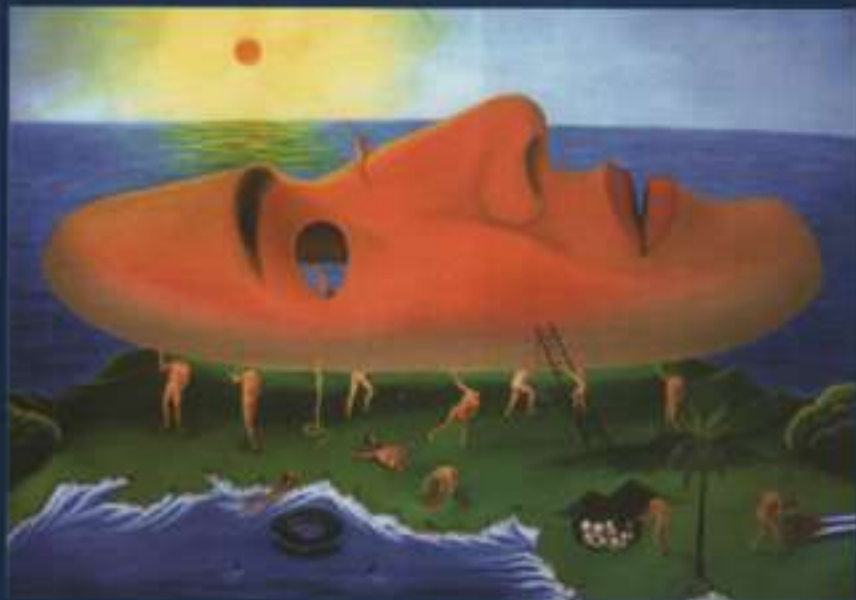


# Creación y Exilio

Memorias del I Encuentro Internacional  
Con Cuba en la distancia



Selección y Prólogo  
**FABIO MURRIETA**

**ehc**

editorial hispano cubana

# Creación y Exilio

Memorias del I Encuentro Internacional  
Con Cuba en la distancia

Universidad de Cádiz, España, 5 al 9 de noviembre de 2001

Selección y Prólogo  
FABIO MURRIETA

**ehc**  
editorial hispano cubana

*Creación y Exilio.*

*Memorias del I Encuentro Internacional Con Cuba en la distancia*

Universidad de Cádiz, España, 5 al 9 de noviembre de 2001

Ensayo. Colección: Con Cuba en la distancia

© Fabio Murrieta

Los derechos en calidad de creador de esta obra colectiva han sido cedidos por el autor a la Fundación Hispano Cubana para que sean reinvertidos en proyectos culturales y editoriales.

© Reservados todos los derechos de la presente edición a favor de:  
Editorial Hispano Cubana, Madrid, 2002

Primera edición: Septiembre de 2002

ISBN: 84-607-5250-X

Depósito Legal: CA-569/02

Impreso en España

Editorial Hispano Cubana

C/ Orfila, 8, 1ro. A

28010, Madrid

España

Telf.: 34 91 319 6313

Fax: 34 91 319 7008

Internet: [www.editorialhc.com](http://www.editorialhc.com)

E. Mail: [info@editorialhc.com](mailto:info@editorialhc.com)

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio,  
salvo autorización por escrito de la editorial.

Este libro ha sido editado gracias al patrocinio de las siguientes instituciones, a las que agradecemos su inestimable apoyo y colaboración: Excmo. Ayuntamiento de Cádiz, Excmo. Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, Fundación Municipal de Cultura de Cádiz, Iberia, University of Central Florida, San Diego State University, Promotora de Comunicación y Cultura y Fundación Hispano Cubana.

# Índice

FABIO MURRIETA	
Presentación .....	13
GUILLERMO GORTÁZAR	
Intervención en el acto de inauguración .....	15
HUMBERTO LÓPEZ MORALES	
Los cubanos de Miami: actitudes lingüísticas hacia el español, el inglés, el bilingüismo y la alternancia de códigos. (Conferencia magistral de apertura del congreso) .....	17

## I PARTE. LITERATURA. AUTORES Y TENDENCIAS

MADÉLINE CÁMARA	
Tríptico de la lejanía. Metáforas de la diáspora en la poesía escrita por mujeres cubanas .....	30
RAFAEL ROJAS	
El campo roturado. Políticas intelectuales de la narrativa cubana de fin de siglo .....	39
JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ	
Reinaldo Arenas: exilios reales y ficcionales .....	46
ARMANDO VALDÉS	
Cuatro décadas de literatura cubana: ¿borrón e historia nueva? .....	54
ORLANDO RODRÍGUEZ SARDIÑAS (ROSSARDI)	
El escritor cubano-americano y la búsqueda de una expresión .....	60
HUMBERTO LÓPEZ CRUZ	
Señales contradictorias en el enunciado de asimilación de Roberto G. Fernández: <i>Raining Backwards</i> vs. <i>En la Ocho y la Doce</i> .....	67
LAURA P. ALONSO GALLO	
Un largo archipiélago de otras incubaciones: La condición cubana del exilio en la obra de Gustavo Pérez Firmat .....	73
MARÍA LUISA OCHOA FERNÁNDEZ	
Las memorias exiliadas de tres escritores cubano-americanos: Pablo Medina, Gustavo Pérez Firmat y Virgil Suárez .....	80

JESÚS J. BARQUET Catálogo razonado de voces: escritoras cubanas desde y contra la diáspora .....	88
CONCEPCIÓN BADOS Cartografías de la diáspora: la obra de Ruth Behar .....	98
JACOBO MACHOVER La memoria contra el poder: escritores cubanos del exilio .....	106
LOURDES FERNÁNDEZ BENCOSME De cómo el relajo cambió la literatura latinoamericana: Guillermo Cabrera Infante y la narrativa reciente .....	119
NANNE TIMMER Experiencia y representación en <i>La nada cotidiana</i> de Zoé Valdés .....	125
ÁNGEL ESTEBAN, MARCOS ARROYO El pacto autobiográfico en la narrativa de Jesús Díaz .....	132
ÁNGEL CUADRA La poesía en el exilio: el tema de lo cubano .....	137
EFRÁIN RODRÍGUEZ SANTANA Gastón Baquero: en otro salón del planeta .....	142
ORLANDO FONDEVILA José Martí, poeta total: Cuba, su mayor poema .....	147
OCTAVIO DE LA SUARÉE Presencia de José Martí en la poesía cubana contemporánea de los Estados Unidos .....	152
LEONARDO FERNÁNDEZ-MARCANÉ El tema de la libertad en un cuento de Ofelia Martín Hudson .....	161
ENRIQUE DEL RISCO El último exilio o nuevas posibilidades de lo cubano .....	167
JOAQUÍN NAVARRO BENÍTEZ El concepto de memoria en Manuel Díaz Martínez: <i>Memorias para el invierno</i> .....	174
STÉPHANIE PANICHELLI TEYSSEN Gabriel García Márquez y Cuba desde el punto de vista de César Leante .....	182
LOURDES ROJAS Un diálogo con el exilio: <i>Hemos llegado a Ilión</i> , de Magaly Alabau .....	188
MILTON M. MARTÍNEZ Otra alternativa de la narrativa cubana en el exilio, la novela ectoplasmática: <i>Domingo, el abuelo astral</i> .....	193

# Creación y Exilio

Memorias del I Encuentro Internacional  
Con Cuba en la distancia



ALINA GALLIANO	
La memoria que jamás se fragmenta .....	196
JOSÉ VALDÉS-HURTADO	
La mujer cubana en el exilio .....	204
AMELIA DEL CASTILLO	
Entorno y auto-censura en escritoras cubanas del exilio .....	209
LILIANE HASSON	
¿Y en Francia qué? .....	214

## II PARTE. ARTE, DRAMATURGIA Y OTROS TEMAS

DIANA ÁLVAREZ AMELL	
La balsa en la cultura cubana: los límites de la representación estética .....	229
TERESITA PEDRAZA-MORENO	
Los cultos afrocubanos: expansión y reestratificación .....	234
MARIELA A. GUTIÉRREZ	
Yemayá y Ochún: la temática fluvial en la narrativa de Lydia Cabrera .....	245
ILEANA FUENTES	
¿Exiliados o traidores? El alcance extra-insular de la política cultural cubana, 1960-1990 .....	251
MARIE-THÉRÈSE RICHARD HERNÁNDEZ	
La dicha de ser. Introducción a la obra de Castaño, pintor cubano en París .....	257
ESTRELLA BUSTO OGDEN	
La cuarta dimensión en el arte del pintor cubano residente en Madrid Waldo Díaz Balart .....	263
GLADYS TRIANA	
Movimiento y fragmentación: testimonio de una artista exiliada .....	268
RAQUEL ROMEU	
La Habana en el recuerdo: memoria afectiva .....	273
ÁNGELES MATEO DEL PINO	
De cuando la vida imita al teatro. La dramaturgia de Reinaldo Arenas .....	279
YARA GONZÁLEZ-MONTES	
Dramaturgos cubanos de siempre .....	288
ROLANDO D. H. MORELLI	
El recurso de la estrategia teatral en la novela <i>Desterrados al fuego</i> , de Matías Montes Huidobro .....	294

JORGE FEBLES	
Entre sombras anda el juego: la monstruosidad filial en <i>Recordando a mamá</i> de Monge Rafuls y <i>Oscuro total</i> de Montes Huidobro .....	300
ARMANDO GONZÁLEZ PÉREZ	
Presencia negra y teatralidad en <i>Otra historia</i> y <i>Trash</i> , de Pedro R. Monge Rafuls .....	308
MARCEL MAYOR MARSÁN	
Internet como medio globalizador de la cultura iberoamericana desde los Estados Unidos .....	315
FIDEL HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ	
Procesos y etapas psicosociales de las migraciones .....	317
TOMÁS G. MUÑOZ Y ORIBE	
La transición .....	324
CÉSAR LEANTE	
¿Exilio político o económico? .....	329
OLGA CONNOR	
Nancy Pérez Crespo, pionera de publicaciones del exilio cubano .....	335
WILLIAM NAVARRETE	
La ronda del exilio: una música con alas .....	340
ANEXO	
Del homenaje a Juan Manuel Salvat:	
FELIPE LÁZARO	
Juan Manuel Salvat: Decano de los editores cubanos del exilio .....	353
Pío E. SERRANO	
Un homenaje merecido .....	356
Del acto de clausura del I Encuentro:	
MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ	
Intervención .....	358
Datos de los autores .....	360





# Presentación

Fabio Murrieta

*Coordinador General*

*I Encuentro Internacional sobre Creación y Exilio  
"Con Cuba en la distancia"*

"Con Cuba en la distancia" es un proyecto de difusión de la cultura cubana del exilio y de análisis de la sociedad cubana contemporánea, principalmente de aquellos rasgos que tienen que ver con la escisión y con las particularidades de un destierro singular: el de sus artistas, escritores, creadores e intelectuales en sentido general. En esa medida también es un proyecto sobre el futuro de Cuba y su cada vez más inminente cambio democrático.

Cuba vive con una parte de su cultura desterrada. Por naturaleza, este segmento social ha sido mancillado, degradado, y ha intentado ser silenciado durante mucho tiempo. De ahí la necesidad y hasta el derecho, diría yo, de plantear la conveniencia de un foro donde se expusieran los influjos que han dominado y que dominan el quehacer de estos creadores.

El proyecto surgió como la idea de un libro, y por eso uno de los primeros objetivos que mencionamos era el de recoger todo lo que en él se expusiera en esta Memoria. Esta es la verdadera conclusión del I Encuentro Internacional sobre Creación Exilio "Con Cuba en la distancia", que celebramos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz, en España, entre el 5 y el 9 de noviembre del año 2001.

Creo que llevábamos demasiado tiempo inmersos en el debate sobre si el exilio cubano era de tipo económico o político, y el exilio cultural se nos había ido olvidando. El exilio de quien sale de un país sencillamente porque no puede escribir o pintar o pensar en paz y lo que le dé la gana; independientemente de que le dé igual la política o morir de hambre, pero que se ve forzado a abandonar su país como única salida incluso como respuesta ante sí mismo.

Los otros motivos pesan, es decir, los políticos y los económicos, ambos y a la vez, no uno ni el otro, pero la dignidad del creador y del pensador valen tanto como los anteriores, y el encuentro de Cádiz ha tratado de dignificar y de honrar ese exilio. No hay que negar que el exilio cubano sea de tipo económico, en fin de cuentas la economía es base de cualquier existencia, lo que pasa, a mi modo de ver, es que hay demasiado interés en demostrar que no es político. Y que no es moral.

Con esta publicación comienza un nuevo camino para el congreso: el que se abrirá paso entre sus lectores, especialmente los residentes en la Isla, que podrán acceder a la palabra viva de una parte determinante de la cultura cubana contemporánea. En ocasiones lo harán a través de protagonistas, y otras a través de estudiosos de diversa procedencia. El congreso de Cádiz ha permitido reunir a un buen grupo de críticos y especialistas en estudios cubanos, algunos de los cuales constituyen una verdadera revelación para nuestras letras.

Paralelo a este volumen aparece una versión electrónica del libro que en alguna medida le complementa. La pertinencia del libro electrónico viene dada por una tendencia cultural actual: las obras de referencia es mejor poseerlas en este tipo de formato, por las facilidades de búsqueda y localización de términos o frases que permiten.

El libro se ha dividido en dos partes principales, una primera donde se recogen textos mayormente relacionados con autores y tendencias literarias, y una segunda donde entran el arte, el teatro, y otros temas como la economía, la política y la psicología. No hay un orden intencional de los textos, aunque si hemos tratado de que muestren cierto nivel de coherencia y de propiciar una lectura activa y comparativa. Al final hemos incluido un pequeño anexo con textos del homenaje a Juan Manuel Salvat, acreedor del I Premio a la Difusión de la Cultura Cubana en el Exilio, galardón que le fue entregado en Cádiz, así como la intervención de Manuel Díaz Martínez, que puso fin al evento.

Al igual que con la edición electrónica de las Memorias, que inauguraba la colección de libros virtuales de la Editorial Hispano Cubana, una casa que aspira a convertirse en referencia no sólo de nuestra cultura, y en especial en sus relaciones con España, sino a difundir literatura de calidad y bien escrita en lengua española, tenemos la satisfacción de que este libro es el primero de una colección también denominada Con Cuba en la distancia y que esperamos recoja y ofrezca lo mejor de nuestro acervo.

Por último quiero dar las gracias una vez más a todos los que hicieron posible el I Encuentro Internacional sobre Creación y Exilio "Con Cuba en la distancia", especialmente a Dña. Teófila Martínez, Alcaldesa de la ciudad de Cádiz, a D. Guillermo Gortázar, Vicepresidente de la Fundación Hispano Cubana, a D. Antonio Castillo, Teniente de Alcalde y Delegado de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz, a D. Guillermo Martínez Massanet, Rector de la Universidad de Cádiz, a D. Javier Martínez-Corbalán, Secretario General de la Fundación Hispano Cubana, a D. Rafael Sánchez Saus, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz, a D. Humberto López Morales, Secretario General de la Asociación de Academias de la Lengua, y a Dña. Concepción Reverte, profesora de la Universidad de Cádiz. Todos ellos tuvieron un papel relevante y sin su apoyo hubiese sido imposible que el evento alcanzara su desenlace.

Omito conscientemente en estos agradecimientos a todos los que de una manera u otra colaboraron en la organización, por hacerse demasiado extensa la relación, si bien hago la excepción con los profesores Humberto López Cruz y Madeline Cámara, que desde University of Central Florida y San Diego State University en EEUU trabajaron y además hicieron que sus universidades brindaran sus nombres y su reconocimiento a la cita. No puedo dejar tampoco de mencionar a instituciones como el Centro Cultural Cubano de New York, el Pen Club de Escritores Cubanos en el Exilio o el Swedish International Liberal Centre de Suecia, cuyo entusiasmo y adhesión dieron magnitud al Encuentro de Cádiz.

Una última mención de gratitud a nuestros patrocinadores y anunciantes, especialmente a la compañía Iberia y a su Delegación en Andalucía.

También a D. José Antonio Hernández, Consejero de la Asociación Cultural "Con Cuba en la distancia", así como al Excmo. Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, especialmente a su Sr. Alcalde, D. Juan Rodríguez Romero, por ayudarnos a poner fin al proyecto, patrocinando la edición de este libro, que es quien cierra la última etapa del congreso.

Y por supuesto, a Grace Giselle Piney Roche, Directora de PROMACC y Presidenta de la Asociación Cultural "Con Cuba en la distancia", sin la cual no hubiese podido cumplir hasta aquí mi cometido.

# Intervención de Guillermo Gortázar, Presidente del Comité de Honor

Ilustrísimo Sr. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la  
Universidad de Cádiz, Don Rafael Sánchez Saus:

Ilustrísimo Sr. Don Antonio Castillo, Delegado de Cultura y Teniente  
de Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz:

Ilustrísimo Sr. Don Humberto López Morales, Secretario General de la Asociación de  
Academias de la Lengua, de la Real Academia Española:

Señoras y Señores:

Es para mí un honor y un privilegio tener la oportunidad de dirigirme a todos los participantes y organizadores, así como a las entidades patrocinadoras, en este acto de inauguración del I Encuentro Internacional sobre Creación y Exilio "Con Cuba en la Distancia".

Desde hoy martes 6 de noviembre hasta el próximo viernes a mediodía, un centenar largo de intelectuales, críticos literarios, editores, escritores y artistas cubanos y españoles, en su mayoría exiliados cubanos procedentes de Europa, América Latina y Norteamérica, reunidos en esta acogedora ciudad de Cádiz -cuna de la libertad constitucional- se proponen exponer, debatir y analizar las tendencias creativas de los autores cubanos que tienen el común denominador de padecer el exilio político, de sentir a "Cuba en la distancia". Hasta qué punto es definitiva en todas sus dimensiones la condición del exilio en la creación literaria y artística es un aspecto que va a ser ampliamente debatido en este Foro del primer encuentro gaditano.

Señoras y Señores:

Inauguramos ahora un encuentro esencialmente cultural, y aunque este no es un certamen político creo que es evidente la necesaria referencia a la libertad. Gracias a la libertad que los exiliados encuentran en los diversos países de acogida, es posible un tipo de creación y de vivencias que de otro modo no habrían podido desarrollar por el agobiante peso del poder dictatorial.

Desdichadamente España es un país de amplia experiencia en la emigración política. *Les emigrés* de la revolución francesa de 1789 iniciaron un género que prendió con especial vocación en España. En 1808 emigra la Familia Real; en 1814, los afrancesados y liberales; en 1823, de nuevo los liberales, las guerras carlistas y la revolución de 1868 produjeron su correspondiente cuota de exiliados; en 1923, los constitucionalistas; en 1931, los monárquicos; de 1936 al 39, la guerra civil y el exilio posterior de más de medio millón de españoles. Si hay un país que entiende el drama del exilio, créanme que es España. Por eso estamos encantados de

servir de anfitriones, de patrocinadores de nuestros hermanos de Cuba. Con ellos, con vosotros, nos unen lazos de sangre, de historia común y de afectos. Y ahora compartimos el profundo sentimiento por el injusto apartamiento impuesto por una dictadura, larga, pero como todas, transitoria.

Señoras y Señores:

Permítanme que en esta inauguración felicite al coordinador general de este Encuentro, Don Fabio Murrieta. Que sepan que la Fundación Hispano Cubana apoyará la celebración dentro de dos años del próximo Encuentro, el segundo, sobre Creación y Exilio. Pero también permítanme expresar un deseo: que dentro de dos años nos encontremos todos en La Habana, en libertad, celebrando un encuentro de creación artística y literaria de todos los cubanos libres.

Muchas gracias

Conferencia magistral impartida en el acto de inauguración por el Dr. Humberto López Morales, Secretario General de la Asociación de Academias de la Lengua Española, de la Real Academia Española, y miembro del Comité de Honor del Congreso.

# Los cubanos de Miami: actitudes lingüísticas hacia el español, el inglés, el bilingüismo y la alternancia de códigos

Humberto López Morales  
*Asociación de Academias de la Lengua Española*  
España

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1 Actitudes y creencias<sup>1</sup>

El estudio de las actitudes lingüísticas es ya un capítulo de importancia en la investigación sociolingüística en general, pero cobra mucho mayor relieve al acercarnos a situaciones de lenguas en contacto. Si una determinada lengua produce una actitud abiertamente positiva entre los individuos que integran una comunidad bilingüe (o multilingüe), su pervivencia, en primer lugar, está asegurada, pero también su cuidado, su acceso a estilos de habla elegantes, e incluso, su cultivo artístico.

La situación contraria, es decir, la actitud negativa, produce una situación muy diferente: falta de aprecio, reducción de su uso a ambientes exclusivamente domésticos y fomento de un proceso gradual de mortandad.

Tras cada uno de estos dos tipos de actitudes vive una serie de creencias que las motivan. El creer que una lengua es importante, por las razones que sean (cantidad de hablantes y dispersión geográfica, logros sociales y económicos, creaciones culturales, símbolo de identidad, y un largo etcétera), o se cree útil para desenvolverse y avanzar socioeconómicamente, o se piensa que es reconocida, respetada y admirada por la comunidad internacional, por ejemplo, conduce al nacimiento de una actitud favorable, aunque pueda desarrollarse en grados muy diversos. Cuando nada de esto se da, sino más bien todo lo contrario, las actitudes que terminan por establecerse entre los individuos son de rechazo.

<sup>1</sup> El presente trabajo es un resumen muy apretado y extraordinariamente simplificado del Capítulo 3 'El entramado de las actitudes lingüísticas' de mi libro en prensa *Los cubanos de Miami. Lengua y sociedad*, que publicará en breve Ediciones Universal.

En muchas ocasiones las creencias, como su nombre indica, no se corresponden con la realidad objetiva, pero intentar establecer esas diferencias sería un ejercicio banal, pues para el sujeto que las mantiene sus creencias son *hechos* sólidos e incuestionables. Las actitudes, por lo tanto, son motores sobresalientes del cambio lingüístico, enriquecen las lenguas o las degradan, procesos ambos que pueden llevarlas a estadios diferentes, desde pequeños cambios solo perceptibles para el investigador, hasta momentos culminantes de éxito (declaraciones de lengua *oficial*, lengua *nacional*, y en los casos de comunidades bilingües, *co-oficialidad*) o de fracaso (la muerte, la desaparición total).

A pesar de que los conceptos mismos de 'actitud' y de 'creencia' son vistos hoy de manera muy diferente por los estudiosos, existen varios denominadores comunes: las actitudes son adquiridas, permanecen implícitas, son relativamente estables, tienen un referente específico, varían en dirección y grado, y proporcionan una base para la obtención de índices cuantitativos (Shaw y Wright, 1967). Para el presente estudio, la actitud se considera dominada por un solo rasgo, el conativo. También, a diferencia de otros modelos teóricos, separo cuidadosamente del de actitud el concepto de creencia. Las creencias son *saberes* reales o supuestos, y están integradas, bien por un componente cognoscitivo, bien por uno afectivo, o por ambos simultáneamente.

## 2. PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación se propone llegar a saber qué tipo de actitudes -positivas o negativas, y en qué grado- mantiene la comunidad cubana del Gran Miami<sup>2</sup> con respecto al español, la lengua materna de la mayoría, incluso de los nacidos en los Estados Unidos, al inglés, la lengua dominante en el país anfitrión, al bilingüismo y, por último, hacia la alternancia de códigos.

## 3. METODOLOGÍA

Para lograr este objetivo, se seleccionó una muestra representativa de la comunidad estudiada, más amplia que el 0.025% del universo relativo, propuesto por Labov (1972). La pre-estratificación contó con los factores 'lugar de nacimiento' (Cuba o los Estados Unidos) y, en el primer caso, 'edad de llegada a suelo norteamericano' (A. con 18 años o más, B. entre 17 y 7 años, C. con 6 años o menos). La post-estratificación atendió a la 'generación' (I. 15-20, II. 21-35, III. 36-55, IV. más de 55), al 'nivel sociocultural' (1. Medio-alto, 2. Medio, 3. Bajo) y al 'género'.

Se preparó una escala tipo Lickert que contaba originalmente con 22 aseveraciones -tanto afirmativas como negativas- que enfrentaban a los sujetos a una serie de creencias muy extendidas popularmente, impredecibles para la determinación del complejo sistema actitudinal mantenido por los cubanos de la zona. Cada una de estas aseveraciones iba acompañada de cinco opciones: 1. Totalmente de acuerdo, 2. De acuerdo con reparos, 3. Me da lo mismo, 4. En desacuerdo con reparos, y 5. En total desacuerdo.

