafi. Polity Press, 2011.
- Fernández, Oscar. *Proliferation of Disease in Iberoamerican Fiction*. Disertación, Pennsylvania State University, 2003. UMI, 2004.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*. Traducido por Robert Hurley, Vintage Books, 1990.
- Fraga, Miguel Angel. *No dejes escapar la ira*. Letras Cubanas, 2001.
- "Frikis, Los." *Radiolab*, 24 Mar. 2015, www.radiolab.org/story/los-frikis/. Consultado 4 Ene. 2017.
- García Freyre, Laura. "Porno Para Ricardo, rock y anarquía para una sociedad en transición." *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*, editado por Araceli Tinajero, Iberoamericana Vervuert, 2010, pp. 95-115.
- González-Abellás, Miguel Angel. "Aquella isla: Introducción al universo narrativo de Zoé Valdés." *Hispania*, vol. 83, no. 1, 2000, pp. 42-50.
- Hamilton, Carrie. *Sexual Revolutions in Cuba: Passion, Politics, and Memory*. University of North Carolina Press, 2012.
- Hardt, Michael, y Antonio Negri. *Commonwealth*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- Ingenschay, Dieter. "Sida y ciudadanía." *Cruce de lenguas: Sexualidades, diversidad y ciudadanía*, editado por Kathya Araujo, LOM Ediciones, 2007, pp. 31-52.
- Leiner, Marvin. *Sexual Politics in Cuba: Machismo, Homosexuality, and AIDS*. Westview Press, 1994.
- Martínez, Eddy. "Los Frikis: The Cuban Punk Kids Who Gave Themselves HIV as an Act of Rebellion." *Remezcla*, 30 Mar. 2015, remezcla.com/features/culture/los-frikis-cuba-hiv-radiolab-radio-ambulante/. Consultado 2 Ene. 2017.
- Menéndez, Ronaldo. "La moneda, la bóveda, yo sólo trato de alcanzar." Zayón Jomolca y Fajardo Atanes, pp. 75-81.
- Parys, Jodie. *Writing AIDS: (Re)Conceptualizing the Individual and Social Body in Spanish American Literature*. Ohio State University Press, 2012.
- "Péchés capitaux." *Les éditions Textuel*, www.editionstextuel.com/index.php?cat=020367. Consultado 2 Ene. 2017.
- Pérez, Óscar A. "La Montaña Mágica: Representations of HIV/AIDS from the Sanatorium." *Alternative Communities in Hispanic Literature and Culture*, editado por Luis H. Castañeda y Javier F. González, Cambridge Scholars, 2016, pp. 37-60.
- Pérez Ávila, Jorge. *Sida: confesiones a un médico*. Casa Editora Abril, 2006.
- Reid-Henry, Simon. *The Cuban Cure: Reason and Resistance in Global Science*. University of Chicago Press, 2010.
- Rubio Cuevas, Iván. "La doble insularidad de los novísimos narradores cubanos." *La isla posible*, editado por Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix y José Carlos Rovira, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, pp. 547-54. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t6h5. Consultado 30 Mar. 2017.
- Ruiz-Meléndez, Mónica M. *Voices of Displacement: The Multiple Exiles in the Works of Zoé Valdés*. Disertación, University of Georgia, 2005.
- Saunders, Tanya L. *The Cuban Remix: Rethinking Culture and Political Participation in Contemporary Cuba*. Disertación, University of Michigan, 2008. UMI, 2009.
- Smallman, Shawn. *The AIDS Pandemic in Latin America*. University of North Carolina Press, 2007.
- Thomas, Kevin. "'Sugar' Goes to Heart of Anti-Castro View." *The Los Angeles Times*, 22 Nov. 1996, articles.latimes.com/1996-11-22/entertainment/ca-1538\_1\_bitter-sugar. Consultado 1 Ene. 2017.
- Valdés, Zoé, y Sylvie Douce de La Salle. *La ira: Cólera de ángeles*. Editorial Lumen, 1996.
- Whitfield, Esther. "La narrativa cubana y el ejemplo del exilio: El caso de Zoé Valdés." *Exilios y residencias: Escrituras de España y América*, editado por Juana Martínez, Iberoamericana Vervuert, 2007, pp. 245-54.
- Zayón Jomolca, Lourdes, y José Ramón Fajardo Atanes, editores. *Toda esa gente solitaria: 18 cuentos cubanos sobre el sida*. Ediciones La Palma, 1997.