Antes de la aplicación de la escala a toda la muestra, se efectuó una pre-prueba, gracias a la cual fue posible modificar ciertas redacciones y sustituir algunos términos, con el fin de hacer las aseveraciones más diáfanos a la comprensión de todos los individuos. Tras la administración

<sup>2</sup> Sobre la formación paulatina de esta comunidad, debido principalmente a la sucesivas olas inmigratorias procedentes de la isla desde 1958, existe una bibliografía muy amplia y detallada, citada en el Capítulo 1. 'Miami: el gran complejo demoesocial' de mi citado libro.

de la escala reformada se pasó a validar estadísticamente todos los ítemes; dos de ellos no pasaron la prueba, por lo que la versión de este instrumento de investigación contó con solo 20 puntos.

#### 4. ACTITUDES Y CREENCIAS HACIA EL ESPAÑOL

Los índices de actitud lingüística hacia el español se obtuvieron a partir del análisis de varias creencias motivadoras<sup>3</sup>: 1) es importante como rasgo de identidad cultural, 2) es lengua de uso público, no solo familiar, 3) no se cree que llegue a desaparecer de la comunidad cubana de Miami, 4) es una lengua provechosa porque con ella se pueden conseguir mejores remuneraciones, 5) debe ser conservada por ser lengua de los antepasados, 6) es el vehículo lingüístico de una gran cultura internacional, 7) no existe ningún malestar social al hablarlo en público y 8) es útil porque hablándolo se puede recorrer una buena parte del mundo.

En general, la actitud mostrada por los sujetos de la muestra fue muy positiva. La creencia que más alto índice de aceptabilidad consiguió fue que el español es el vehículo lingüístico de una gran cultura internacional, por lo que los cubanos del Gran Miami se sienten participantes de una comunidad cultural muy sólida y ampliamente reconocida en todo el mundo.

Entre los nacidos en Cuba, el índice alcanzado por esta creencia fue de 96.5, con ligeras variaciones entre los tres grupos que los clasifican (A. 95.5%, B. 94.1%, C. 100%). Entre los que lo hicieron en los Estados Unidos, el índice fue del 100%. Obsérvese que la influencia de la cultura del país anfitrión no ha hecho la menor mella en esta creencia, pues los más expuestos a ella, como son los llegados con un máximo de seis años y, sobre todo, los norteamericanos de nacimiento, son precisamente los que exhiben los índices mayores (100%).

Otra de las creencias estudiadas, la de que la lengua española es importante porque es rasgo de la identidad cultural de los cubanos de Miami, alcanzó un porcentaje total de 95.1. La cifra más baja que logró esta creencia fue del 90%, y la arrojó el grupo de los nacidos en suelo norteamericano. A pesar de ello, es un porcentaje realmente importante, tratándose como se trata del grupo más expuesto a los valores nacionales de ese país. La cifra de los nacidos en Cuba sube a 92.8%; la diferencia, como se ve, es muy poca (2.8%). Lo más notable es que según se pasa de los llegados con más de 18 años cumplidos a los que han pisado las costas de la Unión con un máximo de seis años, las cifras muestran un constante aumento: 91.1 > 94.4 > 100.

Queda muy claro que la relación 'español-identidad cultural' está muy firmemente asentada entre nuestra población miamense, porque en aquellos grupos en que el porcentaje no fue el máximo, estos estuvieron compartidos con los apoyos condicionados.

Un porcentaje muy cercano a esta última fue logrado por la creencia de que el español no desaparecerá de esta comunidad miamense. Si bien es cierto que entre los cubanos de nacimiento el apoyo a esta creencia es de un 94.4%, entre los nacidos en suelo de la Unión, es de un 80%.

El estudio de las generaciones, muy importante para la posible proyección de las situaciones lingüísticas, indica que las expectativas son muy halagüeñas, pues precisamente las dos generaciones más jóvenes (entre 15 y 20 y entre 21 y 35 años) apoya esta creencia en un 100%.

<sup>3</sup> Cada una de las actitudes estudiadas pertenece a una dimensión subyacente dada (Identidad grupal, Utilidad, Prestigio, etc.), que son analizadas en detalle en el citado libro. Vid. Shaw y Wright, 1967).

La creencia de que el español solo sirve para hablar en la casa con la familia, es decir, la que le quita importancia como lengua pública de la comunidad, fue en general muy poco suscrita. La rechazó un 88.8% del grupo A, los llegados con un mínimo de 18 años, el 100% del grupo B (17-7 años), pero únicamente un 57.1 del grupo C, compuesto por los llegados con un máximo de seis años.

Entre los nacidos en los Estados Unidos los datos son menos drásticos. Rechazan totalmente esta creencia un 88.7% (una décimas más que los nacidos en Cuba), cantidad a la que podría añadirse el 2.5% de rechazo condicionado.

Otra de las creencias analizadas tiene que ver con la sensación que produce en los hablantes el uso del español en público. Se estudian las diversas posibilidades que van desde sufrir incomodidad social o incluso una cierta vergüenza hasta el manejo normal y aun orgulloso de la lengua.

Entre los nacidos en la isla un 89.9% maneja el español en público de manera normal, sin sentir el menor asomo de malestar social, cifra bastante cercana al 84.8% de los nacidos en Norteamérica.

La sexta creencia, "hay que conservar el español porque es la lengua de nuestros antepasados" ofrece en el grupo de los nacidos en la isla unos amplios márgenes de aceptación: A. 88.8%, B. 72.2%, C. 85.7%. Entre los nacidos en el exilio, es el 90% los que responden en la afirmativa.

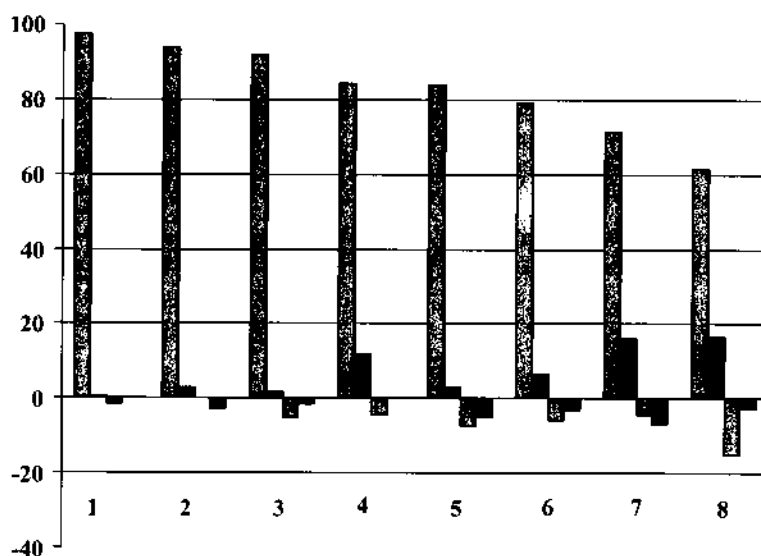
La creencia de que el hablar español puede producir ventajas económicas en la comunidad del Gran Miami produjo los siguientes datos: entre los nacidos en Cuba, el grupo A confirma esta creencia en un 75.5%, el B se queda en un 55.5% y el C, en un 85.7%. Es verdad que si se sumen a estos los porcentajes de aceptación condicionada, las cifras serían. A. 93.2%, B. 77.7% y C. 100%.

Entre los nacidos en el exilio, el 70% cree que hablando español (además de inglés) se puede ganar más dinero en esa comunidad. En el otro extremo del parámetro, los que no lo creen, aparece un modesto 10%. Los totales, una vez sumadas las respuestas condicionadas, son de un 80% a favor y de un 20% en contra.

La última de las creencias estudiadas en el caso de el español, la de que se puede recorrer una buena parte del mundo hablando solo español, obtuvo las puntuaciones más bajas. En los tres grupos de los nacidos en Cuba: 68% 66.6% >50%. Es verdad que estas cifras, ya de por sí mayoritarias, aumentan considerablemente -75.4%, 83.2% y 83.3%- al sumar las aceptaciones condicionadas. A la luz de estos números, se comprenderá que el rechazo a esta creencia sea menor.

Al clasificar estos datos por niveles generacionales las cifras son muy halagüeñas: entre los 15 y los 55 años, las tres primeras generaciones, las aceptaciones son muy fuertes: 100%, 95%, 93.3%, pero en los sujetos de más de 55 años estos porcentajes se quedan en el 77.7%.

Como puede observarse, las ocho creencias analizadas, aunque siempre con valores positivos, presentan diferente peso en la comunidad cubana del Gran Miami: 1) vehículo de una gran cultura internacional, 93.7%, 2) rasgo de identidad cultural, 92.5%, 3) no desaparecerá del Gran Miami, 92.5%, 4) uso público, no solo privado, 88.7%, 5) lengua de los antepasados, 85%, 6) no se siente malestar social al hablarlo, 84.8%, 7) mayor remuneración económica, 71.2%, y 8) hablándolo, se puede recorrer una buena parte del mundo, 65.8%.



GRÁFICA I

Crecencias y actitudes hacia el español

1. [97.4] El español, vehículo lingüístico de una gran cultura internacional.
2. [93.8] El español, rasgo de identidad cultural de los cubanos.
3. [91.9] El español no desaparecerá de la comunidad cubana de Miami.
4. [84.2] Hay que conservar el español pues es la lengua de nuestros antepasados.
5. [83.9] El español, lengua pública (no solo familiar) en la comunidad cubana de Miami.
6. [79.1] No se siente incomodidad social ni vergüenza al hablar español en Miami.
7. [77.1] Hablar español (además del inglés) produce ventajas salariales en esta comunidad.
8. [61.3] Hablando solo español se puede recorrer una buena parte del mundo.

La media aritmética general de estas cifras es de 84.5, lo que indica que la actitud de estos hablantes hacia el español es altamente positiva.

##### 5. ACTITUDES Y CREENCIAS HACIA EL INGLÉS

Para medir las actitudes lingüísticas hacia el inglés se tomaron como base cinco importantes creencias: su utilidad, su atractivo, su importancia en los negocios internacionales, un mayor relieve social de las personas que lo hablan, y el grado de modernidad de la música popular cuya letra está en ese idioma.

La actitud positiva que los sujetos de la muestra tienen hacia el inglés queda demostrada en un 89.1% de los que comparten sin reservas la creencia de que se trata de una lengua muy útil.

La creencia de que el inglés es una lengua muy atractiva anda cerca del 80% (77.1%). La considera atractiva el 65.1% del grupo A de los nacidos en la isla, el 77.7% del B, y el

85.7% del C. Entre los nacidos en los Estados Unidos el porcentaje de apoyo es de 80; no hay cifras de rechazos totales, pero así condicionados.

A partir de aquí, las otras tres creencias estudiadas bajan drásticamente sus cifras positivas, datos estos que obligan a matizar con fineza su interpretación, tanto particular en cuanto a la creencia en cuestión, como general, en cuanto al papel que desempeña en el estudio de la actitud hacia esta lengua.

A la creencia de que el inglés sea la lengua exclusiva de los grandes negocios internacionales, la muestra respondió de manera interesante. El 21.7% de los llegados a las costas norteamericanas con 18 años o más respondió estar enteramente de acuerdo con esta creencia, pero los llegados entre 17 y 7 años asintieron solo en el 11.1%, y ninguno de los llegados con un máximo de seis años se mostró partidario de ella.

Los nacidos en la Unión, sin embargo, presentan una mayoría de puntos a favor de la creencia que ahora se estudia, pero para llegar a este 60% es necesario sumar todo tipo de aceptaciones, porque las absolutas solo llegan al 30%. El 40%, en cambio -dos de cada cinco sujetos de este grupo- también rechazan drásticamente la creencia.

La cuarta creencia considera que el hecho de que una persona hable inglés la convierte ante los ojos de la sociedad hispana miamense en un sujeto más importante. Es evidente que de obtener números muy altos que apoyaran esta creencia en la comunidad la actitud hacia la lengua anfitriona sería sumamente favorable. Pero los datos obtenidos no parecen confirmar este supuesto.

En efecto, entre los llegados de la isla, la aceptación de esta creencia solo consigue el 26.8% en el grupo A, el 5.5% en el B, y el 14.3% en el C, números muy bajos, como se ve. El rechazo total a esta creencia va desde el 51.3% en el grupo A, pasando por el 57.1% en el C, y llegando al 77.7% en el B. Los resultados, ya de por sí resultan contundentes.

Pero lo más curioso de todo es que la situación que se da entre los norteamericanos de nacimiento es muy similar: nadie apoya esta creencia, ni de manera absoluta ni con reparos.

Por último, para terminar con este análisis de las creencias motivadoras de las actitudes hacia el inglés de la comunidad cubana de Miami, nos centraremos en la creencia de que la música popular que lleva letra en inglés es más moderna.

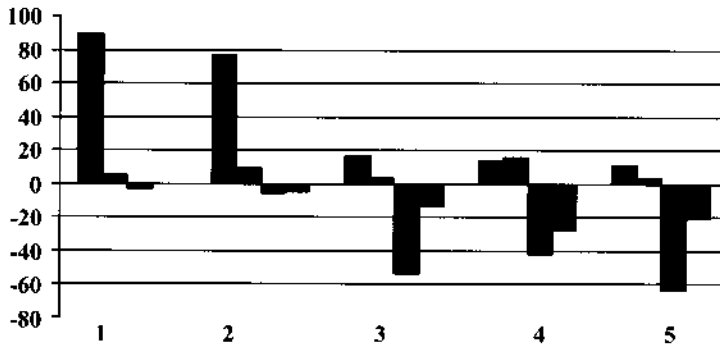
Entre los nacidos en Cuba la situación se dibuja de la siguiente manera, el grupo A muestra un 13.3% de aceptación; el B puntúa con cero ambas aceptaciones, la absoluta y la relativa, y el C, que solo ofrece aceptación incondicionada, con un 33.3%, es decir, uno de cada tres de sus sujetos.

Los nacidos en los Estados Unidos se acercan bastante a los resultados anteriores, pues la aceptación absoluta está en el 20%, y la oposición, en el 40%.

No caben grandes dudas de que con respecto a esta particular creencia, el factor generacional reviste una importancia de excepción. Los datos ponen en una casilla aparte a los sujetos más jóvenes, que muestran un sólido apoyo a la creencia de que la música en inglés es más moderna (100%). El resto de las generaciones la apoya también, pero con mucho desgano: II. 5%, III. 9.4%, IV. 11.7%.

Entre los norteamericanos de nacimiento también la primera generación apoya la creencia, pero solo en un 50% (el otro 50% permanece neutral). Al otro extremo se coloca la tercera generación, y última para este grupo, con un 100% de rechazo.

En resumen, aunque de las creencias estudiadas aquí obtiene puntuaciones positivas -la utilidad de esta lengua -88.7%- y su atractivo -77.1%- las otras tres, en cambio, se quedan con cifras muy bajas: 3) es la lengua exclusiva de los grandes negocios internacionales, 14.1%, 4) la persona que la hable parece más importante en la comunidad, 11.6%, y 5) las canciones con letra en inglés son más modernas, 16.6%. La media de todo esto es de 41.5. La actitud, por lo tanto, de los cubanos del Gran Miami hacia el inglés no es muy positiva.



GRÁFICA 2

Creencias y actitudes hacia el inglés

1. [89.1] El inglés es una lengua sumamente útil.
2. [77.1] El inglés es una lengua muy atractiva.
3. [14.1] El inglés es la lengua exclusiva de los grandes negocios internacionales.
4. [11.6] La comunidad cubana miamense siente que los que hablan inglés son personas más importantes.
5. [16.6] La música popular con letra en inglés es más moderna.

No obstante, revítese a continuación el éxito extraordinario que alcanza la actitud hacia el bilingüismo, lo que nos llevará a matizar -mucho- los datos presentados arriba. Es innegable que no se quiere solo al inglés, sino en convivencia con el español.

#### 6. ACTITUDES Y CREENCIAS HACIA EL BILINGÜISMO

Las actitudes hacia el bilingüismo son muy contundentes en la mayoría de los casos. Entre los nacidos en territorio de la Unión hablamos siempre, no importa cual sea la variable analizada, de un 100% de actitudes totalmente positivas.

Entre los nacidos en la isla, aun tratándose de actitudes muy favorables hacia el bilingüismo, existen ciertas matizaciones. Los del grupo A, llegados con un mínimo de 18 años, mantienen un 95.5% a favor. Los sujetos del grupo B actúan aquí como los nacidos en los Estados Unidos: un 100% de respuestas favorables. Los llegados con un máximo de seis años no suben más de un 85.7% en su actitud positiva hacia el bilingüismo -"la situación ideal para quienes vivimos en este país"-, pero debe señalarse que el otro 14.3% que falta lo tienen quienes, aunque no de manera incondicional, también siguen esta tendencia.

A las claras queda -y el hecho más evidente es que no hay muestras de actitud negativa, ni absoluta ni condicionada- que los cubanos de Miami mantienen una actitud felizmente muy positiva hacia el bilingüismo.

Aunque estos datos no son enteramente comparables con la investigación de Solé (1982), tal parece que las actitudes positivas hacia el bilingüismo que él encontró hace ahora veinte años se han ido acentuando. Aquellos que en su momento eran jóvenes de entre 15 y 18 años de edad, estudiantes de escuela secundaria, primera generación de cubanos criados y educados en los Estados Unidos (con independencia de su lugar de nacimiento) formarían hoy parte de la segunda generación (21-35 años) o incluso de la tercera (35-55 años) de nuestro estudio que, como se ha visto, mantienen actitudes positivas hacia el bilingüismo con índices muy altos. La generación que actualmente ofrecería un paralelo más estrecho con la estudiada por él en 1982 es nuestra primera (entre 15 y 20 años), precisamente una de las que ofrece la puntuación máxima (100%), en contraste con el 91% que entonces confesaba que el bilingüismo era una situación ideal para ellos.

#### 7. ACTITUDES Y CREENCIAS HACIA LA ALTERNANCIA DE CÓDIGOS

Las actitudes hacia la alternancia de códigos fueron descubiertas a través del análisis de seis creencias: la mezcla de español y de inglés es indicio de que el hablante no conoce bien ninguna de las dos lenguas, la mezcla solo debe usarse cuando se habla en confianza, el mezclar el español con el inglés cuando se habla debe ser evitado siempre, los que hablan mezclando ambas lenguas son personas de bajo nivel educativo, en los discursos o intervenciones públicas hay que hablar en español o en inglés, pero no mezclando ambas lenguas, y el mezclar el español y el inglés es signo de distinción social.

Un 61.5% de los sujetos estuvo de acuerdo con la creencia de no mezclar ambas lenguas en discursos o intervenciones públicas. Los sujetos del grupo A lograron una puntuación de 78.3%, los del B, de 77.7% y los del C, de 50%.

Entre los nacidos en los Estados Unidos el patrón es también muy acusado a favor de no mezclar ambas lenguas en situaciones comunicativas más formales, en las que debe emplearse un estilo de habla más cuidadoso. El 40% comparte esta creencia, y un 50% más lo hace aunque con reparos.

Otra de las creencias analizadas, la que restringe la mezcla de español e inglés a contornos comunicativos informales, en los que se usan estilos de habla muy espontáneos, obtuvo un índice de aceptación de un 37.5%. En cuanto a los nacidos en Cuba, el grupo A acepta esta creencia en un 43.2%, el B, en un 38.8%, y el C, en un 26.6%, índices bajos, como se ve. Las aceptaciones, con la suma de las respuestas condicionadas, apenas sobrepasan el 50%: A. 50%, B. 55.4%, C. 57.2%. Si, dejando de lado los casos neutrales, procediéramos a sumar las cifras negativas, sean absolutas o relativas, esos resultados (A. 38.6%, B. 33.3%, C. 42.8%) arrojarían cifras inferiores a las positivas, aunque la distancia entre ambas no sería demasiado marcada.

En el caso de los nacidos en suelo norteamericano también son superiores las cifras de aceptación de la creencia (a favor: 40%, en contra: 30%), pero el margen de diferencia es escaso.

La creencia que ahora se examina es la que indica que esta mezcla de lenguas debe ser evitada en todos los casos. En los sujetos de origen cubano llegados con 18 años o más, las acepta-

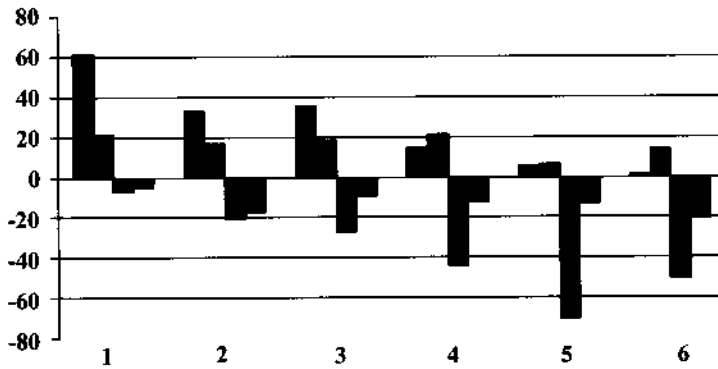
ciones totales y condicionadas subieron al 48.8%; entre los del segundo grupo (7-17 años), a 44.4%, y entre los del tercero (los llegados de niños), a un alto 85.6%. Mientras los grupos A y C apoyan la creencia -el C, muy firmemente- el B ofrece porcentajes prácticamente paralelos. Los nacidos en los Estados Unidos tienen sus cifras muy discriminatorias; favorables a que no se mezcle nunca el español y el inglés, un 20%, en la posición contraria, el 50%.

La creencia que asegura que la mezcla indiscriminada de estas lenguas es prueba de que el hablante no conoce bien ninguna de ellas ofrece cifras muy curiosas. Los hablantes llegados a las costas norteamericanas con 18 años o más están de acuerdo en un 44.4% y en desacuerdo en otros 44.4%. El segundo grupo, los llegados con entre 7 y 17 años, aceptan la creencia en un 29.4% y la rechazan en un 64.6%; los del tercero, los que fueron trasladados de niños, aceptan en un 57.1% y rechazan en un 28.6%. No se ve que haya un patrón muy definido ( $X = 43.6$ ) de apoyo a la creencia, frente a una media de 45.8 de oposición. En contraste, entre los nacidos en los Estados Unidos, la situación es diáfana: acepta la creencia solo un 10%; la rechaza el 90%, cifra esta en la que el 80% desautoriza en términos absolutos.

Otra de las creencias estudiadas afirma que la causa de este hibridismo lingüístico está relacionada con el bajo nivel educativo de los hablantes. Los rechazos fueron contundentes. Los tres grupos de los sujetos nacidos en la isla presentaron índices negativos de 62.2%, 88.8% y 50%. Entre los nacidos en los Estados Unidos la situación es idéntica: un rechazo total del 80% y apenas un 10% de respuestas positivas.

Cuando se analiza la última creencia hacia el llamado *espanglish*, la que postula que la mezcla de ambas lenguas es índice de distinción social, se observa un rechazo frontal.

El patrón actitudinal que muestran los sujetos de la muestra con respecto al llamado *espanglish* es muy claro: se rechaza el hibridismo lingüístico en discursos y otras intervenciones públicas en los que suele manejarse un estilo más cuidadoso (71.2%), pero estos rechazos bajan considerablemente cuando se trata de actos comunicativos espontáneos; la aceptación aquí es de 37%, luego descontando la posición neutral y las respuestas negativas condicionadas, el rechazo es del 23.7%. Cuando la creencia hace referencia a todos los contextos comunicativos, no solo a estos dos extremos de arriba, la aceptación absoluta es del 38.7%; el rechazo de esta creencia llega al 27.5%. Hasta aquí las creencias que hacen alusión a la presencia del hibridismo lingüístico en estos tres tipos de contextos comunicativos. De las otras tres que se han manejado en este estudio, dos tienen que ver con el supuesto origen del fenómeno (no se conoce bien ninguna de las dos lenguas, se trata de hablantes de poco nivel educativo). Ambas fueron rechazadas, sobre todo, la segunda (53.7% y 80%, respectivamente). Por último, la que establece una relación asociativa entre la mezcla idiomática y el prestigio social fue muy poco apoyada por nuestra muestra (56.2% de rechazo absoluto).



GRÁFICA 3

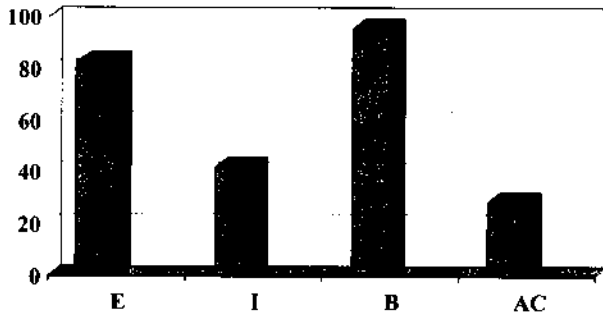
Actitudes y creencias hacia el intercambio de códigos

1. [61.5] No deben mezclarse ambas lenguas en discursos o intervenciones públicas.
2. [32.9] La mezcla de lenguas debe ser evitada en todos los casos.
3. [32.5] La mezcla de español e inglés solo es aceptable en situaciones comunicativas informales.
4. [14.2] La mezcla indiscriminada de lenguas es prueba de que el hablante no conoce bien ninguna de ellas.
5. [ 5.8] El hibridismo lingüístico está relacionado con el bajo nivel educativo de los hablantes.
6. [ 1.1] La mezcla de ambas lenguas es índice de distinción social.

Con respecto al intercambio de código podemos afirmar que aunque la mayoría no crea que la mezcla lingüística indiscriminada sea causada por el bajo nivel de escolaridad de los hablantes, ni porque estos conozcan mal ambos idiomas, rechazan que sea signo de distinción social, y por consecuencia, su uso en situaciones comunicativas formales, mientras que el rechazo es menor cuando la situación se extiende a todos los contextos y, sobre todo, cuando se habla de discurso coloquial.

## 8. CONCLUSIONES

La Gráfica 4 muestra de manera elocuente el tipo de actitud desplegada por la comunidad cubana del Gran Miami con respecto al español, al inglés, al bilingüismo y a la alternancia de códigos.



GRÁFICA 4

Índices generales de las actitudes positivas

- E. Español.
- I. Inglés.
- B. Bilingüismo.
- AC. Alternancia de códigos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGHEYISI, Rebeca y Joshua A. Fishman. 1970. 'Language attitudes studies: A brief survey of methodological approaches', *Antropological Linguistics*, 12.137-157.
- LABOV, William. 1972. *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- LÓPEZ MORALES, Humberto. En prensa. *Los cubanos de Miami. Lengua y Sociedad*, Miami: Ediciones Universal.
- SHAW, Marvin y Jack M. WRIGHT. 1967. 'Methods of scale construction', en *Scales for the measurement of attitudes*, editado por SHAW y WRIGHT, 15-32. New York: McGraw-Hill.



I PARTE. LITERATURA. AUTORES Y TENDENCIAS

# Tríptico de la lejanía. Metáforas de la diáspora en la poesía escrita por mujeres cubanas

Madeline Cámara  
San Diego State University  
EEUU

La identidad de nuestros contemporáneos pareciera definirse en los límites cada día más confluyentes de lo erótico y lo político. Como si en estos espacios se estuviera decidiendo el necesario salto hacia una nueva condición de sujeto para la que todos debemos prepararnos al inicio de otro milenio. La literatura cubana escrita por mujeres registra con vehemencia estos sacudimientos. He querido con esta presentación informar de algunas de sus voces, aquellas que me alcanzan en mi otro destierro en California donde el arco fugaz del email me mantiene unida a la que fuera en Cuba mi generación literaria. Me referiré aquí a Odette Alonso Yodú, Damaris Calderón, y Elena Tamargo<sup>1</sup> poetas de una generación de escritores, nacidos después del año 1950, con libros publicados a partir de la década de los '80.

Una característica que reúne esta muestra en particular es haber sido creada dentro de ese espacio que en la crítica cubana posterior a los '90,<sup>2</sup> se ha llamado diáspora. Hablo de ese lugar de difícil definición donde política y cultura parecen haber pactado una tregua difícil pero creativa, generando el difuso paisaje de los "terceros países", mapa que trata de eludir la hostil confrontación Cuba-Estados Unidos destinada al discurso del exilio, por su naturaleza la zona más

<sup>1</sup> Odette Alonso-Yodú: (Santiago de Cuba, 1964) Autora de: *Enigma de la sed* (1989); *Historias para el desayuno* (1989); *Palabra del que vuelve* (1996). Con el libro que comentamos ganó el II Premio Internacional de poesía "Nicolás Guillén" (México, 1999).

Damaris Calderón: (La Habana, 1967) Autora de: *Con el terror del equilibrista* (1987); *Duras aguas del trópico* (1992); *Guijarros* (1994); *Duro de roer* (1999) y *Se adivina un país* (1999).

Elena Tamargo: (Pinar del Río, 1958) Autora de: *Lluvia de rocío* (1984); *Sobre un papel mis trenes* (1987) Premio Nacional de Poesía "Julián del Casal", Cuba.

<sup>2</sup> El término diáspora comienza a aparecer sistemáticamente en la crítica artístico-literaria así como en estudios de ciencias políticas sobre Cuba en la década de los '90, para calificar un tipo de emigración, que puede o no incluir al exilio pero que, sobre todo entre los intelectuales cubanos, se caracteriza porque estos pasan a trabajar o residir por largas temporadas en otros países con permiso de las autoridades cubanas. En general, no establecen un discurso de oposición política directa frente al régimen de La Habana y suelen regresar frecuentemente de visita. Textos que abordan este tema son: María de los Angeles Torres. "Encuentros y Encuentrazos: Homeland in the Politics and Identity of the Cuban Diaspora". *Diaspora* . (4).2 (1995): 211-234; Iván de la Nuez. "El destierro de Calibán". *Encuentro* 4/5 (1997): 137 -144; Rafael Rojas "Diáspora y literatura". *Encuentro* 12/13 (1999): 136-146, Víctor Fowler "La sensación del viajero". *Apuntes Postmodernos/ Postmodern Notes*. (8)1.2 (2000) y Madeline Cámara. "Third Option: Beyond the Borders". *Michigan Quarterly Review*. (33).4 (1994) 723-730.

solitaria de creación para el artista.<sup>3</sup> Por este motivo creo que aun ayuda a interpretar mejor la postura de estas escritoras si usamos el concepto de “intelectual nómada” retomando el concepto de “nómada” de Deleuze y Guatari:

The nomad distributes himself in a smooth space; he occupies, inhabits, holds that space; that is his territorial principle...If the nomad can be called the Desterritorialized par excellence, it is precisely because is no reterritorialization afterward as with the migrant...it is deterritorialization that constitutes the relation with the earth...(197: 381).

(El nómada se esparce en un espacio uniforme: ocupa, habita, guarda ese espacio; ese es su principio territorial...Si el nómada puede ser llamado el Desterritorializado por excelencia, es precisamente porque no hay para él una posterior territorialización como sucede con el emigrante...su desterritorialización constituye su relación con la tierra...)<sup>4</sup>

Varios críticos cubanos, algunos de ellos residentes en EU, otros en la Isla parte ellos mismos de esa generación como Rafael Rojas, Emilio Ichikawa, Víctor Fowler e Iván de la Nuez parecen interesados en retomar el concepto de “literatura de la diáspora” para definir la producción de ese grupo cada vez más nutrido de artistas cubanos que crean en los políticamente ambiguos márgenes del fuera/dentro de Cuba. Para de la Nuez ellos pueden calificarse como “descontextualizados”, al tiempo que opina que “...los componentes de la diáspora artística cubana expresan un fuerte síntoma de disolución del discurso de la nación y de la propia idea de la nación cubana.” (142).

Pero lo que aquí más nos interesa es comprender, a nivel metafórico, cómo se produce en estas escritoras mencionadas la ruptura con el “discurso de la nación”. Para responder esta pregunta, debe decirse que también leemos sus poemas desde una perspectiva feminista postestructuralista, o posicionista,<sup>5</sup> según el concepto de “textualidad femenina” de Nelly Richard que cito: □

Por supuesto el término tiene un uso internacional previo y paralelo al antes mencionado aplicado a los estudios sobre emigración y exilio en diferentes comunidades internacionales. Una excelente antología sobre el tema es *Borders, Exiles, Diasporas*. Stanford: Stanford UP, 1997. Como una definición general del término diáspora, remito a la siguiente de James Clifford: “...a history of dispersal, myth/memories of the homeland, alienation in the host (bad host?) country, desire for the eventual return, ongoing support for the homeland, and a collective identity importantly defined by this relationship” (“Diasporas”. *Cultural Anthropology*. August 1994: 305).

<sup>3</sup> Precisa este texto una nota al pie generada a partir de la lectura de este trabajo en una mesa del Primer Encuentro Internacional sobre Creación y Exilio “Con Cuba en la distancia”, celebrado en Cadiz, del 6 al 9 de noviembre del 2001. Comencé entonces mi presentación, dirigida a un público español, aclarando que yo no usaba indistintamente el término diáspora en lugar de exilio, sino que establecía entre ambos una clara diferencia: el exiliado recibe su nombre del hecho político de que se convierte o se le convierte en un desterrado dada la prohibición del gobierno cubano de que regresemos, incluso de visita a nuestro país. Los que no sufren esta prohibición, en mi opinión, pueden ser llamados: diáspóricos, nómadas, transerrados, “viajeros” “exilio de terciopelo”, “quedaditos”, “tercera opción” etc, pero no veo necesidad de identificar ambos términos, lo cual trata de hacer el gobierno cubano deslegitimando el factor político en todo el exilio posterior a la toma de poder de Castro en 1959. Se me reprochó por algunas personas que asistieron a la presentación tanto el excluir al exilio del término más amplio diáspóricos como usar dicho término para referirme a los “viajeros”, ya que en la opinión de un oyente sólo puede usarse en su original sentido bíblico, como pueblo arrojado. Discrepo de ambas opiniones, y remito a la abundante bibliografía internacional que ha reactualizado el término diáspora convirtiéndolo sobre todo en sinónimo de dispersión. Me reservo el derecho de no usarlo para los exiliados por las razones políticas antes explicadas.

<sup>4</sup> Todas las traducciones que aparecen en este texto son mías.

<sup>5</sup> El feminismo posicionista, llamado indistintamente postestructuralista, comienza a estructurarse teóricamente a partir de los planteamientos de Julia Kristeva sobre la imposibilidad de representar a la mujer (Ver:

Es en esta tensión entre literatura (como marco de referencia-valores y sistema clasificatorio que reparte el texto en géneros) y escritura (como productividad y gasto; energía significativa); es entre lo femenino como diferencia previa al texto (de ser mujer-autora) y lo femenino como estrategia de diferenciación simbólico-textual desplegada a través de un juego de códigos, donde se resuelven las alternativas de la pregunta sobre la especificidad de la estética femenina (Richard 1987: 40).

A mi juicio algo en común une al intelectual desterritorializado y a la escritora feminista. Quienes abandonan el "país real" por los llamados "terceros países" tienen como divisa no atar su sentido de nacionalidad a los límites geográfico-políticos de un territorio o un Estado, sino que lo asocian a un discurso sobre la identidad que se nutre de valores culturales vivos, hijos de la circunstancia más que de la tradición. Las feministas también han decidido romper con los vínculos esencialistas que atan el género al sexo, y consideran el primero como una instancia cultural y no meramente biológica, construida por el sujeto antes que otorgada por la naturaleza. Ambos, por lo tanto, actúan deconstructivamente frente a los mitos que los patriarcas elaboran sobre la Nación y la Mujer, excluyendo a aquellos que se comportan de modo diferente o marginal.

Veamos entonces cómo se proyecta en tres poemarios esta "poética nómada," este nuevo modo de decir la lejanía, poética emancipadora del sexo y del verbo, ríspida y lírica, cotidiana y trascendente, donde la memoria afectiva registra lo histórico y lo transforma, violentando las fronteras entre lo íntimo y lo doméstico. Escuchemos el diálogo de estos versos a través de un análisis que hemos dispuesto en una suerte de triptico.

#### I. VIAJERA CON VIOLÍN Y ARPA

El libro *Insomnios en la noche del espejo* de Odette Alonso ha sido definido por el poeta Agustín Labrada como "un peregrinaje". Pero en éste como en otros textos clásicos se trata también de un viaje interior, marcado con la angustia de la introspección. Creo que incluso Ulises se buscaba a sí mismo en aquellos mares infestados de sirenas que le devolvieron a Ítaca.

El transitar de Odette se realiza a través de espacios creados por la palabra. A veces mediante la recuperación o reescritura de otras voces femeninas como sucede con los poemas dedicados a Dido, Penélope, o Helena, que retoman temas de resonancia contemporánea y universal. Un texto minimalista me servirá de muestra: "Dido o la idea del deber":

Nada justificaba Eneas Tu partida.

No hay Patria ni deber más sacro que el Amor (30).

.....

Estas breves líneas poseen una fuerte condensación de intertextualidades si recordamos no sólo la tragedia del personaje griego, sino también las palabras de Virginia Wolf, señalando

---

*New French Feminism*: 1981: 137) lo cual cuestiona los planteamientos esencialistas implícitos en el "feminismo de la diferencia". Rebasado este punto, algunas teóricas, fundamentalmente provenientes de países periféricos como Gayatri Spivak y Nelly Richard, han comenzado a elaborar nuevas propuestas sobre cómo definir la posición de sujeto de la mujer, así como su discurso, de manera más contextualizada, integrando variantes como género, raza, etnia, clase social, preferencia sexual u otras. Este tipo de nuevo pensamiento feminista ha sido analizado por Linda Alcoff en "Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory". *Signs*. 13.3 (1988): 405-436. Es evidente la interinfluencia del pensamiento posmoderno y esta llamada "tercera ola" del feminismo contemporáneo.

que la mujer no tiene Patria, en momentos de un furioso nacionalismo en la Europa nazi, o la correspondencia de la cubana Juana Borrero, donde amenaza a su novio, devenido mambí en la guerra contra España: "Elige tu Patria o tu Juana."<sup>6</sup>

Pero también encontramos que el poema se puebla de espacios físicos, vividos, soñados o temidos como pesadillas. Por ejemplo, aparecen esas ciudades cuyos recubrimientos metafóricos no impiden que sean atravesadas por la Historia y lo autobiográfico. ¿Será México esa "ciudad neutral" que la poeta describe como "un banco de arena indiferente," (21) la capital donde una generación de escritores y pintores a finales de la década de los '80 aprendió las artes del nomadismo y el enmascaramiento, estrategias de exilio que también se han llamado "la tercera opción"?

No caben dudas de que el lugar natal es aquel que se deja cuando "Atrás se queda el mar con sus olores", y duele, porque "Esta ciudad se cae y a nadie le interesa" (59). ¿Pero será La Habana también "mi ciudad dormida" (24) a la espera de "qué corriente vendrá de nuevo a tus orillas?"

Más adelante el libro se abre a paisajes ilocalizables, fantasmagóricos, cuyo simbolismo sugiere que exploremos los referentes del subconsciente ¿Única forma accesible de la compañía? No casualmente el verso que cierra el libro reza: "Queda sólo el silencio de un arpa en el desierto."

Pero antes de llegar a este final de viaje, Odette nos ha obligado a hacer un largo y tortuoso recorrido, por ejemplo, detengámonos en su poema "Vivimos en el desierto" (65) donde ni siquiera encontramos espejismos, u observemos que poco es el espacio dejado a la utopía o las transformaciones: "Cambiar no es esperanza florida y sonriente." (43). "El mañana no existe/ y tampoco el ayer. Camino entre mi espera/ y la nada." (44).

Tanto dolor parece condensarse aun en uno de los textos más ríspidos sobre la condición de exilio que haya leído recientemente. Me refiero a "Candela como al macao" caracterización cruel y realista de un *modus vivendi* que muchos hemos conocido o practicado:

Para siempre el pie en la escalerilla  
el pie el escalofrío el duro pasaporte  
donde dice cubano y no raza maldita  
peste del universo  
cierra la puerta antes de que entre (62).

El dejo apocalíptico con que continúa el libro no da tragua al lector: se continúa con los poemas "Vampiros" y "La noche del jaguar", cuyos bestiarios confirman el tono desesperado escogido por la poeta. Como clausura "Canción antigua" que evoca "el olor de la ciudad podrida". El viaje concluye así con el recuerdo donde confluyen el Yo y el País Natal, ambos difuminados, perdidos más que encontrados en el peregrinaje. La poeta sabe que es "Vida provisional la que vivimos" y que sólo posee una "casa de aire." Declaración clave en la renovación del repertorio metafórico, con la que Odette se sitúa fuera del linaje que lega Dulce María Loynaz, para quien la Casa es la Patria y viceversa. En la poética de la joven autora, la

<sup>6</sup> Borrero, Juana. *Epistolario II*. La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística, 1967:257. Para completar mi argumento sobre el apasionado reto amoroso de Borrero al patriotismo de su época que amenazaba con arrebatárle a su novio, véase este otro fragmento de una carta posterior a aquella escrita con su propia sangre: "Voy a decirte de qué rival te hablaba en mi carta roja: de la patria. Demasiado lo sabes. Demasiado comprendes que yo no puedo abrigar dudas ni sufrir desconfianzas culpables sobre tu amor... Pero hay algo más temible para mí que todo: el contagio del ejemplo, la atmósfera que te rodea. ¿Será mi amor suficiente a ocupar por entero tu alma y a colocarte fuera del medio?" (257).

casa no anidará sino que tendrá alas ella misma: “sobre esta tierra levaté mi casa de aire/y la dejé volar.” Ligereza y desasimiento que no auguran el encuentro de la Tierra Prometida, sino la disposición a viajar por senderos que se bifurcan.

## II. PAISAJE INTERIOR DESDE EL SUR

La geografía puede devenir para el poeta un estado de espíritu. O viceversa. Recuérdese a Julián del Casal rodeado de japonerías, viviendo dentro del biombo que le ayudaba a evadir la vida del trópico. Todo esto viene a mi mente leyendo el nuevo poemario de la cubana Damaris Calderón, concebido en Chile, donde el continente se extingue y el paisaje parece negar todo lo que ha venido siendo. Los rispido accidentes naturales del Cono Sur, con sus soledades, parecen desencadenar la metáfora.

Del libro que comentamos, *Sílabas. Ecce homo*, el también poeta y crítico chileno Gonzalo Rojas ha señalado en su prólogo la influencia de Marina Tsvietaeva “en cuanto a contención y humor cifrado.” Añadamos sin embargo que Tsvietaeva elabora un texto abierto, que busca comunicar, conmover al Otro, usando toda una gama de recursos de la gramática, así como de la fonética e incluso la grafía misma. No es éste el escenario en los textos de la poeta cubana. El Verbo en Tsvietaeva está transido de angustia y acude a los recursos semánticos a disposición del escritor para quejarse de su impotencia. La poesía de Calderón, por el contrario, se contrae sobre sí misma, se reduce a la mínima expresión de la palabra, un puñado de sílabas desconfiadas, ceñidas a su núcleo irreductible en su desafiante materialidad, prueba única de su significado enajenado éste del lector. Significante que no aspira a encontrar significado alguno. Signo mudo aparentemente, a no ser que estas sílabas, como las que forman los poderosos mantras, tengan un significado Otro, escondido en la estructura cifrada del texto como totalidad, en sus referencias intertextuales al vasto mundo de la cultura universal, en las experiencias privadas de la autora, o en un sentido de la escritura nueva. En cualquier caso, la autora padece por esta intransigencia a entregarse de la palabra, así lo entreveo en el poema “La zona”:

Entre las palabras y las cosas  
hay una zona que se interpone  
como un hijo deforme

.....

Toda la noche trato  
de cruzar la frontera  
de dinamitar  
la zona (28)

Los poemas que cito de inmediato se han relacionado entre sí siguiendo una lógica que sólo Michel Riffaterre podía revelarnos:

“The text functions like a neurosis as the matrix is repressed, the displacement produces variants all through the text, just as suppressed symptoms break out somewhere else in the body”(19).

(El texto se comporta de manera neurótica cuando la matriz es reprimida, el desplazamiento produce variantes a través de todo el texto, del mismo modo que los síntomas que se contienen terminan estallando en cualquier parte del cuerpo).

Si como afirma el teórico francés cada poema consta de una matriz la cual a veces se destaca en forma de una palabra que se repite como un *ritornello*, mientras que otras veces se

reprime y esconde en un significado sólo aprensible en la lectura total, pienso que la matriz omitida de estos poemas es el concepto "origen" que se hace presente en la palabra "madre" presente en ambos textos:

*Distancias*

La lejanía  
es un estado del alma

.....

Inmoviliza los objetos  
-los sujetos-  
los dora de una bondad  
que nunca tuvieron.

.....

No reconoces a tu madre  
de un animal de tiro? (58).

*Astillas*

A mi madre

.....

Cuando salgo a la calle  
como otro artista anónimo del hambre  
más de algún cuerpo ha roto la fingida simetría  
con un salto mortal  
Yo me sentaba a tus rodillas.  
No me daba vergüenza, Sulamita,

.....

Extranjeros ridículos  
colgando sobre árboles inexistentes  
Si me siento a la mesa  
el vacío es demasiado inmenso para poder rasparlo con una uña (52).

Obsérvese como caen bajo la tachadura de la lejanía un lugar que identificamos con el país perdido y una madre ausente, por lo que la poeta experimenta, conjuntamente con la pena del exiliado, la desgarradura del cordón umbilical, la separación física del "cuerpo a cuerpo con la madre" (Irigaray 10-11). En su lugar entonces aparece la palabra artística que, negada a obedecer la "Ley del Padre," se articula a modo de sonidos, no de significados impuestos. Calderón ha convertido la lejanía que le es impuesta en una poética rebelde que renombra los lugares, las relaciones interpersonales, y que se niega a reproducir la nostalgia y la espera que a veces lastran cierta poesía del exilio. Cuando lo único que se desea es "...ser un extranjero/ que no busca otra cosa/ sino un lugar donde poner los pies" (92) es posible afirmar "yo me saqué a mi país de una costilla". En sus versos parece cumplirse lo que advirtieran Deleuze y Guattari "los nómadas no tienen historia..." (...the nomads have no history...) (393).

## III. ENTRE EL POEMA Y UNA CIUDAD PERDIDA

Para Elena Tamargo, volver a la ciudad natal es el único sentido del viaje. En *Habana tú*, su más reciente poemario, la escritora confiesa esa necesidad de dialogar con la tierra que quedó atrás y hace de esa conversación una estética. La ciudad es un pasado que da sentido, que orienta:

Cómo te llamas mar de esta memoria  
 Dime tu nombre exacto, por el que tú respondes  
 para que yo te pueda vocear desde otros puertos (14).

No es ésta una estética de nostalgia helada, herencia romántica, sino la evocación de una ciudad viva, con la cual la comunicación es posible, obsérvese si no el familiar tuteo en el uso del vocativo que también da título a un poema "Habana tú." Aquí la ciudad es imprecada y a la vez provocadora: "Óyeme estos lamentos que me salen ardiendo/ yo sólo te deseo." (7).

Este verso nos orienta hacia otra de las claves importantes de la poesía de Tamargo: el erotismo. Su presencia trasvasa las metáforas Patria/Casa/Ciudad/Niñez. Sólo en un poema la Historia es un tema dominante, pero bajo el lenguaje surrealista que recuerda al Lorca de *Poeta en New York*:

Todos los días se matan en La Habana  
 dos millones de gatos y quinientos caballos  
 Quinientas yeguas solas sostienen el rencor de su dureza  
 se abrazan  
 en la pila arrogante del león babilónico  
 Los ciudadanos temblando se repliegan  
 a construir el escenario de la nada... (9).

Sin embargo, cuando Tamargo pulsa el registro erótico no hay duda que su sistema metafórico se inscribe dentro del "feminismo de la diferencia" en lo que se ha llamado *écriture féminine*,<sup>7</sup> mediante la cual la poeta habla a través de la memoria de su cuerpo vivido: de sus fluidos, sus orificios, sus deseos, como se aprecia en este título, "Un diluvio, mi boca", o en los siguientes versos:

Soy el agua y el vino y el aceite  
 una llaga tal vez que debe al fuego  
 y me andan buscando... (10).

De inmediato pensará el lector avisado en Gastón Bachelard, ya que a él debe también recurrirse para encontrar el sentido de esta poética. Según el ensayista francés "le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute al vie a son term, a son au-dela." (...el fuego sugiere el deseo de cambio, de alterar el tiempo, de llevar la vida a su término, a su más allá.) Esa intensidad, esta latencia, está presente en los versos de Tamargo, en los que ella misma,

<sup>7</sup> El nuevo feminismo francés, también llamado de "la diferencia" se define teóricamente por centrar su concepto de la feminidad como fuerza inherente a la constitución sicobiológica de la mujer, en especial su sexualidad. Dos categorías fundamentales de estas teorías son "parle-femme" y "écriture féminine" que encontramos respectivamente en *Ce sexe qui n'est pas une* de Irigaray, y "The Laugh of the Medusa" de Cixous. Ambos tipos aluden a la posibilidad de una escritura que revele la energía libidinal femenina. Entre sus principales exponentes, además de las obras ya citadas, deben considerarse *Speculum de l'autre femme* de Irigaray, *Les guerrilleres* de Monique Wittig, *Parole de femme* de Annie Leclerc, *Le jeune nee* de Helene Cixous en colaboración con Catherine Clement y *La venue a l'écriture* también de Cixous en colaboración con Leclerc y Madeleine Gagnon.

como sujeto lírico, encarna en el sufrimiento de la llaga, pero a la vez en la potencia destructora de la llama. Sin embargo, aunque nos internamos con Bachelard y *La poética del espacio* en los senderos que conducen al símbolo de la Casa en Tamargo, no debemos correr el riesgo de perder el disfrute del sabor autobiográfico de un poema que no deja dudas de sus coordenadas exactas, viboreñas: "Lacret 659." Homenaje a lo simple, lo cotidiano: "Tal vez ya nadie habite nuestra casa/ pero su lento palpitar perdura."(11).

De inmediato la poeta procede, a través del hilo de sus recuerdos, a despiezar la casa por estancias que devienen metonimias: la reja, el portal, la aldaba, la cocina. Cada espacio, cada atributo de su arquitectura, recordando hábitos, visitas, compañías, un modo de vivir esa habanidad que se busca y se reconstruye con palabras.

Porque atrás quedó eso que podemos llamar Patria o Niñez, pero también hay una pureza que se sabe irrecobrable y que ahora se sustituye por la locura; "Yo sólo quiero escribir negros espirituales/ y si enloquezco mejor para mí." (36). Dentro de este tono, en el que se intercambia la pérdida del país natal y la desconfianza en el amor, encuentra el poemario el decir peculiar de la escritora que se queja con auténtico dramatismo: "Yo no he vivido del todo lo mío" quizás perdida la juventud pues "luchaba en contra de lo simple, del amor servil". ¿Batalla contra los molinos de tiempo? Cabría preguntarse con otro verso. No lo sé, pero es hermosa manera de hacer poesía para y de La Habana, la ciudad que a la manera de Cavafis todos llevamos con nosotros.

#### EN EL LUGAR DE LAS CONCLUSIONES

Si de algo nos previenen Feminismo y Posmodernismo es de la autoridad de las conclusiones. Por lo tanto pretendemos sólo haber desgranado una serie de relaciones poéticas entre los temas Patria/Casa/Escritura/Origen /Sexualidad que nos permita apreciar la subversividad de las poéticas de estas autoras y la práctica del "nomadismo" y el "feminismo" frente a los Poderes de la Nación y el Sexo. Veremos como se cumple en estas poéticas esa línea de fuga que Deleuze y Guattari definen como la suma de tres componentes: "libertad de movimiento, (en Alonso) libertad de enunciado (en Calderón) y libertad de deseo (en Tamargo)" (Deleuze y Guattari, 1978: 95).

Obsérvese como todas estas autoras reaccionan contra el romanticismo nostálgico frente a la Patria perdida, aquel que hizo arrancar agudas quejas a Heredia, y contra el cual se rebeló pioneramente La Avellaneda, quien ya no echaba de menos las palmas, a sabiendas de que "el dulce nombre" de Cuba siempre podía acompañarla.<sup>8</sup> Nótese como la mejor opción parece ser el permanente viaje espiritual que practica Alonso-Yodú, como la memoria dicta nuevas capacidades a la escritura para registrar sus difusas referencias en Calderón, y como todo el pasado se cifra no en la Historia sino en la experiencia vivida por la autora en la poética erótica de Tamargo. El nomadismo poético vivencial deviene entonces una metáfora universal y cultural de nuestras búsquedas existenciales, no sólo un cambio de territorio. Viaje sin intención de conquista posesiva, el sujeto que lo practica deviene un solitario sin raíces pero también alguien más flexible y poroso a los cambios, mejor preparado para los tiempos que el nuevo milenio nos depara.

<sup>8</sup> La poesía cubana en los siglos XVIII y XIX estuvo influida por los movimientos neoclásico, romántico y modernista. Para la estética literaria del neoclasicismo el afán de nombrar las cosas era parte de toda una visión taxonómica del mundo, afanada por clarificar y representar a través de la palabra. Con el romanticismo, la pujanza de la subjetividad autoral introduce otras preocupaciones, la palabra comienza a "animarse"

## OBRAS CITADAS

- ALONSO-YODÚ, Odette. *Insomnios en la noche del espejo*. Quintana Roo, México: Instituto para la Cultura y las Artes de Quintana Roo, 2000.
- BACHELARD, Gastón. *La psychanalyse du feu*. Paris: Editions Folio 25, 1998.
- \_\_\_\_\_. *The Poetics of Space*. Boston: Bacon Press, 1994.
- CALDERÓN, Damaris. *Silabas. Ecce Homo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1999.
- DE LA NUEZ, Iván. "El destierro de Calibán". *Encuentro de la Cultura Cubana*. 4/5 (1997) :137-45.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATARI. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Kafka: por una literatura menor*. México DF: Ediciones Era, 1978.
- IRIGARAY, Luce. *El cuerpo a cuerpo con la madre*. Barcelona: Ediciones La Sal, 1985.
- RIFATERRE, Michel. *Semiotics of Poetry*. Bloomington and London: Indiana UP, 1978.
- TAMARGO, Elena. *Habana tú*. México DF: Ediciones Dos Aguas, 2000.

---

sirviendo de expresión a realidades tanto objetivas como subjetivas. No es hasta el modernismo que la palabra comienza a bregar por su autonomía validando al lenguaje mismo como referente autosuficiente. En cualquiera de los tres movimientos, encontramos ejemplos de poetas hombres en los que "lo cubano" se transmite a través de percepciones sensibles de la naturaleza del país: "la piña" de Manuel de Zequeira; las faldas de "El pan" de Matanzas en Heredia, "la palma" en Zambrana, la "flor de caña" de Plácido, una larga lista de elementos atribuibles a la poesía "siboneísta", los tonos crepusculares que cantó como nadie José Martí, e incluso en Casal la sustitución de elementos naturales por elementos exóticos, captados sensorialmente. Anoto estos precedentes para apreciar mejor la novedad introducida por la Avellaneda que sustituye esas "visiones" de la Patria, por la etérea materialidad del sonido que la significa: su nombre, "Cuba", desprendimiento sumo de la territorialidad en su ya clásico poema "Al partir":

Adiós, patria feliz, edén querido!  
 ¡Doquier que el hado en su furor me impela,  
 Tu dulce nombre halagará mi oído!

# El campo roturado. Políticas intelectuales de la narrativa cubana de fin de siglo

Rafael Rojas

*Centro de Investigación y Docencia Económicas  
México*

## SUBALTERNOS Y HEGEMÓNICOS

Los casos de Baudelaire y Flaubert le sirvieron al sociólogo francés, Pierre Bourdieu, para describir lo que, en *Las reglas del arte*, se define como la “fase crítica de la emergencia de un campo intelectual”, esto es, “la conquista de la autonomía”. Una serie de rupturas, que iban desde la “bohemia y la invención de un arte de vivir” hasta la “intimidad entre dinero y literatura”, habrían acabado con la “subordinación estructural” que el poder practicaba sobre los escritores europeos a fines del siglo XIX.<sup>1</sup>

En otro pasaje de esta obra, ya clásica, Bourdieu afirmaba que, en la medida que los escritores se hacían más independientes, como consecuencia de la profesionalización de la escritura, del deslinde entre los géneros literarios y del mercado de arte, el campo intelectual se unificaba cada vez más.<sup>2</sup> Esa paradójica unificación de un campo fragmentado y disperso se debía al hecho de que la “conquista de la autonomía” implicaba lo que el filósofo alemán Jürgen Habermas alguna vez denominó la “formación de un espacio público moderno”.<sup>3</sup>

Todo campo intelectual, al menos en la modernidad, tiende a ser unívoco, centripeto, ya que la esfera pública, conformada por editoriales, medios de comunicación, instituciones estatales y privadas, mercado, consumidores, críticos y académicos, gravita hacia un centro, el centro de las representaciones nacionales: el teatro donde los actores escenifican el drama de un sujeto abstracto y uniformante. Esta gravitación centripeta hacia el sujeto nacional, que Bourdieu describió para la Europa de fines del siglo XIX, es todavía aplicable a la América Latina de principios del siglo XXI y, en especial, a Cuba.

Tomemos, como ejemplo, un episodio reciente de la vida literaria mexicana. Dos jóvenes escritores, Jorge Volpi e Ignacio Padilla, escribieron un par de novelas, *En busca de Klingsor* y *Amphitryon*, que transcurren en la Segunda Guerra Mundial y curiosan por los entretelones del régimen nazi. Ambos autores tuvieron un éxito inusitado en España. Volpi ganó el premio Biblioteca Breve de Seix Barral y Padilla el Primavera de Novela de

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 121-133.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 180-185.

<sup>3</sup> Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981, pp. 53-64.

Espasa Calpe. La crítica española vio en esta literatura europea, escrita por jóvenes mexicanos, un indicio de ruptura con las estrategias narrativas del boom latinoamericano.

Sin embargo, la crítica mexicana más autorizada, que antes había exaltado a estos autores como jóvenes promesas de la llamada "Generación del Crack", no sólo recibió las novelas con frialdad, escrúpulo y hasta rudeza, sino que contrapuso a las mismas otras dos novelas, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada y *El seductor de la patria* de Enrique Serna. La primera, una excelente divagación sobre algún fraude electoral en un estado mexicano, durante la época cardenista. La segunda, una ficción biográfica sobre Antonio López de Santa Anna, el gran caudillo veracruzano del siglo XIX. Ningún crítico se atrevió a decir que prefería estas novelas, a las de Volpi y Padilla, porque postulaban relatos nacionales, es decir, porque estas, a diferencia de aquellos divertimentos europeos, eran "narraciones correctamente mexicanas".

De escaramuzas como esta podemos desprender, al menos, tres advertencias: 1ª) en sociedades como las latinoamericanas, donde una modernidad insuficiente todavía pugna por la integración del espacio público, las poéticas postnacionales, inspiradas lo mismo en un discurso de la exterioridad que en cualquier retórica multicultural, siguen vigiladas y castigadas por el sujeto nacional hegemónico; 2ª) el campo intelectual en América Latina, aunque atravesado de subjetividades centrifugas, como las que encarnan los discursos subalternos, y expuesto a la intemperie de la globalidad, continúa subordinado a la lógica centripeta de la representación nacional; 3ª) además de unívoco, el campo literario latinoamericano, como diría Bloom, también es agónico: escenario de batallas, espacio bélico, donde la lógica del reconocimiento impulsa a las vanidades a declarar sus guerras y concertar sus alianzas.<sup>4</sup>

Hoy la cultura cubana experimenta todos los síntomas del quiebre de un canon nacional. Emergen nuevas hibridaciones en el arte y nuevas subjetividades en la literatura. El mercado de las letras se expande dentro y fuera de la isla. Un orden postcolonial comienza a ser rebasado por otro transnacional, en el que, como señalan Michael Hardt y Antonio Negri, la soberanía de la "nación-estado" y su correlato simbólico, el "nacionalismo subalterno", pierden su efectividad como agentes de la cultura.<sup>5</sup> El despliegue de alteridades en la isla y la diáspora dibuja un nuevo mapa de actores culturales que rompe el molde machista de la ciudadanía revolucionaria. La moralidad de esos actores se funda, como diría Jean Francois Lyotard, en atributos postmodernos: alteridad, diferencia, transgresión, ingravidez, marginalidad, resistencia, impostura.<sup>6</sup>

El mapa de los nuevos actores dicta a los discursos culturales la serie de subjetividades que debe ser enunciada. Basta con hojear los últimos números de algunas revistas cubanas, editadas dentro y fuera de la isla, como *Casa de las Américas*, *Temas*, *La Gaceta de Cuba*, *Encuentro de la Cultura Cubana*, *Revista de la Fundación Hispano-Cubana* y *Cuban Studies* para advertir que las estrategias del discurso crítico son, primordialmente, multiculturales, es decir, enunciativas de un nuevo registro de actores que marcan su alteridad, frente al sujeto nacional, a partir de identidades étnicas, sexuales, genéricas y religiosas. Esto no sólo quiere decir que el canon crítico de los estudios cubanos es ya multicultural, sino que

<sup>4</sup> Harold Bloom, *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, Oxford University Press, 1982, pp. 16-51.

<sup>5</sup> Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2000, pp. 93-113.

<sup>6</sup> Jean Francois Lyotard, *Moralidades postmodernas*, Madrid, Tecnos, 1996, pp. 21-30, 161-170.

sus lugares de enunciación, en la isla y la diáspora, gravitan hacia un centro virtual, inexistente: el centro del espacio público moderno.

Se produce, así, una notable desconexión entre la práctica centrífuga e ingravida de los actores multiculturales y el discurso centripeto y gravitacional de la crítica literaria. Pero lo más asombroso, a mi juicio, no es ese golfo entre las subjetividades y sus relatos, sino el hecho de que, al igual que en la pasada década en Estados Unidos, el discurso multiculturalista ya comienza a infiltrarse en la retórica de la política cultural latinoamericana, controlada por élites nacionales hegemónicas. Hasta algunos presidentes, como el mexicano Vicente Fox y el peruano Alejandro Toledo, han impostado en la jerga republicana algunos tópicos de la ciudadanía multicultural. Hace apenas 15 o 20 años, los políticos decían que sus naciones eran "crisoles" de culturas. Hoy sólo cambian la metáfora: dicen que son "mosaicos".<sup>7</sup>

Digámoslo con un aforismo: en América Latina, los discursos y las prácticas multiculturales son manipulados, nacionalmente, por sujetos que podríamos definir como "subalternos hegemónicos". En Cuba, esa manipulación se practica de manera ejemplar. En los 80, el postmodernismo fue la matriz de poéticas peligrosas en las artes y las letras cubanas. Sin embargo, ya a mediados de los 90 la postmodernidad estaba domesticada por las instituciones, incorporada a los usos y costumbres del poder. A fines de la pasada década, el multiculturalismo apareció como un campo referencial que desestabilizaba las fuertes políticas de la identidad nacional. Dos o tres años después, ya la retórica multiculturalista comienza a imprimirse en el lenguaje del poder nacional. A veces olvidamos, como advierte Bourdieu en sus *Meditaciones pascalianas*, la tremenda capacidad de regeneración simbólica que tiene el Leviathan nacionalista.<sup>8</sup>

### TRES POLÍTICAS DE LA ESCRITURA

En la pasada década, el lugar de enunciación de la literatura cubana sufrió la mayor diseminación de su historia. Entre la isla y la diáspora se extiende un vasto territorio cultural en el que se producen textos muy diversamente relacionados con la nación. Esa literatura creada desde cualquier ciudad del planeta abre un espectro de significaciones en el que se inscriben actitudes cubanas, postnacionales y exteriores. Un registro de localizaciones que, a su vez, exhibe una gama de poéticas literarias, que va desde el realismo controlado de Leonardo Padura y Jesús Díaz hasta el *flâneur* agresivo de Pedro Juan Gutiérrez y Zoé Valdés, desde la magia inocente de Eliseo Alberto y José Miguel Sánchez (*Yoss*) hasta la prosa tersa y erudita de Antón Arrufat y José Manuel Prieto.

Ni la diseminación ni la variedad estilística de este cuerpo impiden, sin embargo, que esas poéticas dialoguen y batallen entre sí. ¿Cómo administran los escritores cubanos sus guerras y alianzas dentro de un campo tan diseminado? A mi juicio, por medio de políticas intelectuales de la escritura, es decir, de formas específicas de invertir el capital simbólico de sus poéticas con fines públicos. Es posible distinguir, por lo menos, unas tres políticas de la escritura en la narrativa cubana actual: la política del cuerpo, la de la cifra y la del sujeto. Estas políticas

<sup>7</sup> Dos autores mexicanos han estudiado estos usos nacionalistas de la retórica multicultural: Roger Bartra, *La sangre y la tinta*, México, Océano, 1999 y José Antonio Aguilar, *El fin de la raza cósmica*, México, Océano, 2001.

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu, *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 227-236.

gravitan, desde la periferia hacia el centro del campo, forcejeando unas con otras, disputándose los mensajes públicos, protagonizando sus trifulcas y alborotos.

La política del cuerpo es aquella que propone sexualidades y erotismos, morbos y escatologías como prácticas liberadoras del sujeto. Menciono sólo algunos, entre los tantos relatos y novelas cubanas que, en los últimos años, ejercen esa política intelectual: *Te di la vida entera* (1996) de Zoé Valdés, *Al otro lado* (1997) de Yanitzia Canetti, *El hombre, la hembra y el hambre* (1998) de Daina Chaviano, *Trilogía sucia de la Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez, *Cuentos fríos* (1998) de Pedro de Jesús, *Siberiana* de Jesús Díaz (2000), *El paseante cándido* (2001) de Jorge Ángel Pérez. En este archivo de ficciones es muy común que el expediente de las sexualidades electivas se involucre en la desestabilización de la autoridad de un sujeto heterosexual y machista.

Es evidente que el establecimiento de la identidad homosexual, como condición o epopeya antiautoritaria, vislumbra la posibilidad de una “razón práctica *lésbico-gay*”, en sentido kantiano, que tiene otras connotaciones morales y políticas. Pienso, por ejemplo, en la recurrencia del personaje del militar homosexual en esta literatura (*Siberiana* de Jesús Díaz, el cuento “El retrato” de Pedro de Jesús...), tan frecuente en las narrativas alemana y francesa de entreguerras, y que en el caso cubano tiene claras implicaciones subversivas.<sup>9</sup> Lo mismo sucede con la reproducción del arquetipo del negro y la mulata como *token* erótico (*Te di la vida entera* de Zoé Valdés, *Al otro lado* de Yanitzia Canetti, *Trilogía sucia de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez...), desde un desplazamiento bisexual, que remite a cruces y tensiones entre dos discursos subalternos: el erótico y el étnico.<sup>10</sup> Es perceptible, incluso, cierta consagración de un inquietante nacionalismo homoerótico, que ya se insinuaba en *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, y que ahora se desliza en algunos pasajes de estas novelas.

Sin embargo, la más clara reinscripción de estas políticas del cuerpo en el discurso de la nación se produce por medio de la insistencia en un pansexualismo cubano. Daina Chaviano presenta a las cubanas como “hembras del Caribe”, “perseguidas por un incubo”, en estado de lubricidad permanente por “el soplo de los alisios”, por “el acoso silencioso del aire del trópico”.<sup>11</sup> José Miguel Sánchez (*Yoss*), en su excelente relato “La causa que refresca”, reconstruye la mentalidad del guía de turistas habanero, resuelto, entre otras hazañas, a demostrarle a cualquier mujer extranjera que “la virilidad afrocaribeña no es un mito” e iniciarla en los misterios de la “escuela latina del grito, el arañazo y la mala palabra”.<sup>12</sup> Con o sin ironía, solemne o paródicamente, la representación del cubano como una criatura hecha para el goce y el placer, sobredeterminada por una sensualidad irrefrenable, restablece el viejo orgullo nacional desde una perspectiva erótica.

La política de la escritura que hemos llamado “de la cifra” practica una interlocución más letrada con los discursos nacionales. Esta política es aquella que, desde el acervo de la tradición criolla (Villaverde, Meza, Carrión, Labrador, Lezama, Piñera, Sarduy, Cabrera Infante), persiste en descifrar o traducir la identidad cubana en códigos estéticos de la alta literatura

\* Jesús Díaz, *Siberiana*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 50-51; Pedro de Jesús, “El retrato”, en *Nuevos narradores cubanos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2000, p. 252.

<sup>9</sup> Zoé Valdés, *Te di la vida entera*, Barcelona, Planeta, 1997, pp. 25-29; Yanitzia Canetti, *Al otro lado*, Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 154; Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de la Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 73.

<sup>11</sup> Daina Chaviano, *El hombre, la hembra y el hambre*, Barcelona, Plante, 1998, p. 11.

<sup>12</sup> José Miguel Sánchez (*Yoss*), “La causa que refresca”, en *Nuevos narradores cubanos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2000, p. 244.

occidental. Ese dispositivo de la poética criolla se aplica en una narrativa reciente que, a mi juicio, logra la mayor depuración de estilo. Pienso en *Tuyo es el reino* (1997) de Abilio Estévez, en *Misiones* (2000) de Reinaldo Montero, en *La noche del aguafiestas* (2000) de Antón Arrufat, en *Cuentos de todas partes del imperio* (2000) de Antonio José Ponte y, seguramente, en su próxima novela *Contrabando de sombras*.

La certeza del lugar de enunciación de *Tuyo es el reino*, esa hermosa alegoría de la isla concebida por Abilio Estévez, se plasma de manera aterradora en un pasaje sobre el aguacero cubano, que recuerda el maravilloso relato "Lorca hace llover en la Habana" de Guillermo Cabrera Infante. Dice el narrador: "aquí no existen orvallos (como escribiría un autor gallego), ni eternas lloviznas parisinas. Aquí sólo se puede describir una lluvia desesperada. En Cuba el Apocalipsis no sorprende: ha sido siempre un suceso cotidiano".<sup>13</sup> Ese "aquí", fijado por el deslinde entre un "Más Acá" y un "Más Allá" de la "Isla", se desglosa en la novela por medio de constantes reverencias al legado de la cultura cubana.

La misma certidumbre del lugar se lee en la espléndida novela *La noche del aguafiestas* de Antón Arrufat. Desde el diálogo inicial sobre la cocina y las frutas, que rinde homenaje al Lezama de *Oppiano Licario*, hasta la disquisición final sobre la imagen de la noche en la literatura universal, Arrufat realiza un ejemplar cifraje de lo cubano en Occidente.<sup>14</sup> Más arriesgada aún, puesto que atraviesa una zona del costumbrismo, es el desempeño de la política de la cifra en *Cuentos de todas partes del imperio* de Antonio José Ponte. Aquí, tópicos de la precariedad habanera, como el hambre, los derrumbes, una carnicería en el Barrio Chino, un estudiante en Europa del Este o una tertulia de barbería, se transcriben como experiencias perfectamente narrables por el gran estilo europeo.<sup>15</sup> De manera que la política de la cifra actualiza, de algún modo, aquel *dictum* de la crítica criolla, reclamado desde los tiempos de Domingo del Monte hasta los de Cintio Vitier, y que encomienda a los escritores de la isla la misión de escribir "buenas novelas cubanas".

La tercera política de la escritura, la del sujeto, es más convencional que la del cuerpo y menos erudita que la de la cifra. Anclada en el canon realista de la novela moderna, esta política se propone clasificar e interpretar las identidades de los nuevos sujetos, como si se tratara de un ejercicio taxonómico. El mapa de la nueva subjetividad cubana de los 80 y, sobre todo, de los 90, es tema primordial de un importante corpus narrativo: *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz, *La travesía secreta* de Carlos Victoria, *Máscaras* de Leonardo Padura Fuentes, *Dime algo sobre Cuba* de Jesús Díaz, *El vuelo del gato* de Abel Prieto, *El libro de la realidad* de Arturo Arango... De un modo u otro toda la literatura cubana actual participa de ese inventario de nuevos actores sociales. Sólo que en estas novelas el retrato moral de dichos sujetos ocupa el eje de la intencionalidad artística.

El pasaje más socorrido para ilustrar esta política intelectual del sujeto sería esa fiesta habanera, en *Máscaras* de Leonardo Padura, donde se reúne la nueva fauna social de la isla: jineteras y macetas, rockeros y salseros, *gays* y machistas, lesbianas y feministas, segurosos e intelectuales.<sup>16</sup> Me gustaría, sin embargo, llamar la atención sobre la variante nostálgica del agotamiento de una ciudadanía revolucionaria que aparece en *El vuelo del gato* de Abel Prieto. En esta novela, más que una década, los "Noventa" son un personaje metafísico que

<sup>13</sup> Abilio Estévez, *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 87.

<sup>14</sup> Antón Arrufat, *La noche del aguafiestas*, México, Alfaguara, 2001, pp. 40-49 y 259-262.

<sup>15</sup> Antonio José Ponte, *Cuentos de todas partes del imperio*, Éditions Deleatur, France, 2000.

<sup>16</sup> Leonardo Padura Fuentes, *Máscaras*, Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 143-144.

asegura la decadencia de los valores revolucionarios. Así como los 60 eran el reino de "Marco Aurelio, el Pequeño", arquetipo de la austeridad, el espiritualismo y la cultura, los 90 serán la tierra de su antípoda, "Fredy Mamoncillo", paradigma de la frivolidad, el egoísmo y la vida.<sup>17</sup> Con nostalgia o sin ella, la narrativa cubana contemporánea da fe de una tremenda mutación social, en la que el modelo cívico del "compañero comunista" se disuelve en pequeñas comunidades refractarias.

#### LA ESTETIZACIÓN DEL CHISME

No hay duda de que las tres políticas intelectuales descritas movilizan la narrativa cubana hacia un espacio de significaciones, centrado en lo nacional. En esa gravitación es que se producen las batallas y alianzas, los roces y contactos entre distintas poéticas. Sin embargo, se tiene la impresión de que la guerra literaria cubana carece de una regla mínima: el reconocimiento de todos sus actores. Karl von Clausewitz dijo alguna vez que la "guerra era la continuación de la política por otros medios". Michel Foucault complicó más la frase al decir que "la cultura era la continuación de la guerra por otros medios".<sup>18</sup> La mayor dificultad que ofrece Cuba para ser comprendida desde estas premisas es que allí la guerra, la política y la cultura se basan en la exclusión de unos sujetos por otros. Por eso, la postmodernidad y el multiculturalismo llegan a Cuba cuando ni siquiera ha logrado construirse, en la isla, un espacio público nacional, desde patrones de tolerancia y pluralismo.

Existe, sin embargo, un lugar donde el campo literario comienza a dar muestras de una sorprendente integración: ese lugar es La Habana. Cualquiera que lea las interesantes novelas *El pájaro: pincel y tinta china* (1998) de Ena Lucía Portela y *El paseante cándido* (2001) de Jorge Ángel Pérez, luego de un relativo conocimiento del medio intelectual habanero de los 90, se percatará de una serie de personajes y situaciones del mundillo literario que se incorporan paródicamente a la ficción.<sup>19</sup> Ambas novelas, premiadas por la UNEAC, retoman una línea de la alta modernidad literaria, transitada por Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* y Reinaldo Arenas en *El color del verano*, que consiste en estetizar los rumores y chismes de la ciudad letrada. A través de esas parodias del reconocimiento se delimita el teatro de operaciones de las guerras literarias, se identifican los actores y se autonomizan las políticas intelectuales.

Dice Bourdieu, otra vez, en sus *Meditaciones pascalianas*:

No hay peor desposesión ni peor privación, tal vez, que la de los vencidos en la lucha simbólica por el reconocimiento, por el acceso a un ser socialmente reconocido, es decir, en una palabra, a la humanidad. Esta lucha no se reduce a un combate goffmaniano para dar una representación favorable de sí mismo: es una competencia por un poder que sólo puede obtenerse de otros rivales que compiten por el mismo poder, un poder sobre los demás que debe su existencia a los demás, a su mirada, a su percepción, a su evaluación... y, por lo tanto, un poder sobre un deseo de poder y sobre el objeto de este deseo.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Abel Prieto, *El vuelo del gato*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999, pp. 214-235.

<sup>18</sup> Michel Foucault, *Genealogía del racismo*, La Plata, Argentina, Editorial Altamira, 1996, p. 24.

<sup>19</sup> Ena Lucía Portela, *El pájaro: pincel y tinta china*, La Habana, Ediciones Unión, 1998; Jorge Ángel Pérez, *El paseante cándido*, La Habana, Ediciones Unión, 2001.

<sup>20</sup> Pierre Bourdieu, *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 318-319.

No se trata, en modo alguno, de convertir la ciudad letrada en un territorio comanche, disputado por intelectuales sedientos de autoridad, o en un Sarajevo donde los discursos no puedan cruzar la calle sin caer fulminados. Se trata de disponer de una administración mínima para las guerras culturales que asegure, por lo menos, la libre circulación de las poéticas. La retórica de la paz y la reconciliación, en la cultura, muchas veces esconde la voluntad de dominio de unas élites que detentan la potestad de decidir qué práctica, qué discurso y qué valor se tolera. Esa tolerancia, asumida como recurso del poder, tan frecuente en los controles nacionales del multiculturalismo latinoamericano, es, por lo general, un instrumento de “subalternos hegemónicos” para expulsar del campo intelectual a aquellos sujetos que les resultan incómodos.

# Reinaldo Arenas: exilios reales y ficticiales

José Ismael Gutiérrez

*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria  
España*

Salvo pocas excepciones, el exilio ha sido contemplado por artistas, escritores y por los estudiosos del fenómeno como una quiebra traumática con las raíces, con la consiguiente pérdida de identidad que la situación crítica del desarraigo conlleva para el sujeto exílico y la sensación de transitoriedad que lo embarga en tanto subsista la esperanza del retorno. La partida al extranjero supone una exclusión del centro y condena al intelectual a operar en los bordes, lejos de las fuentes locales de información. Esta descolocación del desterrado, producto no sólo del desplazamiento físico, sino también de la ruptura cultural que lo acompaña, lleva aparejada consigo un sentimiento de mutilación, de inautenticidad, de pauperización, de pérdida inconsolable, susceptible de traducirse en marcas escriturarias tensoras del discurso literario, entre las que destacan la recurrencia a la nostalgia, el recurso de la memoria, de la ficción del regreso, la preocupación por la lengua (la propia o la ajena), la fragmentación, la aparición de la incongruencia y lo anómalo, el carácter antiheroico de los personajes, la intertextualidad, etc. La imagen de la sombra con que identificó Reinaldo Arenas al exiliado -un ser desprovisto de su autenticidad en continuo peregrinaje por lugares en los que no se reconoce y con la memoria fija en el país que abandonó<sup>1</sup>- da una idea aproximada de la visión dramática que ha elaborado del exilio la mayoría de los que lo han experimentado en carnes propias. O también la alusión areniana al color negro, color asociado a la muerte o, al menos, al dolor, pues la persona trasplantada vive un proceso de despersonalización; su verdadero ser se extinguió tras el corte inesperado con el contexto del que procede, con una manera y un ritmo de vivir, con unas costumbres, unas gentes, un paisaje, con un perfume y con unos colores. Sin frontera y sin punto de arraigo, el exiliado sufre un despojo identitario que lo aboca a una suerte de inexistencia ontológica. De ahí que, más que en términos de desplazamiento físico, el escritor cubano definiera su situación descentrada como un "exilio cósmico".<sup>2</sup>

Hay otra modalidad del exilio, la interior, especie de muerte en vida padecida en la Cuba comunista por Virgilio Piñera, José Lezama Lima y por muchos otros intelectuales, que tampoco

<sup>1</sup> Véase Carlos Espinosa Domínguez. "La vida es riesgo o abstinencia. Entrevista con Reinaldo Arenas". *Quimera* 101 [1990]: 61.

<sup>2</sup> Véase estas afirmaciones en Ottmar Ette. "Los colores de la libertad. Nueva York, 14 de enero de 1990", en Ottmar Ette (ed.) *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. 2ª ed. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1996, pág. 89.

fue ajena a Reinaldo Arenas, quien, a lo largo de su periplo vital, y antes de la expatriación que supondría para él, como para muchos cubanos, una extirpación de la identidad, tuvo que esquivar entre los años 1965-1980 las consecuencias de la censura, la marginación, la indiferencia, por no mencionar la constante persecución de que fue objeto y el posterior encarcelamiento. Exilio interior (también llamado “insilio”) y exilio exterior se suceden a partes iguales en la agitada vida de nuestro escritor cubano, cuya divisa mayor fue la filosofía del riesgo, jamás la de la abstinencia, y cuya escritura está concebida como una venganza contra la represión, contra la hipocresía, contra la deslealtad, contra el poder totalitario, contra la traición y el servilismo, contra casi todo el género humano, según sostuvo en el documento autobiográfico *Antes que anochezca* (1992)<sup>3</sup>, del que se hizo en el año 2000 una desafortunada versión cinematográfica. Teniendo en cuenta la fuerte carga autobiográfica de muchos de los textos arenianos, no extraña que algunos de los personajes ficticios encarnen esta osadía y el mismo hedonismo existencial de su creador, como Ismael, el protagonista de “Viaje a La Habana” (1987), que opina que frente a la realidad sólo caben dos opciones: “el riesgo que presupone la aventura de una cierta felicidad, o el recogimiento” que conduce a una existencia átona, desprovista de toda explosión vital y de grandeza.<sup>4</sup> El personaje de Ismael, lo mismo que el propio Arenas, se inclina por la solución más extrema: la asunción del peligro antes que la resignación.

El concepto de “insilio” denota el “conjunto de epifenómenos originados por las dictaduras, considerados desde el punto de vista de la *intelligentsia*, y más concretamente (...) la situación de quienes [están] sometidos a la violación permanente de los derechos humanos, a todo tipo de atentados contra las libertades de pensamiento, de expresión y de reunión, así como (...) a la pauperización y sojuzgamiento de las instituciones docentes y culturales y a las represalias ejercidas contra amplios sectores de intelectuales (...) que, [no pueden], por diferentes razones, salir del país”.<sup>5</sup> El insilio implica la prohibición para el ser humano (por motivos políticos, intelectuales, sexuales...) de ejercer libremente sus funciones ciudadanas y la condena a la marginación, al ostracismo, a la prisión y a la disidencia; significa que el que lo padece, o no puede escapar de su circunstancia huyendo hacia el extranjero, o se resiste a hacerlo a costa de renunciar al mundo que le es propio. En uno y otro caso prima en el individuo la enajenación, estado psicológico y existencial que podemos interpretar “como un sentimiento de no pertenecer, en el que el ser humano se siente sin asideros y que conlleva una actitud crítica y el cuestionamiento existencial; la enajenación es una suerte de exilio interior, por lo cual puede interrelacionarse con ambos exilios y éstos entre sí”.<sup>6</sup>

Tanto *Celestino antes del alba* (1967) como otras novelas de la llamada “pentagonía” perfilan a unos personajes enajenados que sobrellevan a duras penas su condición de exiliados interiores, balbuceando en la escritura o gritando en alucinados monólogos las claves de su aislamiento, su *différence*, en el sentido derridiano, originada por las limitaciones del medio en el que sobreviven. *Celestino...* retrata la dureza de la vida en el campo y la de sus gentes a

<sup>3</sup> Reinaldo Arenas. *Antes que anochezca*. 2ª ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1998, pág. 16. A partir de aquí, y salvo que se indique lo contrario, los números que aparecen entre paréntesis en el texto se referirán a las páginas de esta edición de *Antes que anochezca*, exceptuando las cifras que identifiquen fechas.

<sup>4</sup> Reinaldo Arenas. *Viaje a La Habana (Novela en tres viajes)*. Madrid: Mondadori España, 1990, pág. 175.

<sup>5</sup> Nicasio Perera San Martín. “Problemas metodológicos de la narrativa del insilio”. *Coloquio internacional: El texto latinoamericano*. I. Madrid: Fundamentos, 1994, págs. 31-2.

<sup>6</sup> María Luisa Negrín. *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*. Lewinston: The Edwin Press, 2000, pág. XVII.

través los ojos de un niño que sufre en carnes propias la agresividad del entorno. Solitario, incomprendido, el narrador-protagonista desempeña el papel de víctima sobre el que vuelcan los demás sus frustraciones; funciona a modo de pararrayos que sondea la violencia, la brutalidad de su familia. La mezcla de realidad e imaginación en la novela, simbiosis que emana de la voz que mueve los hilos del relato, confunde al lector, que ha de prescindir de toda lógica racional para acercarse a ella y aceptar sin más los hechos tal como son presentados, conducidos en una cadena de reiterativas muertes y resurrecciones y localizados en un tiempo sin tiempo donde gobierna la circularidad. En esta obra primeriza, como después en *Arturo, la estrella más brillante* (1984), el ejercicio de la escritura se desarrolla a modo de actividad clandestina, prohibida; por tanto, escribir implica un gesto subversivo. Los poemas escritos en las plantas por Celestino, el amigo imaginario del narrador, son objeto de censura por parte de la comunidad, especialmente del implacable abuelo que tala con un hacha los árboles para impedir que el niño pueda seguir escribiendo. La violencia a flor de piel en *Celestino antes del alba* hace de la primera obra de Arenas un relato pesadillesco donde la crueldad supera el nostálgico lirismo típico de aquellas narraciones que evocan la etapa de la infancia. Lejos de atenuar la enajenación ambiental de esta novela, *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), la tercera del escritor, la multiplica con creces a través del protagonista colectivo. Fortunato y su frustrada familia, personajes de la obra, extreman de diferentes maneras sus insatisfacciones personales, sin poner reparos a la vociferación o a la violencia gestual. Tanto *Celestino...* como *El palacio...* comparten elementos técnicos y temáticos, sólo que las acciones de la segunda se desarrollan en un tiempo mixto que combina la circularidad con la linealidad. Pero en ambas persiste la imposibilidad de alcanzar la dicha en un mundo cerrado, la incomunicación que condena una vida sin perspectivas a un incesante monólogo interior, obsesivo deseo de expresar, antes del derrumbe definitivo, el vacío que penetra a los personajes.

La retórica del exilio en Arenas está marcada por la dualidad: exilio interior/exilio exterior, exilio real/exilio ficcional. El exilio interior constituye la base de *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar* (1982), *Arturo, la estrella más brillante*, varios relatos de *Termina el desfile* (1981), "Quc trine Eva" (1971), de *Viaje a La Habana* (1990) o algunos cuentos de *Adiós a mamá* (1995). La segunda modalidad está representada por *El mundo alucinante* (1969), "Viaje a La Habana", del volumen homónimo, "Final de un cuento" (1982), incluido en *Adiós a mamá*, por algunas partes de *El color del verano* (1991) o por *El portero* (1989), por sólo ceñirme a las obras narrativas. No hay duda de que textos como este último reincorporan un nuevo desarrollo del exilio interior dentro del exterior.

Al igual que el de muchos de sus personajes, el insilio areniano se desarrolló en los intersticios de la ciudad, al margen de la cultura oficial. Hay que buscarlo en las tertulias privadas celebradas en casa de Yonny (sobrenombre de Juan Gualberto Ibáñez Gómez), José Lezama Lima o la suicida Olga Andreu, en las reuniones clandestinas del Parque Lenin con otros jóvenes escritores que leían la producción literaria de la semana o en las páginas de revistas artesanales como *Ah, la marea*, distribuida entre amigos de confianza... Hasta su detención en 1973, Arenas vivió en un submundo de erotismo desenfrenado, más intenso cuanto mayor era la represión, y, como a Ulises, no le faltó un descenso a los infiernos en las insalubres mazmorras del Castillo del Morro, de las que al fin emergió en un estado lastimoso, aunque portando consigo -ahora más acusada que nunca- esa "voluntad de vivir manifestándose" que conservaría hasta su muerte.

En cuanto a la variante real y externa del fenómeno, como se sabe, habría que situarla en 1980, cuando Arenas, tras varios intentos frustrados, logró abandonar por fin el medio insular gracias a un acontecimiento fortuito: la invasión de la Embajada de Perú en La Habana por parte de varios miles de cubanos, que aprovecharon la retirada de las escoltas vigilantes de

Fidel Castro. El Máximo Líder acabó por dejar salir a muchos de los asilados por el puerto del Mariel rumbo a Miami<sup>7</sup>, aunque no a todos, pues se sabe que un notable sector de los agraciados eran delincuentes, asesinos, homosexuales, prostitutas y enfermos mentales de los que quería librarse el Estado, junto a agentes secretos castristas que fueron enviados infiltrados a Estados Unidos. Nuestro escritor consiguió burlar el control estatal, sumándose así a la ingente avalancha de “contrarrevolucionarios” y de elementos “antisociales”, como los llamó el régimen cubano despectivamente, en una operación de éxodo masivo, y así, en estado de suma precariedad, arribó unas semanas después a costas estadounidenses, donde lanzó a los cuatro vientos su grito de libertad.

Descontando este episodio conocido como “éxodo del Mariel”, ya antes de la huida real, asistimos a una recreación novelada de los desplazamientos exílicos. En *El mundo alucinante* el temprano exilio del protagonista es el punto de arranque de una sucesión de episodios que narran los encarcelamientos, las múltiples huidas y posteriores apresamientos del fraile mexicano Fray Servando Teresa de Mier, cuyo enfrentamiento con el gobierno colonial español lo conduce a distintos lugares de América y de Europa. Pese a que la obra pretende basarse en documentos históricos para narrar la vida de Fray Servando -de ahí las citas que refuerzan el carácter verificable de las informaciones que aporta el texto-, no hay compromiso histórico documental alguno. El autor no reclama el posible estatus de objetividad científica del texto, en la medida en que, como producto novelesco y, por tanto, ficcional que es, no aspira a contar la verdad, sino, en todo caso, a cuestionar (a través de la parodia) la verdad que se cuenta. La novela, como ha señalado la crítica, parodia “el discurso histórico y su afán por fechar, por verificar el conocimiento de los eventos que conforman dicho discurso”.<sup>8</sup> Dirección a la que va dirigida la selección y exclusión de los datos que le interesan al autor de la documentación disponible, así como la introducción de citas, notas y referencias bibliográficas que pretenden ser históricas, al lado de otras que sabemos totalmente ficcionales.

La familiaridad areniana con la experiencia de la fuga, de la huida forzosa y a escondidas no acaba aquí, pues. Culminado el proceso exílico real del escritor, nos topamos con una escritura (o mejor, una reescritura) de una de las mejores novelas de la literatura cubana del siglo XIX. Su autor, un exiliado igual que el autor romántico-costumbrista, atravesó por similares circunstancias personales. La reescritura de *Cecilia Valdés* (1882) realizada por Arenas en *La Loma del Ángel* (1987) sólo fue posible, en efecto, desde la perspectiva del exilio y se basaba en la semejanza con la situación de Cirilo Villaverde, ambos perseguidos por sus respectivos gobiernos, motivo por el cual se exiliaron en Estados Unidos: El autor de *La Loma del Ángel* reflexionó que, lo mismo que su precedente, quiso, desde el exilio, recuperar una época, un tiempo y un país que ya no tenía.<sup>9</sup> Diferencias estéticas aparte, ambos novelistas quisieron, a través del ejercicio de la memoria, recrear un país que el exilio deshumanizador les había arrebatado y establecer así un paralelismo entre la discriminación racial en Cuba y la marginación padecida por muchas personas exiliadas. Así pues, al margen del rechazo de la estética costumbrista de Villaverde (rechazo comprensible en un narrador de la segunda mitad del siglo XX), la reescritura de *Cecilia*

<sup>7</sup> En el relato histórico “Termina el desfile” (1980), que da título al volumen, Arenas se basa en el esfuerzo de más de diez mil personas por salir del país a través de la embajada del Perú.

<sup>8</sup> Alejandro Herrero-Olaizola. “Las alucinantes peregrinaciones de Fray Servando en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas”. *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Editorial Verbum, 2000, pag. 61.

<sup>9</sup> Ottmar Ette. “Entrevista con Reinaldo Arenas”. Titus Heydenreich (ed.) *Der Umgang mit dem Fremden. Beiträge zur Literatur aus und über Lateinamerika*. München: W. Fink Verlag, 1986, pag. 178.

*Valdés* hecha por Arenas obedece a una identificación con el escritor decimonónico en lo que concierne a su situación fuera de Cuba.

Otro tipo de identificación es la que se produce con el protagonista de *El mundo alucinante*. El autor implícito de la novela admite en la carta-prólogo haber descubierto que él y la criatura de su obra son la misma persona. La voluntad de reconocerse en otro no abandona casi nunca a nuestro escritor, más allá de distancias temporales y espaciales, lo que nos hace recordar que, a su paso por La Habana cuando va rumbo a España, adonde lo envían como prisionero, Fray Servando es instalado en la cárcel de La Cabaña. Qué lejos estaba Arenas de imaginar que algunos años después de concluir su novela (hacia 1963) se vería confinado en un lugar no muy distante de la prisión en que estuvo recluido su personaje. Y es que a veces la realidad, como se suele afirmar, imita la ficción.

Podemos advertir que la confusión vida-literatura en el escritor cubano se resuelve en una doble dirección: de un lado, la introducción en sus ficciones de episodios autobiográficos o tomados de la realidad cubana inmediata; de otro, la ficcionalización de documentos autobiográficos (y, por tanto, supuestamente verídicos). La primera particularidad aparece tanto en sus novelas y sus relatos como en sus obras de teatro e, incluso, en su poesía. En cuanto a la segunda, la ficción se desliza en el plano de la realidad especialmente en las memorias póstumas dictadas por un suicida enfermo de SIDA, *Antes que anochezca*, literatura de urgencia, grabada, más que escrita, en una veloz carrera contra la muerte y con un punzante estilete que hace a veces difícil su lectura.

El concierto de autobiografía y universo ficcional en la obra de Arenas obedece en parte al deseo del escritor de proyectar su arrolladora, audaz, polémica y exhibicionista personalidad sobre el texto concebido como fruto de una agonía. Ya sea con fines explícitos de denuncia, ya con un objetivo lúdico y autoparódico, Arenas, inclinado a insertar la realidad en la ficción, no pudo resistir verse tentado a literaturizar vivencias propias o presenciadas por él recurriendo, por ejemplo, más de una vez a un procedimiento metaficcional irónico que lo llevó a introducirse a sí mismo dentro de la obra como un personaje más que coincide en líneas generales con el modelo real. Así, en *La Loma del Ángel* el narrador del capítulo 30 ataca abiertamente no sólo al "viejo cretino" Cirilo Villaverde, sino también al autor de esa nueva versión de *Cecilia Valdés*, "ese sifilítico y degenerado, quien piensa que es nada menos que el mismísimo Goya (me refiero naturalmente a Arenas)".<sup>10</sup> Y en la narración titulada "Mona" (incluida en *Viaje a La Habana*) el presentador del cuerpo central del relato, Daniel Sakuntala, menciona al escritor Reinaldo Arenas, quien se había negado a publicar en *Mariel* (revista que verdaderamente fundó el autor junto a otros escritores cubanos en su exilio estadounidense), el texto escrito por su amigo el exiliado cubano Ramón Fernández, presunto demente que había sido detenido cuando intentaba acuchillar la famosa *Gioconda* de Leonardo da Vinci, expuesta en el Museo Metropolitano de Nueva York, y que a los pocos días de su encarcelamiento apareció ahorcado en su celda en extrañas circunstancias. Sakuntala enjuicia al tal Arenas como persona frívola e ignorante, pues en su relato "Final de un cuento" se había equivocado al situar una estatua de Júpiter sobre La Lonja del Comercio de La Habana. Añade que acaba de morir de SIDA, adelantándose así tres años a la verdadera fecha de la muerte del autor (1990).

La transformación del escritor en personaje de novela y la autorreferencialidad que dicho procedimiento presupone incide en la complejidad constructiva del universo imaginario areniano, complejidad que hace imposible el deslinde de los planos real y ficcional. No se

<sup>10</sup> Reinaldo Arenas. *La Loma del Ángel*. Miami: Mariel Press, 1987, pág. 135.

nos escapa que la presencia del autor dentro del texto literario, apuntalado desde la otredad, forma parte ya de la tradición literaria; sin embargo, en la novelística del cubano tal procedimiento no sólo alcanza mayor profundidad, sino que, de tan usado que es, resulta casi obsesivo. Como conviene a un escritor que ha sabido aprovechar al máximo las técnicas modernas introducidas por los grandes renovadores de la novela contemporánea, Arenas, desdoblado el "yo" en dos o en más identidades, haría de su inserción en el plano ficcional un método para ironizar el relato, problematizando las relaciones entre referente y texto.

Manifestación de este mismo recurso, que sugiere la "desaparición" de la figura tradicional del autor, acontece en *El portero* desde el momento en que se transfiere la autoría de la obra a la colectividad de cubanos exiliados, la cual narra, dentro de la ficción, la historia de Juan basándose en unos escritos dejados por el protagonista y en testimonios orales de otras personas. El narrador múltiple descarta la conveniencia de dejar que tanto Arenas como otros escritores cubanos de prestigio (Cabrera Infante, Heberto Padilla, Severo Sarduy) redacten la novela, fundamentando ese parecer en razonamientos estilísticos o de enfoque narrativo.<sup>11</sup>

La fingida desaparición del autor viene dada por la atribución de la novela a una colectividad de sujetos con autoridad para rechazar la participación de Arenas en la escritura de la historia de Juan el portero, por juzgar que podría darnos una visión tergiversada de los hechos. Esta textualización del autor real que venimos comentando (introducida, no ya como autor implícito sino como personaje ficticio) culmina en *El color del verano*, donde encontramos a la trinidad Gabriel/Reinaldo/Tétrica Mofeta perdiendo una y otra vez los manuscritos de sus obras, incluida aquella en la que se cuentan dichos episodios y donde no falta de nuevo un desdoblamiento del individuo -alegoría del estado fragmentado del alma exílica, escindida en dos o en mil pedazos que difícilmente pueden volver a unificarse- en el capítulo en el que un Reinaldo que vive en Miami le escribe a su tocayo que quedó en la Isla, sometido a constante vigilancia policial, una carta transida de soledad en la que confluyen insilio y exilio exterior.<sup>12</sup>

La irreverencia que destila la mayor parte de la producción literaria de Arenas, tanto en la modalidad del insilio o del exilio exterior, posee un trasfondo político o ideológico que el tono humorístico de algunos textos o el derroche de sexualidad e imaginación que los satura no disimulan. La transgresión areniana y su postura disconforme hacia el régimen cubano comenzó de forma velada en fechas tempranas y con los años se fue recrudeciendo. Uno de los primeros textos de mayor fuerza política del autor es quizás el cuento "Termina el desfile", junto con la trilogía poética *Leprosorio*, de la que la primera parte -"El central"-, aunque inspirada en 1970 por la visión de una juventud esclavizada durante la Zafra de los Diez Millones, para la que Fidel Castro movilizó a gran parte del país, no fue publicada hasta 1981. El propósito de ambas obras es "desenmascarar la propaganda castrista",<sup>13</sup> de manera que el cuento de Arenas no sólo presenta la Embajada del Perú como un cuchitril repleto de hambrientos y afiebrados cubanos, sino también a la Isla como un enjambre de asilados, como una cárcel mayor, mientras que el poema "El central" enlaza los horrores de los campos de caña durante la colonia con los trabajos actuales en la Cuba de Fidel (aniquilación del indio, trata de

<sup>11</sup> Reinaldo Arenas. *El portero*. Miami: Ediciones Universal, 1990, pág. 97.

<sup>12</sup> Reinaldo Arenas. *El color de verano o Nuevo "Jardín de las Delicias"*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999, pág. 302.

<sup>13</sup> Roberto Valero. "Visión de Cuba en *Leprosorio*", Reinaldo Sánchez (ed.) *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*. Miami: Ediciones Universal, 1994, pág. 225.

esclavos, prostitución, sargentos que matan por frustraciones homosexuales...). En estos y otros vehículos literarios, ya sea mediante una franca oposición ideológica, ya sea a través de la exultante presencia del cuerpo homosexual como elemento transgresor de la moral y del orden, uno de los objetivos esenciales de Arenas es arremeter contra la autoridad, deconstruir el discurso de la nación y deslegitimar la ideología marxista-leninista.

Finalmente, si fue implacable en sus críticas al régimen castrista, no olvidemos la visión negativa que también Arenas proyectó del capitalismo, del que denunció sus efectos destructores para el hombre, impulsado a una carrera competitiva por lograr éxito y dinero, reducido a una simple máquina dentro de un engranaje social regido exclusivamente por valores materiales. Para Arenas, el capitalismo, sobre todo el norteamericano, resulta tan nocivo como el dogmatismo de los regímenes totalitarios, y, en este sentido, afirmó que "La diferencia entre el sistema comunista y el capitalista es que, aunque los dos nos dan una patada en el culo, en el comunista te la dan y tienes que aplaudir, y en el capitalista te la dan y uno puede gritar; yo vine aquí a gritar" (309). Junto a éste, otros males históricos padecidos por sus coterráneos han favorecido el repliegue del exilio interior y el estallido del exilio exterior: "El envilecimiento de la miseria durante la llamada época republicana y la tiranía de Fulgencio Batista, el envilecimiento del poder bajo la dictadura castrista y el envilecimiento del dólar bajo el sistema actual".<sup>14</sup> *El portero...* encarna el último eslabón de esta cadena de envilecimientos al presentar una fauna de personajes a quienes el mundo moderno ha deshumanizado hasta tal grado que los ha convertido en caricaturas de sí mismos. Devorados por la rutina, por la intolerancia, por el egoísmo y la desconfianza, han perdido toda capacidad de ver más allá de sus estrechos puntos de vistas. De ahí que desoigan la promesa de cruzar una puerta milagrosa que los conduciría hacia la felicidad plena. Esta puerta, en términos metafóricos, se revela como la de la imaginación. Imaginación en la que sí se refugian, para ahuyentar el miedo o combatir el desarraigo, Héctor en *Otra vez el mar*, el homosexual recluso en un campo de concentración en *Arturo, la estrella más brillante* o el incomprendido portero de la novela homónima, cubano exiliado en 1980 por el puente marítimo del Mariel, que trabaja en un lujoso edificio de Manhattan. Concebida como una alegoría de la situación por la que atraviesan los cubanos exiliados en Norteamérica, donde hasta la lengua materna -uno de los pocos lazos sólidos que seguiría atándolos al país de origen- está destinada al olvido, *El portero*, desde la perspectiva del exilio, agrega una nueva dimensión a la problemática de la diáspora: la incomunicación, la soledad, el aislamiento, males padecidos por el ser humano inserto en una sociedad democrática, altamente tecnificada, pero dominada por valores materialistas y que avanzaba ciegamente hacia un fin de milenio poco esperanzador.

En síntesis, la descentralización del discurso homologador del gobierno cubano y del mundo moderno tardío apunta a las diversas expresiones que asume la tematización del exilio en la obra de Arenas, obedece a ellas. La legitimación del discurso marginal elaborado desde la lejanía, o en el centro, pero silenciado por el poder, subvierte los supuestos tradicionales de la nación y la ideología oficial con la que se había legitimado la sociedad cubana a partir de la consolidación del gobierno revolucionario. La cuádruple modulación de la experiencia del exilio -interior, exterior, real y ficcional- emerge del silencio del ostracismo forzoso y del posterior desgarramiento que puso en cuarentena la identidad tras la partida. Se trata de un trauma colectivo con unos orígenes históricos concretos -los abusos de una dictadura de izquierdas que se ha prolongado por más de cuarenta años- pero que tiene repercusiones personales,

<sup>14</sup> Reinaldo Arenas. "Los dichosos sesenta". *Final de un cuento*. Huelva: El Fantasma de la Glorieta, 1991, pág. 30.

existenciales. La raíz del trauma en Arenas la vemos en el acoso sufrido por él y por otros intelectuales de su misma generación, o aun más viejos, durante el período de estalinización del régimen castrista (años 60 y 70), período repleto de prohibiciones (falta de libertad de expresión, ausencia de crítica, dificultad para publicar...), favorecedor de conductas indeseables (delación, oportunismo, sumisión...), que incentivó sentimientos negativos (odio, miedo, desconfianza...) y condenó a muchos al desprecio, al destierro, a años de cárcel o incluso a la muerte. El haber sobrevivido Arenas a semejante experiencia le hizo decir en 1989: "He contemplado el infierno, la única porción de realidad que me ha tocado vivir, con ojos familiares; no sin satisfacción lo he vivido y cantado. Así lo haré hasta el final del comienzo".<sup>15</sup>

Para alguien que ha contemplado el infierno, que ha vivido en él, no una sino muchas temporadas, no basta toda la irreverencia del mundo para aplacar la necesidad de libertad que impulsó la fuga de diferentes maneras: del campo, de su madre, de la cárcel, del castrismo, de Cuba, de sí mismo. Así, su literatura sólo adquiere rigurosa autenticidad cuando emerge contra algo, cuando hace de la virulencia su arma y su fuerza motriz. La agonía latente en la escritura areniana -y su estilo impúdico, delirante, cáustico, que no busca complacer sino zaherir, agitar las conciencias- da cuenta del testimonio marginal de una existencia abocada a la sombra por contravenir los preceptos dogmáticos del poder.

---

<sup>15</sup> Reinaldo Arenas. "Prólogo". *Voluntad de vivir manifestándose*. Madrid: Editorial Betania, 1989, pág. 9.

# Cuatro décadas de literatura cubana: ¿borrón e *historia* nueva?

Armando Valdés

Francia

Si la Historia está escrita por los vencedores,  
podiera darse el caso que los espíritus incorrectos  
escriban la Historia de los vencidos.

Tzvetan Todorov. *Elogio de lo incorrecto*.

## LA HISTORIA OTRA

Durante algunos años mis almuerzos habaneros dependieron de los libros vendidos en las mañanas de la Plaza de Armas. Recuerdo unas de esas mañanas unánimes -como diría Borges de una noche- en que el poeta Manuel Vázquez Portal, en espacio de unos minutos de rezos ventriculares míos, y de una improvisada arenga de historia literaria suya, logró venderle a una turista la primera edición de *Así en la paz como en la guerra*, el primer libro de Cabrera Infante. Y digo unánimes porque al acto repetido de la venta, lo precedían sesiones de dudas y remordimientos, durante los cuales nos prometíamos recuperar otra vez el libro que íbamos a vender, o hacernos de no sé qué colección de revistas o edición rara de un libro incunable. Y unánime también porque una vez vendido, el libro se convertía en un almuerzo en dólares durante el cual tratábamos de ignorar la pérdida, hablando de cualquier cosa excepto de nuestro segundo oficio de mercaderes.

Por las manos de esas mañanas que fueron tardes y hasta atardeceres angustiosos y felizmente digestivos, pasaron -vuelvo a verlos ante mí- libros como *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas, *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, *Fuera de juego* de Heberto Padilla, *La noche de los asesinos*, de José Triana, *El ángel agotado*, de María Elena Cruz Varela, *Madrigal de un testigo*, de Gastón Baquero, *Indagación del choteo*, de Mañach, sin contar las primeras ediciones de Lezama Lima y muchos otros, y una lista interminable de mapas, cartas y documentos, que cada librero mostraba con orgullo a algún que otro colega de su bando. Escribo sobre esas mañanas para articular desde perspectivas diferentes dos continuidades relativas a la historia literaria cubana. La primera vivida allá en la isla física y la segunda en esta otra isla de tierra firme que es el exilio.

En las últimas cuatro décadas cada cubano a su manera ha ido remplazando la realidad y las Historias por un esquizofrénico juego de paralelismos que terminan por convertirlo en un Jano con varias caras de repuesto, o en un metamorfoseable Proteo. Todos hemos vivido esa pérdida de virginidad factual que nos permite salir del letargo de silencio impuesto por el poder. A la Historia del "Granma", de los seminarios de Comunismo Científico y de los dos canales de televisión, oponíamos la de Radio Martí, las cartas de amigos triunfadores, las revistas y los libros dejados por turistas compadecidos, y alguna que otra antena parabólica erigida con discreción por la madrugada en la azotea de un vecino. Sin sociedad civil u ONG,

ni ciudad letrada ni república de letras -para no dejar de utilizar términos contemporáneos que designan la independencia del estado-, una especie de imaginación alternativa nos introducía en la relectura también de nuestra historia literaria. Poco a poco la Historia no era sólo ignorada sino sustituida en nuestro imaginario hasta el exceso de considerar buenos a los escritores idios o marginados, e intrascendentes a los que se quedaban, fueran o no obedientes amanuenses que simulan y/o aplauden.

La Historia era otra, era esa historia oral que nos murmurábamos nosotros mismos o a un turista convertido en cliente de confianza a quien le intrigaba nuestra versión clandestina de otra literatura. La Historia era otra, sólo que no había sido, y hasta cierto punto, no ha sido todavía escrita, sin revanchas ni vehemencias.

#### LAS DOS HISTORIAS ENTRE PARENTESIS

La historia de la literatura carga con el estigma de ser una huérfana obsoleta debido, quizás, a las relaciones de dependencia que se ha visto obligada a llevar con la Historia general y con la teoría y la crítica literaria. Roland Barthes dedicó el artículo "Historia y literatura" a estas delimitaciones. Según él, construir una historia literaria es renunciar al texto y por ende a la literatura propiamente dicha. Barthes evocaba las relaciones de dos continentes que no coinciden en sus respectivos ritmos temporales:

De una parte el mundo, su proliferación de hechos políticos, sociales, económicos, ideológicos, de otra parte la obra, de apariencia solitaria, siempre ambigua debido a que ella se presta a la vez a varios significados (...) las dos geografías coinciden mal.<sup>1</sup>

Gérard Genette ha propuesto remplazar las monografías de orden cronológico a lo Lanson, por lo que él denomina una teoría de las formas literarias. De esta manera la concepción lineal de la casualidad histórica sería reemplazada por una ciencia de transformaciones.

En vez de una historia de circunstancias, una historia de ideas o de sensibilidades. Me parece, escribe Genette, que en literatura el objeto histórico, es decir, a la vez durable y variable, no es la obra; sino esos elementos trascendentes a las obras que constituyen un juego literario que para ir más rápido llamaremos "formas".<sup>2</sup>

En un libro más reciente, *Histoire de la littérature française. Du surréalisme à l'empire de la critique*, Germaine Brée y Edouard Morot-Sir, sintetizan estas posiciones señalando que son precisamente las ideas de forma y estructura quienes rigen las tentaciones de estructuración y deconstrucción del lenguaje en la historia actual de la literatura.<sup>3</sup>

Y en medio de todo esto y para no ser aburrido, una pregunta: ¿por dónde anda la historia literaria cubana de los últimos cuarenta años y su probable revisión insinuada en el título?

Pascale Casanova en *La République Mondiale des lettres*,<sup>4</sup> considera que realizar el sueño de Roland Barthes supone invertir la visión ordinaria de la literatura. Hacer de la literatura un

<sup>1</sup> Roland Barthes. *Histoire ou Littérature*. "Sur Racine". Ed. du Seuil. Paris, 1963, pp. 145-1671. Todas las traducciones del francés, son mías.

<sup>2</sup> Gérard Genette. "Poétique et histoire". *Figures III*. Ed. du Seuil. Paris, 1972, pp.13-20.

<sup>3</sup> Germaine Brée y Edouard Morot-Sir. *Histoire de la littérature française. Du surréalisme à l'empire de la critique*. Flammarion, Paris, 1996.

<sup>4</sup> Pascale Casanova. *La République Mondiale des lettres*. Ed. du Seuil, 1999.

objeto temporal no es subordinar las obras a la cronología de la Historia ordinaria, sino lo contrario; hacerla entrar en una doble temporalidad: escribir la historia de la literatura es un gesto paradójico que consiste en integrarla al tiempo histórico y a mostrar como ella crea su propia temporalidad. Es innegable que hay una distorsión temporal entre el mundo y la literatura, aclara esta autora, pero es el tiempo literario el que permite a la literatura liberarse del tiempo político.

Esta susodicha paradoja es para los cubanos una paradoja al cuadrado. La escritura de la historia de la literatura cubana está obligada a "relacionarse" con varias Historias a la vez. (Utilizo y subrayo "relacionarse" en el sentido en el que Foucault concibe "la relación" como estrategia del poder).

La primera relación en orden jerárquico es con la más visible de las historias, la oficial impuesta, escrita y difundida desde/por el poder político, y la otra, la Historia de silencios contestatarios, casi invisible, y a veces -cuando logra escribirse- tan intolerante y olvidadiza como la que se da a conocer en La Habana de intramuros.

#### EL SILENCIO DE LAS CRONOLOGÍAS Y EL SUSURRO DEL PERO...

La voluntad de subordinar la historia literaria y artística a la historia general o política que, en el caso de un estado totalitario, es tergiversada por el poder, origina las omisiones y los puntos de vista de la historiografía difundida por el gobierno cubano. Confundir esas dos "geografías", homogenizar dos tiempos y dos espacios diferentes y repetir que la revolución es el epicentro conciliador y el final feliz de la película de la nación cubana, fue y continúa siendo la farsa que se ven obligados a aceptar los críticos e historiadores cubanos de la isla que tienen acceso a las publicaciones financiadas por el estado:

La revolución que se inicia en 1959 (...) cancela explícitamente un período histórico, y tiene como inmediatas consecuencias una paralela revolución literaria que va desde el contenido y estructura de todo lo literario hasta su expresión formal.<sup>5</sup>

Con estas palabras concluye Raimundo Lazo su *Historia de la literatura cubana*, en la edición mexicana de 1974. Una hojeada a las revistas literarias editadas en la isla (*La Gaceta de Cuba*, *Casa de las Américas*, *El Caimán Barbudo*, etc.) y a algunos libros o prólogos de antologías de narradores, no revela sustanciales cambios conceptuales en esta subordinación paternal. El discurso crítico, o insiste en silencios intencionales, o inserta susurros "peros" cuando el reconocimiento internacional impide pasar por alto ciertos autores, o la muerte de estos elimina toda posibilidad de réplica.<sup>6</sup>

Es frecuente que en estas revistas se abogue por un debate sobre el estado actual de la crítica literaria cubana. Pero no se cuestiona la independencia de dicha crítica y de su edición como premisas a un cambio de tono en las relaciones dirigidas por el poder; las inquietudes se limitan a problemas semánticos relativos a la clasificación de generaciones o a la necesidad de

<sup>5</sup> Raimundo Lazo. *Historia de la literatura cubana*. UNAM, 1974, p. 281.

<sup>6</sup> Me limito a una lectura de dicho discurso crítico en su relación con la historia de la literatura cubana. Insisto sobre dos aspectos repetidos de esa relación; lo homogéneo y precavido de su lenguaje al hacer alusión a la Historia política (sobre todo a la "revolución"), y a los escritores exiliados. Citar los numerosos ejemplos del primer caso no es el objetivo de este trabajo: basta con hojear dichas publicaciones. En lo que he nombrado "el susurro del "pero" se inscriben los más recientes trabajos de Ambrosio Fornet sobre la literatura cubana de la diáspora como, "Memorias recobradas. Introducción a la literatura de la diáspora". Ed. Capiro, Santa Clara, 2000. O, "La diáspora cubana y sus contextos", *Casa de las Américas*, enero-marzo, 2001, pp. 22-29.

nuevos métodos de análisis y de información teórica. El gesto paradójico de escribir la historia, descrito por Pascale Casanova, es anulado por otra paradoja. Iván de la Nuez en "La balsa perpetua" describe uno de los polos de esta paradoja: "Situación paradójica: cuando la intelectualidad delega (o es sustraída de) sus funciones por la vía política, dichas funciones son realizadas, pero no por los intelectuales."<sup>7</sup>

Aunque ya a nadie se le ocurra presentarse como un crítico neomarxista, y cada vez con más frecuencia ciertos críticos de la isla eviten hacer alusión a la causalidad de un texto de ficción; las preposiciones de la crítica no pueden revisar ciertas zonas del santuario canonizado por una escritura oficial. "El deceso diacrónico de las culturas en Cuba suscita la impresión de estar ante un país donde la densidad de la historia es casi nula", indica Rafael Rojas en su ensayo "Insilto y Exilio".<sup>8</sup>

Si a esa densidad detenida se añade la intención de ocultar o de falsear el devenir mediante el monopolio del discurso histórico, la obediencia de la historia literaria oficial escrita por los intelectuales orgánicos, se paga en el tiempo con la falsedad de sus cánones. Tanto dicha historia, como la crítica más audaz y disimulada quedan rezagadas, incluso, con respecto a ciertos textos de ficción concebidos en el interior mismo de la isla. Estos textos al alegorizar o connotar la realidad más inmediata, pueden escapar a los decálogos exigidos e ir instaurando un canon, sin que la historia y la crítica puedan reconocerlo abiertamente. Esta distorsión sólo puede compensarse en un circuito que escape al control oficial. De ahí la existencia de esa historia-otra que se mueve en espacios orales y casi clandestinos de la isla, y en ese archipiélago disperso que es el exilio.

#### OTRAS PLAZAS, OTRAS ARMAS

Cuando mis balsas miameras ya ni siquiera llegaban a la Base Naval de Guantánamo, y parecía condenado a conjurar eternamente las suertes de mis mañanas en la Plaza de Armas, por obra del azar y de mi esposa, me marché a un exilio geográficamente no previsto. En París, de Robinson Crusoe rescatado me encontré, con sorpresa, a muchos Viernes que sabían hablar pero, multiculturalistas y todo como decían ser -o quizás debido a ello-, no estaban dispuestos a oír las vivencias de un balseiro de la utopía, que, para colmo de caribeño, come frutas pero no baila, ni toca maracas. Fui otra vez isla en pleno continente, en otra Plaza y con/de otras Armas.

Durante más un año de espera de residencia, permiso de trabajo, becas y otras tribulaciones, con los almuerzos más o menos asegurados y dándole de lado a Viernes que me robaban mucho tiempo, leí con avidez los libros de nuestra délfica historia oral. Leí al otro Gastón Baquero que me faltaba, por ejemplo. Por esa vía supe que Lidia Cabrera llamaba Alexis a Carpentier e introduje casi como una broma en la novela que escribí sus supuestos orígenes suizos. Y hasta con miedo a las influencias y todo volvía a leer de lejos a Alexis, digo, a Alejo, gracias al libro de ensayos de Roberto González Echevarría de quien -me da casi vergüenza decirlo- no había leído nada. Leí a una escritora singular que se llama Nívaria Tejera, de quien conocía el capítulo IX -publicado en *Orígenes*- de uno de los libros más excepcionales escritos por un cubano, la novela *El barranco*. Como a tantos otros la busqué en vano en el *Diccionario de Literatura Cubana* editado en Cuba, pero encontré poemarios y libros suyos como

<sup>7</sup> Iván de la Nuez. "La balsa perpetua". Editorial Casiopea, Barcelona, 1998, p. 56.

<sup>8</sup> Rafael Rojas. *Isla sin fin*. Ediciones Universal, Miami, 1998, p. 168. Las deudas con este libro de Rojas y con otro suyo, *El arte de la espera*, de muchos aspectos teóricos abordados por mí, son enormes y evidentes.

*Sonámbulo del sol* que me devolvieron una voz y una escritura que esperaba para atravesar de otra manera las reminiscencias de la errancia por La Habana.

Me pregunté cómo se podía pasar por alto en nuestros recuentos literarios una novela como *Tatiana y los hombres abundantes* de Juan Arcocha, contemporánea de *Pantaleón y las visitadoras* de Vargas Llosa, y precursora de una visión desacralizada, humorística y singularmente refinada de la historia cubana. Anterior a las jineteras, las forzadas nostalgias, los animales tropicales, y las exposiciones extrovertidas de los cuerpos criollos de buena parte de la más reciente literatura cubana; esta novela de Arcocha parece venir de regreso de todas las urgencias, las denuncias y los estereotipos, para erigir desde el humor y un lenguaje exquisito una nueva perspectiva narrativa que deberá tener su lugar en cualquier recuento de nuestra literatura.

Pero con el entusiasmo de estos descubrimientos fui penetrando también en otras dimensiones de la estafa literarias y del tiempo perdido de las malas lecturas. No hizo falta tomar té ni mojar una "madeleine". Bastó que sorprendiera a una muchacha leyendo en plena Sorbona un libro de Manuel Cofiño editado por la UNEAC, para jurarme de una vez que vendría semiótico, crítico, o restaurador de ultrajadas memorias voluntarias.

Me llamé al orden y traté de encontrar la mayor cantidad posible de obras sobre la literatura cubana. Hasta en la Biblioteca Nacional de Madrid perdí horas que hubiera deseado invertir en los cafés con los amigos, hojeando libros como *La novela cubana en el siglo XX* de Imeldo Álvarez, *Estudios de narrativa cubana* de Sergio Chaple, y muchos otros, sin contar los escritos por extranjeros simpatizantes con la revolución como *Literatura y arte nuevo en Cuba* de Mario Benedetti. El escaso valor de alguna que otra lista de referencia, no atenúa el efecto casi risible que provocan estos libros en quien busque los capítulos correspondientes a lo escrito después del 59...

También en las bibliotecas parisinas, creía haber hecho un obligado viaje a la semilla, cuando leía o miraba estantes: los libros editados por La Habana eran casi bibliografía obligada para los democráticos estudiantes de letras de París. Otros cubanos que habían llegado antes me convencieron que por suerte las cosas habían cambiado mucho. Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy habían entrado en el panteón de los programas con todo un año (1997) exclusivamente dedicado al estudio de sus libros. Y lo más importante, el término de "literatura cubana del exilio" (que puede molestar a algún que otro nostálgico de la Escuela de los Resentidos) es un término corriente y casi de moda.

Por lo de las mañanas y los almuerzos le he enviado mensajes a Manuel Vázquez Portal a la Plaza de Armas. Pero también le he dicho a él y a otros amigos que algo de razón teníamos en improvisar en el aire una historia-otra de nuestra literatura. Sólo que se necesitan otras armas en estas nuevas plazas, y que dicha historia nos está aún esperando...

#### LA HISTORIA QUE NOS ESTÁ ESPERANDO...

La justicia literaria no existe, le gusta repetir a un amigo mío, y yo le creo un poco sin quemar todas las reservas de credulidad que insisto en conservar en estos asuntos. Harold Bloom es todavía más cruel que mi amigo cuando nos afirma de sopetón que: la literatura y su estudio no sirven para gran cosa.

Para alguien que escribe, estos truenos le deben dar deseos de ir a dormir y no de desvelarse en ese juego de dados que desde Mallarmé describe el acto de llenar lo más decorosamente posible -angustiosamente, diría Bloom- un espacio en blanco. En lo que esperamos que alguien venga a convencernos que lo mejor es escribir uno de esos libros que se escriben rápido y se venden

más rápido todavía, y que no nos rompamos la cabeza con la trascendencia, el canon y la literalidad; creo que estamos en condiciones ideales para poner un poco de orden en esa geografía que Barthes identificaba con la historia literaria.

El silogismo parece evidente: 1)- la escritura de una historia literaria necesita cierta independencia en el diálogo diacrónico que entabla con la Historia general, 2)- en Cuba esta independencia no existe porque el estado monopoliza la difusión temporal de dichas historias y hace ancilar y dependiente a la primera, 3)- esto obliga a pensar que el intento de escritura de ese discurso histórico sólo puede hacerse con cierta libertad fuera de ese circuito cerrado.

Es evidente que esto obligaría a responder al menos a tres espinosas problemáticas: a)-¿qué criterios tomar para la composición de dicha historia?, b)- ¿qué métodos utilizar para estructurar dicho discurso?, y c)-¿cómo no tergiversar las categorías de valor con las clasificaciones de “adentro” y “de afuera” en dicha selección?

En algún momento más arriba insinué que una historia escrita en el exilio puede ser tan intolerante y olvidadiza como las escritas en La Habana. No creo que los que vivimos fuera de Cuba estemos exentos de las prerrogativas de cierta sociocrítica que, o intenta tomar como base una moral del bien, o pretende leer en el texto literario una versión de la historia política que determine su sociabilidad, incluidas las orientaciones políticas. (En otras palabras: anticastrista y buen escritor no son directamente proporcionales -lo contrario mucho menos, para evitar los sobresaltos-, si no nada se parecería tanto al realismo socialista como esta fórmula rencorosa...).

El régimen cubano ha durado tanto, tan disímiles y renovadas han sido las ideologías y períodos históricos que ha visto pasar desde la ventanilla de su tiempo congelado, que hablar de “post” o utilizando cualquier arsenal de nomenclaturas actuales, puede parecer cínico a quienes esperan una respuesta tan vieja como la propia existencia del régimen.

Pero creo que esas respuestas al bien y al mal son sobre todo válidas para discursos que dialoguen mas cerca de lo circunstancial. El tiempo pasa, más creo en el predominio de -vamos a decirlo de alguna manera- categorías estéticas, cuando se hable de literatura, esa es la única manera de armar esa geografía y ese tiempo diferente de lo ordinario y azaroso. Si alguna buena noticia se puede traer de Francia -el país que inventó eso de “literatura comprometida”- es que con tristeza o regocijo, todos los medios culturales franceses reconocen que dicha literatura fue un soberano fracaso.

Terminando de organizar estas ideas, he descubierto con entusiasmo en mi agenda que este mismo día y a esta misma hora, en París, exactamente en una de las salas de la Biblioteca Nacional adonde voy casi todas las tardes, Tzvetan Todorov debe estar leyendo un ensayo titulado “Elogio de la incorrección”. Si los vencedores que han escrito la historia de la literatura cubana lo han hecho en nombre de la culminación de un proceso positivo y moral identificado irónicamente por Todorov con lo correcto, corresponde a los otros, a los expulsados del panteón (como lo fueron antes y después Heredia, Martí, Lezama, Piñera, Mañach, Sarduy o Arenas) anotar, corregir y gestar esa historia.

La historia que nos esta esperando será nuestra, nos pertenece a todos por igual, a los de adentro, a los de afuera, y a los del más allá (que cubanos al fin y al cabo, bajarán desde el cielo o el infierno exigiendo la cuota de gloria que les pertenece), siempre y cuando no nos ciegue el frenesí de redenciones en nombre de paralelismos extraliterarios.

Eso sí, la historia de la literatura cubana que nos esta esperando tendrá que ser escrita por nosotros (¿los vencidos?, ¿los exiliados?, ¿los marginados?), prefiero decir con Todorov, los incorrectos.

# El escritor cubano-americano y la búsqueda de una expresión

Orlando Rodríguez Sardiñas (Rossardí)  
*Pen Club de Escritores Cubanos en el Exilio*  
EEUU

Hace algún tiempo leía en un periódico de la ciudad de Miami, un artículo de Odón Betanzos, Colombianos en Nueva York, en el que éste rememoraba un paseo por las calles de la ciudad y escuchaba, de pronto, voces hispanas en la “inconfundible cadencia de los colombianos, cadencia de vaivenes, en una pronunciación marcada por su singularidad”. Luego de entusiasmarse en la apreciación de este súbito contacto, romantizar al sumergirse en “el hilo de la poesía que brota del habla” española, se recrea Betanzos en ver pasar a los colombianos “en grupos con su lengua alzada” y concluye que el hispano va “forjando en estas tierras estadounidenses, cada uno en su tajo, nuevas vías para la expansión y desborde de nuestra lengua” española.<sup>1</sup> Lo dicho por el autor del artículo es entrañablemente cierto y nos llega muy cerca a todos los que hemos vivido por años en tierras donde el español no es la lengua de la mayoría.

Valga esta consideración como preámbulo anecdótico-afectivo para pasar al tema que me propongo tratar y que ya abordé muy tempranamente, en 1973, cuando se celebró el Primer Congreso de Intelectuales y Escritores Cubanos en el Exilio en la ciudad de Nueva York, donde se abrió a discusión, quizás por vez primera, el tema del uso del inglés en la obra de autores cubano-americanos, y el debate sobre si esta obra en inglés forma parte de lo que consideramos literatura nacional.

Entonces sostuve la tesis de que una obra de creación escrita originalmente en inglés y publicada en la lengua inglesa, pertenece al ámbito de la literatura publicada en ese idioma. Dicho esto de esta manera no pareciera tener discusión alguna. La lengua es factor básico y determinante en toda obra de creación literaria y con ella y a través de ella aprendemos los valores de nuestra cultura en todas sus manifestaciones: historia, arte, geografía, filosofía y, desde luego, literatura. Por ella y con ella, pudimos ir reconociendo y apreciando lo que significó para los voceros del patriotismo cubano del siglo XIX, en su mayoría exiliados en EE.UU., el acuerdo de postular la existencia de una patria cubana distinta de la metrópolis y determinar la configuración de una “literatura nacional” que había sido escrita y seguiría siendo escrita en español y, finalmente, la institucionalización de lo que se llamó luego la “república de las letras cubanas”.<sup>2</sup> Es reconocido que esta literatura

<sup>1</sup> En *Enfoque Metropolitano*, Miami, Florida EE.UU., Diciembre 22, 1998, pág. 14.

<sup>2</sup> Para ampliar el tema consúltese el libro de Irma Llorens, *Nacionalismo y Literatura*. Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos. Universitat de Lleida, España, 1998.

nacional, en sus inicios, no era otra cosa que una literatura trasplantada. Como sucede con las literaturas coloniales que no hacen sino seguir los modelos establecidos hasta conseguir su "expresión peculiar", su fisonomía propia, su don exclusivo como apuntara Juan J. Remos con respecto a la identidad de esa literatura<sup>3</sup> y que -menos en contrapunto que añadiendo sustancia a la definición- va a apuntar Enrico Mario Santí a propósito de la obra de Alfonso Hernández Catá: "El criterio que (...) sí parece haber prevalecido en la construcción del canon cubano ha sido la percepción común de cómo el texto contribuye a forjar la identidad cubana. Todos sabemos lo discutible que resulta ese concepto de identidad (...). Baste decir que, entre nosotros, ese concepto ha sido el que se ha manipulado más para determinar cuáles textos y autores pertenecen o no al orden cultural que pudiéramos llamar nuestro: vale decir, cuáles deben ser incluidos y cuáles excluidos."<sup>4</sup> Ahora claro, hablamos aquí de una literatura escrita toda en español por lo que tendríamos que añadir que no resulta evidente en el orden cultural (y hasta histórico) una ruptura total entre la cultura cubana y la española, a lo que añade Santí: "la literatura cubana se compone también de textos escritos fuera de la isla por escritores nacidos en otras partes pero que pertenecen a ella por decisión imaginaria. La literatura cubana, como toda literatura, es principalmente y sobre todo un acto de imaginación"<sup>5</sup> pero -ahora el añadido es mío- acto de imaginación logrado dentro de una mente que crea y plasma lo que escribe en español.<sup>6</sup>

Si nos remontamos de nuevo al siglo XIX, vemos que los exiliados de entonces, desde el padre Félix Varela hasta el primer presidente constitucional de la Isla Don Tomás Estrada Palma, y pasando por José Martí y todos los que componían aquel texto de *El laúd del desterrado*, habían pasado años, quizás los mejores de su juventud, viviendo en diversas ciudades de Estados Unidos de Norteamérica y haciendo todo tipo de trabajo para ganarse aquella dura vida del destierro. Para estos hombres y mujeres pioneros de la serie de exilios sucesivos que seguirían luego, el asunto del inglés, el hablar inglés y escribir en inglés, era un problema marginal, que sólo les tocaba de rechazo y que estaba muy alejado de la literatura que ellos iban haciendo por esas tierras. Conocemos el dato curioso de que ya en 1883, José Martí prevenía contra la adquisición de otra lengua que pudiera sobreponerse sobre la materna y decía a los alumnos de Estrada Palma en Central Valley: "El agua que se beba que no sea envenenada. A qué adquirir una lengua, si ha de perturbar la mente y quitarle la raíz al corazón?" Claro que en aquellos momentos no se había dado un éxodo de cubanos, sobre todo hacia EE.UU., como el que hemos contemplado en los últimos veinticinco años.

Nuestro enfoque, por lo tanto, lleva a considerar sólo unas cuatro décadas de exilio, podríamos decir el espacio que media entre la entrada en edad de dos generaciones literarias (los nacidos en los años cuarenta y aquellos nacidos a mediados y finales de los cincuenta y

<sup>3</sup> Juan J. Remos, *Proceso Histórico de las Letras Cubanas*, Madrid, 1958.

<sup>4</sup> Enrico Mario Santí, *Por una Politeratura*, México, 1997. Se refiere Santí a Gertrudis Gómez de Avellaneda como un caso notorio de exclusión a quien Cintio Vitier deja fuera de su antología *Lo Cubano en la Literatura* (1957) por el simple hecho de que "el paisaje y el tono que aparecen en su poesía son españoles, no cubanos". Pág. 268.

<sup>5</sup> Enrico Mario Santí, ob. cit. pág. 269.

<sup>6</sup> Aquí tendríamos que colocar -como lo hace Santí- a un buen número de escritores como Eugenio Florit, Lino Novas Calvo, Alfonso Hernández Catá, José María Chacón y Calvo, Herminio Almendros, José A. Echevarría, Francisco Iturrondo, Manuel Isidro Méndez, José Miró Argenter, Andrés Orihuela, Ramón de la Sagra, Eugenio Sánchez de Fuentes, Rafael Suárez Solís, Fayad Jamis, etc., y aquellos que nacieron accidentalmente en otras partes del mundo como Gonzalo de Quesada, Lydia Cabrera, y el propio Cintio Vitier, nacido en Key West, Florida, EE.UU.

principios de los sesenta) que publican obra, precisamente, en los últimos veinticinco o treinta años y a los cuales alude Elías Miguel Muñoz en su libro *Desde esta orilla: poesía cubana del exilio* (Betania, Madrid, 1988).<sup>7</sup> A éstos puede unirse otro grupo de poetas que recoge la poeta Carolina Hospital en su tomo *Cuban-American Writers* (*Los Atrevidos*) también de 1988 bajo el patrocinio de la revista *Linden Lane* en Princenton, New Jersey<sup>8</sup>, libro, este último, que presenta tanto poemas como relatos de los autores seleccionados, pero con la peculiaridad de estar todo escrito en inglés, es decir, en la lengua en que surgen estas creaciones. A diferencia del libro de Hospital, el trabajo de Muñoz profundiza con un acertado análisis en la poesía de esos poetas y va a plantearse “la evaluación de un mundo tan vasto como es el de la poesía cubana del exilio”. A pesar de todo lo abarcado por sus autores, en estos libros no solo faltan otros poetas exiliados que entran en los parámetros generacionales apuntados sino cuyas obras publicadas han recibido muy buena crítica.<sup>9</sup> De otro lado debemos hacer hincapié en la producción de los dramaturgos del exilio cuya producción, como apunta Héctor Santiago, está “a la altura de la creación de un Cabrera Infante, un Reinaldo Arenas, un Heberto Padilla o un Severo Sarduy” y que, desgraciadamente, es el género menos conocido de la producción del exilio.<sup>10</sup>

La obra de Elías Miguel Muñoz se ocupa solamente de un grupo de poetas que se expresan en español más que de aquellos que hacen del inglés su lengua de comunicación. Con ella, el autor quiere “proveer un sitio de cohesión, de polifonía, de reconocimiento, comprobación de las diferencias, pero también de lo que tenemos en común” todos los poetas del exilio; y lo consigue mediante la reafirmación de la existencia de un hilo conductor entre las obras publicadas de esos autores exiliados condicionados “por las circunstancias histórico-literarias que afectan la historicidad misma de toda obra literaria”.<sup>11</sup> Dice de esos poetas que sienten el exilio “como una realidad anclada en dos orillas y nutrida por ambas” y consigue demostrar que casi todos estos autores presentan en sus obras las experiencias traumáticas del destierro y la evidencia del esfuerzo por recuperar un sitio “patria” dejado atrás; por buscar en los espacios del presente aquellos espacios familiares recordados por vistos en el pasado o recreados en la imaginación poética. Pero este poeta es un poeta que va a decir lo que siente en español y este

<sup>7</sup> En su libro, Elías Miguel Muñoz incluye, por orden de nacimiento a Pío F. Serrano (41), Luis Cartaña (42), Belkis Cuza-Malé (42), Luis F. González Cruz (43), Uva de Aragón (44), Reinaldo García Ramos (44), Enrique Sacero-Gari (45), Magaly Alabau (45), Lillian Bertot (45), Omar Torres (45), Lilliam Moro (46), Octavio Armand (46), Felipe Lázaro (48), Jorge Oliva (48), Gustavo Pérez-Firmat (49), Alicia Rodríguez (49), Esperanza Rubido (50), David Lago González (50), Rafael Borda (51), Mercedes Limón (52), Isabel Perea (52), Carlota Caulfield (53), Xavier Urpi (55), Noel Jardines (57), Elena Clavijo Pérez (58) y Jesús Blas Comas (61).

<sup>8</sup> La selección que hace Carolina Hospital incluye a Roberto Fernández, Ricardo Pau-Llosa, Mercedes Limón, Pablo Medina, Iraida Iturralde, Lourdes Gil, Jorge Guitart, Carlos Rubio, Bertha Sánchez-Bello, Elías Miguel Muñoz, Gustavo Pérez-Firmat y la propia Carolina Hospital.

<sup>9</sup> Nos referimos a Orlando González Esteva, Jesús Barquet, Alina Galiano, Amando Fernández, Roberto Cazorla, José Kozler, René Ariza, Maya Islas, José Mario Rodríguez y Vicente Echerri, entre otros.

<sup>10</sup> Véase el estudio “Características del teatro frente a otros géneros literarios en el exilio” insertado en el tomo *Lo que no se ha dicho*, (*Ollantay*, New York, 1994) que destaca la labor teatral de Matías Montes Huidobro, Julio Matas, Iván Acosta, Manuel Martín, Luis Santeiro, Raúl de Cárdenas, José Corrales, Gloria González, René Alomá, Dolores Prida, Leopoldo Fernández, Juan Carlos Martínez, Ana María Simó, María Irene Fornés, Pedro Monge Rafalls y los desaparecidos José Carril y René Ariza. Además hay que poner de relieve la actividad de los conocidos dramaturgos cubanos radicados en París, José Triana y Eduardo Manet, este último con una obra escrita más en francés que en español.

<sup>11</sup> Elías Miguel Muñoz, ob.cit., pág. 17.

hablante va a buscar un espacio que lo acoja dentro de la nueva circunstancia sin desraizarse y va en busca de “una nueva identidad que no se defina en la fragmentación.”<sup>12</sup>

Por otro lado hemos de tener en cuenta que mientras se gesta esta producción literaria del exilio; en Cuba, a un mismo tiempo, se suceden otras generaciones que van a enfrentarlo todo desde otro punto de vista y desde ese espacio vital que les concede una visión sui géneris del mundo. Estas generaciones de poetas y de escritores de cubanos han aparecido en múltiples antologías publicadas en Cuba en los últimos diez años y en ellas se pueden encontrar desde los componentes de la literatura “oficial” hasta la obra de los integrantes de un “underground” patrocinados por organizaciones como la Asociación Pro Arte Libre, Unión Cívica Nacional, la revista *Vitral*, etc., todos escribiendo su obra desde un centro, desde un origen, en que claro la lengua materna ocupa, sin discusión, un lugar prominente.

Henos pues en pleno recorrido de un tren (el tiempo) que no se detiene para considerar ningún supuesto o presupuesto, entendido o malentendido. Se trata sin más que de dos grupos surgidos de la misma raíz y que marchan a un tiempo por diversa geografía, pero que se hermanan sino en la situación de vida o en la expresión de una vivencia, sí en la determinación, consecución e impresión final de una obra dada a luz en la misma lengua, la lengua española. Algunos de estos exiliados han dejado Cuba no hace muchos años y han llevado esa determinación a planos verdaderamente admirables: Reinaldo Arenas, Daina Chaviano, Zoé Valdés, Eliseo Alberto Diego, Rafael Rojas, Yanitsia Canetti, Mayra Montero, etc. Estos autores, casi en su totalidad, coinciden en un punto motor de partida para el estímulo creador: Cuba, la Revolución de 1959, el “hombre nuevo” (la mujer nueva) y en cuya obra están presentes los tres tipos de discursos literarios a los que se refiere Rafael Rojas en su ensayo “(De) (semi) (nación)” recogido en el libro *El arte de la espera* (Colibrí, Madrid, 1998).<sup>13</sup> A este relativamente nuevo grupo de exiliados cuya obra se da en español y se publica también en esta lengua, habría que integrarlos a esa vastedad a la ya que hemos dicho se refirió Muñoz y que vienen a engrosar las recientes filas literarias de esta diáspora.

Este brevísimo paseo por los grupos que integran los escritores exiliados nos lleva a considerar el hecho al que de nuevo debemos remitirnos: la vigencia de una literatura cubana en el exilio escrita en español, no en inglés, y que en el tiempo y la distancia, como diría la letra de un viejo bolero, se da la mano con la orilla opuesta y que, desde luego, conserva una básica identidad lingüística, entre otras identidades que la definen.

Ahora bien, esto no quiere decir que debamos cerrar de un golpe las puertas y ventanas de esta gran casa donde cabría todo como en la botica mejor surtida. En los poemas publicados bajo el título “Carolina Cuban” (*Bilingual Review*, Arizona, 1987), Gustavo Pérez-Firmat (con guión entre ambos apellidos) al abordar lo que siente y por consiguiente quiere expresar el escritor cubano-americano (también con guión entre cubano y americano) del lugar donde se encuentra en contraste con el lugar que se “recuerda o se busca por curiosidad” como apunta Muñoz,<sup>14</sup> dice:

...nostalgia, curiosidad que tiende a la nostalgia y una nostalgia que tiende a la curiosidad. De hecho, me preocupa pensar que algún día al regresar (a dónde?) me dé cuenta que lo que siento como nostalgia es sólo curiosidad. Y que me encuentre, entonces, con

<sup>12</sup> Elías Miguel Muñoz, ob. cit., pág. 21.

<sup>13</sup> Rafael Rojas, *El arte de la espera* (Colibrí, Madrid, 1998, págs. 96-99).

<sup>14</sup> Elías Miguel Muñoz, ob. cit., pág. 19.

que lo mío no existe, con que lo propio es lo otro y (por tanto) con que yo no soy más (pero tampoco menos) que el espacio marcado por el guión entre Cuban y American...<sup>15</sup>

Con Gustavo Pérez-Firmat, profesor, poeta, ensayista, autor de serias y profundas cabilaciones sobre la literatura cubano-americana, entramos en la mejor definición de este fenómeno. En una ponencia suya "Transcending Exile: Cuban-American Literature Today", incorporada a su estupendo libro *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way* (University of Texas Press, 1994), Pérez-Firmat elabora una tesis para ubicar y aclarar la personalidad de aquellas obras de creación que surgen de autores radicados en otras tierras que no son las de origen. Para ello se vale de una categorización que divide la producción de éstos en tres "nociones" distintas: 1- La literatura de la inmigración, 2- La literatura del exilio y 3- La literatura étnica. La primera es una literatura de "destino" escogido que excluye la lengua de origen. "El inmigrante -dice Pérez-Firmat- vive y reside en el mismo sitio" mientras que el exiliado reside en una parte y vive en otra, esa parte que dejó atrás un día y que ahora, por eso la literatura del exiliado es su lengua materna ya que la utilización de una segunda lengua sería un síntoma intolerable de disociación cultural (véase la literatura de los españoles emigrados durante la guerra civil). Mientras que el inmigrante busca mantener una relación fuerte con el país adoptado y se esfuerza en adquirir y expresarse en la lengua de ese país, el exiliado siente que ese "destino" no es más que un "desatino". Si para Pérez-Firmat la literatura del inmigrante se define por darle la espalda a su cultura de origen y la literatura del exilio por darle la espalda a la cultura del país de residencia, en contraste con ambas, la literatura étnica podría definirse (trágicamente) como aquella que tiende a aislar (y en-frentar a la vez) ambas culturas y hace hincapié en que en ésta, la literatura étnica, tanto los impulsos "regresivos" (que tiran hacia la tierra de origen) como los "integracionistas" que pulsan hacia el país adoptado, mantienen un área de tensión especial, un área más de antítesis que de síntesis y que define al grupo étnico como contestatario, rebelde y contradictorio. Como animal anfibio -apunta Pérez-Firmat- su naturaleza se revela en esa doble dualidad. Por ello, en muchas ocasiones, la literatura étnica es multilingüe. Al escritor le viene bien una como otra lengua y con ninguna se casa del todo, y es como si andara a caballo, mejor, como si andara en una cuerda floja (guión) entre una y otra lengua, entre una y otra identidad, viniendo a usar para expresarse "la lengua de la oportunidad", es decir, la modalidad lingüística que mejor expresa su posición entre dos culturas; así el escritor étnico puede escribir en una lengua (la de origen) o en otra (la del país de residencia) indistintamente, o en una combinación de las dos, dependiendo de las circunstancias.

He creído necesario dar un breve resumen de las ideas del teórico por excelencia del grupo de escritores cubano-americanos que escriben en inglés, no sólo para fundamentar el espacio en que se mueve esta legítima manifestación literaria sino también para poner en evidencia el conflicto que, a mi entender, surge de esta tercera opción de Pérez-Firmat. El escritor cubano-americano que opta por esta vía va a vivir en un mundo doble donde cohabitan elementos dispares y cuya aportación literaria, a pesar de poder conformar una escritura con carta de presentación no puede exhibir (o probar), fácilmente, carta de ciudadanía.

En 1995, el poeta Mauricio Fernández, pionero de revistas literarias cubanas en el exilio, nos pidió a los poetas el envío de testimonios para su revista de entonces sobre la pregunta "¿por qué escribir español en EE.UU.?" Entre los que respondieron estaba la poeta Mercedes Cortázar que confesaba haber vivido una etapa en la que el inglés invadió su poesía, aunque al mismo tiempo escribía en español, etapa -añadía- en que se hallaba "escindida entre los dos idiomas de una forma bastante incómoda" y que le creaba momentos de vergüenza, porque se sentía

<sup>15</sup> Gustavo Pérez-Firmat, Carolina Cuban (*Bilingual Review*, Arizona, NM, EE.UU., 1987, pág. 125).

dominada por una fuerza del 'más allá', por un espíritu que la hacía escribir en inglés con una compulsión que no podía explicar de una forma racional. Su decisión, a la larga, fue la de seguir escribiendo en español a pesar de haber publicado mucho en lengua inglesa.<sup>16</sup>

Antes, en 1993, nuestro entrañable poeta Gastón Baquero había publicado un artículo "Literatura de cubanos en inglés" en el periódico miamense *El Nuevo Herald* (Miami, 19 de junio, p.15 A) en el que dice ver avanzar "lentamente, pero sin detenerse, el fenómeno sociológico-cultural de trasvase de la joven inteligencia literaria cubana a lengua inglesa". Apuntaba Baquero que ya disponía de una colección notable de bellas páginas en prosa y verso escritas en inglés por mujeres y hombres de nuestra diáspora y que reunía con amor todo lo escrito por ellos, "porque para mí -decía- todo lo escrito por alguien nuestro, viva donde viva y emplee la lengua que prefiera, forma parte de nuestra literatura". Pero para Gastón Baquero, a quien Cuba le dolía profundamente, ese no era el tema fundamental. Cuando éste hablaba de "trasvase generacional y con tendencia a lo numeroso", se refería, de un lado a "la pérdida de talento que podría haber sido parte de nuestra literatura en español" -como apunta- y de otro a la pérdida de identidad que le hacía sentir -dirá- "como un ramalazo de melancolía, de gran tristeza, al ver que contribuimos a enriquecer una literatura tan rica de suyo como la norteamericana, y no sumamos estos talentos a la literatura en nuestra lengua, en la que escribieron José Martí, la Avellaneda, Heredia, Varela y toda la maravillosa legión de nuestros grandes de ayer, de hoy y seguramente de mañana. Lo que yo quiero de veras -y se lamenta Baquero- es que los nuestros sean traducidos a otras lenguas, no que haya que traducirlos al español para que puedan leerlos quizás sus propios padres y abuelos!"

También en su monografía publicada en 1993, *El caimán ante el espejo*, Uva de Aragón, al referirse al futuro de la literatura cubana desde el punto de vista del escritor, dice:

Al finalizar el siglo XX nos enfrentamos, pues, al panorama de una Cuba de escritores oficialistas, de escritores de rostros encubiertos y de otros, francamente disidentes, mientras que en el exilio, contra toda esperanza de recompensa económica y de gloria, se crea en todos los géneros y surgen nuevas generaciones que plantean el mayor de los atrevimientos: ser cubano en inglés, ser cubano en Spanglish. En fin, ser cubano fuera de Cuba, en cualquier idioma, en cualquier rincón del universo, gigantesca página en blanco cuya inmensidad amenaza tragarse nuestras características nacionales.<sup>17</sup>

Para concluir, quiero que sea el mismo Gustavo Pérez-Firmat, esta vez el poeta en el poema, quien deje testimonio echando fuera la amargura a la que hemos hecho mención, esa agonía, ese triste debatirse del escritor cubano-americano que se expresa en inglés y a quien la insistencia en la esencia no ha logrado facilitar, desgraciadamente, plena y total identificación como parte legítima de un cuerpo literario. Así, lo que el poeta Pérez-Firmat saca en claro de todo ese asunto de ser bilingüe es un "blue", es decir, un pesar, una tristeza. De allí surge su muy conocido poema "Bilingual Blues" que dice, mejor que cualquier teoría recogida en un ensayo, esa tragedia a la que se enfrenta ese grupo tan valioso de escritores cubano-americanos que se expresan en inglés:

<sup>16</sup> Véase la edición limitada de la revista *Estancias Extranjeras*, No. 5, Siglo XX, Miami, FL., EE.UU., mayo de 1995.

<sup>17</sup> Uva de Aragón, *El Caimán ante el Espejo* (Editorial Universal, Miami, Florida, EE.UU., 1993).

*Bilingual Blues*

Soy un ajiaco de contradicciones.  
 I have mixed feelings about everything.  
 Name your tema. I'll hedge;  
 name your cerca. I'll stradle it  
 like a cubano.

I have mixed feelings about everything.  
 Soy un ajiaco de contradicciones.  
 Vexed, hexed, complexed,  
 Hyphenated, oxygenated, illegally alienated,

Psycho soy, cantando voy;  
 You say tomato, tú dices tomate  
 Yo digo tu madre,  
 You say potato,  
 I say Pototo.  
 Let's call the hole  
 un hueco, the thing  
 a cosa, and if the cosa goes into the hueco,  
 consider yourself at home,  
 consider yourself part pf the family.  
 Soy un ajiaco de contradicciones,  
 Un potaje de paradojas,  
 A little square from Rubik's Cuba

Que nadie nunca acoplará.  
 (Chá-Chá-Chá)

No estoy seguro de nada.  
 Dime tu tema. Yo estaré en la cerca;  
 Nombra tu cerca. Yo estaré en ambos lados  
 como un cubano.

No estoy seguro de nada.

irritado, hechizado, complejo,  
 entre guiones, oxigenado, ilegalmente  
 [enajenado  
 psicótico soy, cantando voy

tú dices patata  
 Yo digo Pototo  
 Vamos a llamar al hueco  
 un hueco, a la cosa  
 una cosa, y si la cosa entra al hueco  
 considérate como de casa,  
 considérate parte de la familia.

una pequeña pieza del rompecabezas  
 [de Cuba

# Señales contradictorias en el enunciado de asimilación de Roberto G. Fernández: *Raining Backwards* vs. *En la Ocho y la Doce*

Humberto López Cruz  
University of Central Florida  
EEUU

...of familiar faces, we, the survivors, moved  
single file down the beach as we listened  
to the silence that arose from the shore  
to the silence that arose from the shores of exile...  
*Spared Angola* (54), Virgil Suárez

A los cuarenta y dos años de lo que pudo haber sido una significativa epopeya en América Latina y en los umbrales de un nuevo milenio reflexionamos una vez más sobre la presencia cubana fuera de la Isla en condición de exilio. La revolución acaecida durante la década de los cincuenta, y que llegara al poder en 1959, provocó un éxodo masivo y una división entre el pueblo cubano que perdura hoy en día. Las nuevas generaciones, nacidas en los Estados Unidos o llegadas a tierras norteamericanas a una corta edad, tienen su punto de vista independiente y tienden o no a solidarizarse con las ideas de la generación anterior. El regreso a la Cuba dejada atrás no es una opción viable para individuos que han crecido fuera del territorio nacional y que, hasta cierto punto, lo identifican como foráneo. La intención de recrear un espacio desaparecido no constituye una prioridad; sin embargo, apelan al mismo como eslabón que los identifica con el pequeño porcentaje de su personalidad que no ha caído asimilado bajo la avalancha de la cultura dominante.

Me interesa explorar cómo se percibe la reacción ante el imaginario Cuba por los individuos que abandonaron la Isla a una temprana edad y por los que nacieron fuera de ella. La idea de Cuba se asocia con la generación precedente; su realidad comienza a partir de su encuentro con los Estados Unidos. Para este fin, decido utilizar la literatura como el vehículo expositor de una cultura transplantada; al mismo tiempo, soy consciente que hay diferentes eras migratorias de cubanos y que la visión de la cultura cubana en los Estados Unidos puede diferir entre los diferentes grupos. Es imposible agrupar la producción literatura cubanoamericana bajo la misma clasificación. El idioma dominante en el escritor, ya sea inglés o español, y el grado de asimilación del mismo a la cultura norteamericana son factores determinantes al establecer las diferentes categorías.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Véase la definición ofrecida por William Luis en la introducción de *Dance Between Two Cultures* sobre los

La literatura con la que respaldo lo expuesto en este ensayo serán dos novelas de Roberto G. Fernández (1951-) -escritor cubanoamericano residente en los Estados Unidos desde 1961, quien constituye un buen ejemplo de cómo piensa un sector de su generación.<sup>2</sup> Fernández ha estado fuera de la Isla desde que cumpliera los diez años y, por consiguiente, toda su creación literaria ha sido concebida y publicada fuera de su país natal. No obstante, Cuba continúa siendo la presencia omnisciente en su literatura, presencia de la que no ha querido o no ha sabido desprenderse. Las novelas que he seleccionado son *Raining Backwards* (1988), primera publicación en inglés del escritor, y *En la Ocho y la Doce* (2000), su última cita con la imprenta. Ésta última posee el factor sorpresa de haber sido escrita en español, algo que no ocurría desde antes de publicar *Raining Backwards*.

En una entrevista con Wolfgang Binder, Fernández admite -refiriéndose al cubano en Estados Unidos- que a medida que pasa el tiempo, los recuerdos se convierten en fantasías y mientras más se trata de recordar, más lejos se aparta el individuo de la realidad. El autor concluye que al final lo que encontramos es una completa reinención del pasado (119). Esta mitificación de un pasado incierto es lo que destruye Fernández en la narrativa de *Raining Backwards*; la ridiculización de parámetros establecidos por la generación anterior confirma el falso terreno sobre el cual ha sido edificado el mito. Este concepto lo corrobora Isabel Álvarez Borland cuando apunta que la esperanza de los personajes, jóvenes y viejos, reside no tan sólo en como viven sino en lo que pueden imaginar (102). La novela proyecta una postura desmitificadora y al mismo tiempo vaticina la paulatina asimilación del residente de la Pequeña Habana<sup>3</sup> al *melting pot* norteamericano.

Un aspecto significativo lo constituye un fragmento de la misma entrevista con Binder. Por uno o dos años, la familia Fernández vivió con las maletas hechas esperando un pronto y asegurado regreso a Cuba (107). En su momento, la posibilidad del inminente retorno se nubló tras la realidad política de la década de los sesenta; las maletas, finalmente deshechas, fueron la ruptura alertadora que indicó al autor el momento de ingresar a un mundo del que no sería fácil egresar. La problemática de sus padres se quedaba en la generación anterior; su realidad comenzaba en su encuentro con la cultura del país anfitrión. Posteriormente, su literatura reflejaría la subjetividad de su percepción sobre la sociedad cubana recién emigrada.

Diversos asedios críticos a *Raining Backwards* apuntan la intención de Fernández de dinamitar un pasado idealizado de la comunidad cubanoamericana y su relación con el imaginario Cuba. Jorge Febles señala la relación entre la narrativa y el diálogo frente a la sociedad bicultural donde ambos elementos intentan arrancar el aura de mito que la envuelve (99). La deconstrucción está fundamentada en el conocimiento que Fernández posee de la comunidad cubana y sobre el proceso de asimilación del individuo ante la cultura dominante. Gabriela Ibieta indica que en esta novela el autor triunfa ya que revive la atmósfera peculiar de la Pequeña Habana en todas sus complejidades y contradicciones (69). Mary S. Vázquez expone que la novela presenta el reto relacionado con la identidad cultural y la continuidad, aludiendo al concepto del *melting pot* norteamericano (92). El éxito de la novela estriba en que Fernández

---

términos *hispano* y *latino*. Luis otorga singular importancia al idioma empleado en los textos así como el lugar de nacimiento de los escritores -léase dentro o fuera de los Estados Unidos.

<sup>2</sup> Al abordar en el presente estudio la creación literaria de Roberto G. Fernández, me refiero a la visión de lo que pudiéramos denominar como los hijos de la primera ola migratoria, la que abandonó Cuba a raíz de la revolución castrista (1959).

<sup>3</sup> Apodo de una sección de Miami donde se concentra una mayoría cubana.

se desenvuelve, desde las esferas social y política, en un ambiente muy familiar que le permite subvertir y parodiar escenas acontecidas a su alrededor.

Cuando Jerome Stern en su texto *Microfiction* definió que para que una narración fuera considerada microficción no podía sobrepasar el límite de trescientas palabras, Fernández hizo suyo el concepto y lo aplicó a sus viñetas.<sup>4</sup> De acuerdo a la definición ofrecida por Stern podemos identificar varias microficciones insertadas dentro de *Raining Backwards*.<sup>5</sup> Para el lector es una experiencia estimulante el intentar extraer el mensaje implícito; no obstante, el reto para el escritor consistirá en mantener el interés de aquél haciendo que crea lo que de otra forma resultaría increíble.

Una de las microficciones más relevantes la constituye "Tatiana" (213). Aquí se resume un enunciado repetitivo que caracteriza, hasta este instante, la obra de Fernández: la desaparición de la cultura cubana en los Estados Unidos. La conversación entre el abuelo y su nieta a orillas del mar expone cómo el autor sitúa ambas generaciones. El abuelo quiere que la niña lo oriente hacia la dirección en que queda Cuba para poder respirar la brisa que proviene de la Isla. Sin embargo, la niña asocia el nombre de la patria de sus antepasados con un restaurante donde el aire apesta a ajo, cebolla y grasa. El concepto de la nación se transforma en una sensación olfativa para las nuevas generaciones; el imaginario Cuba ha sufrido una ruptura emocional sin posibilidades de regreso a lo que fuera tan sólo dos generaciones atrás. William Deaver califica con el epíteto de *ahogados* (Colonization... 117) a los integrantes de la generación del abuelo ya que Fernández no permite una posibilidad de supervivencia para la cultura cubana. Es interesante observar que esta microficción aparece intercalada casi al final de la novela, justo cuando el lector ha descubierto que aquellos personajes que no se adaptaron al nuevo sistema de vida, han fracasado.<sup>6</sup>

No sólo Tatiana, ejemplo corporeizado de la nueva generación, posee trascendencia social. Otro aspecto relevante de esta microficción es el personaje del abuelo y cómo éste se inserta dentro

<sup>4</sup> El escritor norteamericano, Jerome Stern ha definido el concepto de microficción en su antología homónima, *Micro Fiction*, como un relato breve, una idea, una anécdota; una narración que no sobrepase un limitado número de palabras. Stern indica que las narraciones incluidas en *Micro Fiction* oscilan entre las doscientas cincuenta y las trescientas palabras (15-19). De esta forma, Stern ha estipulado la longitud requerida ya que cualquier texto que sobrepase esta cifra no podrá ser considerado microficción. El reto al autor es evidente; la simplicidad del evento acentúa la dificultad de la empresa. No obstante, es algo que el lector ha enfrentado con anterioridad, y es Stern quien aclara que antes de los llamados días de la televisión, las revistas populares solían con regularidad publicar ficción y los relatos cortos de final inesperado era algo que podía leerse mientras se aguardaba el turno en una barbería, para concluir con lo que considero se suprema importancia: todo como parte de una irreconocible literatura de la vida diaria (18). Esta definición se ajusta a fragmentos que aparecen insertados en la obra de Fernández, quien rescata situaciones cotidianas que no pasan inadvertidas ante su aguda visión crítica y donde la parodia, la sátira y el juego lingüístico -características inconfundibles de su obra-vuelven a imperar dentro de la reducida extensión de la microficción.

<sup>5</sup> La presencia de microficciones a través de la obra de Fernández es el tema de otra investigación que estoy realizando y que en su momento será publicada.

<sup>6</sup> Tomemos como ejemplo a dos de ellos, Mirta y Nelia. Mirta, idealizadora del ayer y diseminadora de mitos sobre la Cuba que abandonó años atrás, termina desahuciada viviendo bajo los puentes de Miami y dependiendo de la caridad ajena para subsistir (218). Nelia, la abuela de Michael, al presentir que se acerca el final de sus días, decide regresar a Cuba a morir, utilizando una canoa de roble que su nieto le ayuda a construir. No obstante, la ironía de Fernández se manifiesta al la anciana equivocar el rumbo en su regreso al pasado -lee la carta marítima al revés y desaparece en el Atlántico Norte donde el lector presupone que perece congelada (149). El destino sombrío que sufren estos dos personajes corrobora el despego que siente hacia Cuba la niña Tatiana; la realidad de Cuba no es parte de las nuevas generaciones.

de la realidad cubanoamericana. El anciano es un héroe de guerra que queda ciego tras la explosión de una mina (213) aunque la novela había indicado previamente que Manny pierde su visión al explotarle una cocina de queroseno (21); sin embargo, sea cual fuese la causa de la ceguera del abuelo Manny ésta es una que se extiende a toda una generación. Fernández utiliza al abuelo para mostrar no tan sólo un elemento en vía de desaparición, sino un individuo que se aferra al imaginario Cuba sin comprender -de ahí la ceguera simbólica- que el concepto de nación transplantada queda atrás idealizado en la nostalgia de su propia generación. Con él muere la fantasía aludida por el autor en la entrevista con Binder; la necesidad de no perderse en una sociedad multidimensional conlleva al personaje a la recreación ficcionalizada de un pasado inexistente. El abuelo es incapaz de percatarse que el establecimiento de la nación ha experimentado un cambio ideológico radical en la generación nacida en los Estados Unidos. Con anterioridad hubiese expresado en un análisis sobre *Raining Backwards* que la ficción "muestra la realidad de perpetuar un pasado desaparecido y de alguna manera dejar constancia del mismo, (...) al menos para que las futuras generaciones se nutran de esta proyección mito-aseidad" (201). La invención de un ayer idealizado es el método de mantener una Cuba vigente, un imaginario que no traicione la lealtad a la patria perdida; no obstante, según Fernández para la generación de Tatiana, Cuba es tan sólo el vago recuerdo del lugar de nacimiento de sus antepasados.

En menos de doscientas diez palabras, Fernández ha consolidado su visión del destino que le aguarda a la comunidad cubanoamericana en los Estados Unidos. Es significativo comparar la microficción "Tatiana" -léase *Raining Backwards* en general- con la posterior obra de Fernández. De la misma forma que la niña Tatiana se aparta de su cultura ancestral desapareciendo su interés por la realidad de Cuba, así ocurre con el autor que en su siguiente novela, *Holy Radishes!* (1995), abandona la presencia de Cuba como epicentro narrativo para adentrarse en la idiosincrasia sureña de los Estados Unidos. En palabras de William Luis, son novelas que reúnen aspectos de la cultura cubana dentro del ambiente norteamericano (31). Es factible que Fernández -que en su oportunidad declarara que había decidido escribir en inglés para abarcar un auditorio mayor<sup>7</sup>- ahora quiera incursionar en la cotidianidad norteamericana como resultado de su asimilación. Esta actitud ratifica en la persona del autor el enunciado de transculturación augurado por *Raining Backwards*: Fernández deja su realidad y se adentra en las consecuencias de su propia ficción.

La evidencia presentada apunta hacia una presencia cubana asimilada y sin vestigios que sugieran una regresión a la Cuba del ayer. El individuo debe incorporarse a la sociedad de la que es parte o sucumbir por inadaptado. No obstante, la última novela de Fernández posee características contradictorias que hacen reflexionar al lector que sigue de cerca su obra. A pesar de ser un engendro de *Raining Backwards* -la viñeta que le da el título a la novela en español aparece en inglés en *Raining Backwards*, *En la Ocho y la Doce* se vuelve a adentrar en la idiosincrasia de la Pequeña Habana para ofrecer nuevas posibilidades de sobrevivencia a la cultura cubana en los Estados Unidos. Podemos especular que es un cambio que Fernández ha decidido incorporar ya que su estilo narrativo no varía; o que tal vez fue la exigencia de la compañía editora que en su momento le requirió un texto en español. Sin embargo, lo que nos interesa es la posición donde Fernández sitúa la comunidad cubana.

Es necesario reiterar que Fernández no cambia su estilo narrativo; o sea, narraciones cortas, juegos lingüísticos, intertextualidad, microficciones. La estructura de este nuevo texto sigue el sendero establecido por sus anteriores novelas. La secuencia no es lineal ya que el tiempo pierde validez dentro de una narrativa interesada más bien en el individuo que en el

<sup>7</sup> Véase la entrevista publicada por *Time*, "A Surging New Spirit"(47).

orden cronológico de los acontecimientos. *En la Ocho y la Doce* refleja la continuidad de su obra: algunos de los personajes aparecen por vez primera como producto de la pluma de Fernández; sin embargo, otros han estado presentes en la mayoría de sus novelas y cuentos. El texto está dividido en capítulos cortos o viñetas y es la continua responsabilidad del lector unificarlos para lograr la cohesión necesaria.

A través de las diferentes historietas se vuelven a observar las parodias sobre eventos que corroboran el espacio cubano-americano de Miami. El recuento de las Fiestas de Quince es manipulado por Fernández al punto de llegar a lo absurdo. Lo que antaño constituía la presentación en sociedad para las jóvenes, se ha convertido en una fiera competencia para emular y sobrepasar las fiestas de los amigos o vecinos. El autor juega con los personajes presentando su petulante deseo de competencia y la inseguridad que los lleva a tener que probar su poder económico ante la sociedad.

En la novela abundan otras anécdotas similares. Se puede apreciar una sutil referencia a Elián González, personaje real conocido por todos debido a su corta pero intensa intrusión en la vida del ciudadano promedio. La parodia de Fernández abarca desde el dramático rescate en el mar hasta un epílogo ficcionalizado donde atribuye al niño una misteriosa aura de santidad. La figura de Elián no es la única que aparece distorsionada en el texto ya que una importante figura de la televisión surge como la triunfal presentadora de "El Show de Titina". Esto nos muestra que Fernández intenta escribir su propia versión de la presencia cubano-americana en Miami; no obstante, en todas las facetas muestra al personaje en control y con superioridad sobre el ambiente. Mirta, recreadora de Varadero en *Raining Backwards* (60-61), apasionada auspiciadora de los *Freedom Fighters* (112-15), y después desahuciada y viviendo bajo los puentes de Miami (218), ahora, *En la Ocho y la Doce*, regresa de Calcuta convertida en religiosa y despertando un sentimiento de unificación en la comunidad cubana que, estimulada por Titina, acude en masa al aeropuerto a recibir a la nueva religiosa (187-90). Manolo, que había sufrido un accidente que le había dejado ciego (el lector duda que haya sido un héroe de guerra) resurge –vidente– como destacado pilar de la comunidad. Barbarita, cuya escuela mortuoria se publicara en *Raining Backwards* (151), resucita como catedrática que dicta conferencias públicas, aunque el lector sabe que sus credenciales han sido falsificadas (32-37, 41). Los personajes regresan al texto insertados dentro de su cotidianidad, no asimilados al punto de aparecer diluidos dentro de su ambiente; hasta un punto se puede argüir que ostentan cierto grado de poder. La falsedad de sus fachadas no obstante legitima sus posiciones sociales. El lector infiere que el autor está modificando su anterior enunciado de asimilación o que a Fernández se le han acabado las posibilidades narrativas y ha decidido continuar insistiendo en un terreno hartado en su trayectoria literaria.

Aparte de mi especulación, hay una historia que merece singular atención. Desde mi punto de vista es la mejor lograda de la novela. "La gira" narra la excursión que hacen Barbarita y Manolo, acompañada de otros miembros de la comunidad cubana, a una reserva anglosajona situada en lo que antaño fuera South Miami (86-99). Con el ingrediente satírico característico de Fernández, el lector se informa que la víctima es un pueblo norteamericano -expulsado por la comunidad cubana y condenado a permanecer dentro de las murallas de su inventada ciudad- el cual carece de las necesidades básicas debido al supuesto bloqueo. Los residentes padecen sed constantemente ya que temen ser envenenados por los extranjeros del exterior al acueducto encontrarse fuera del perímetro amurallado. Por esta razón aceptan gustosamente las dádivas de los turistas, en su mayoría cubanos, que visitan la reserva. El reducido espacio de norteamericanos pugna por sobrevivir y evita incorporarse a la mayoría cubana. Las reglas se han invertido y es ahora la comunidad que parecía condenada a la desaparición la que ejerce el control.

“La gira” altera los papeles destruyendo un arquetipo presupuesto y otorga a la presencia cubana en los Estados Unidos una estadía más larga. La asimilación aludida en *Raining Backwards* y *Holy Radishes!* parece haber entrado en un proceso regresivo. El *melting pot* aludido tendrá que esperar para contar con el ingrediente cubano de Miami como uno de sus elementos; más bien tendrá una pieza que se unirá al gran rompecabezas que es el mosaico cultural norteamericano. El regreso a Cuba sigue sin ser una posibilidad factible para el individuo; sin embargo, la completa asimilación tampoco parece ser inmediata. El imaginario nacional se ha creado y se vive en él con acento sajón. Las palabras de Gustavo Pérez Firmat no podrían ser más oportunas: “para bien y para mal, existo en dos idiomas” (ii). El debate continúa; las predicciones que se alían a ambos lados de la contienda carecen del fundamento necesario para sustentar sus respectivas exégesis; por lo tanto, no son creíbles. Las maletas del regreso, abiertas, y dando cobijo a la ruptura existente, aparecen medio hechas o están medio vacías. Una vez más, será el tiempo quien aporte la última palabra.

La lectura del nuevo texto intenta aproximarnos al constante deambular de un pensamiento que rehúsa anquilosarse -extensivo a toda una generación- donde los parámetros discutidos podrán ser los mismos, las características discursivas semejarán sus predecesoras; no obstante, el enunciado que porta sí ha variado. Fernández, a través de una literatura que se actualiza en su repetición, ha devenido en el mejor ejemplo para afirmar esta metamorfosis.

## OBRAS CITADAS

“A Surging New Spirit”. *Time* 11 July 1988: 47.

ÁLVAREZ BORLAND, Isabel. *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona*. Charlottesville and London: UP of Virginia, 1998.

BINDER, Wolfgang. “Roberto G. Fernández: An Interview”. *Americas Review* 22 (1994): 106-22.

DEAVER, William O. *Raining Backwards: Colonization and the Death of a Culture*. *The Americas Review* 21.1 (1993): 112-18.

FEBLES, Jorge. “English and Spanish Pop Songs as Part of Character Speech: Cultural Hybridity in Roberto G. Fernández’s *Raining Backwards*”. *Imagination, Emblems and Expressions: Essays on Latin American, Caribbean, and Continental Culture and Identity*. Ed. Helen Ryan-Ranson. Bowling Green, OH: Bowling Green U Popular P, 1993. 99-108.

FERNÁNDEZ, Roberto G. *En la Ocho y la Doce*. New York: Houghton Mifflin, 2000.

\_\_\_\_\_. *Raining Backwards*. Houston: Arte Público Press, 1988.

IBIETA, Gabriella. “Transcending the Culture of Exile” *Raining Backwards*. *Literature and Exile*. Ed. David Bevan. Amsterdam: Editions Rodopi, 1990. 67-76.

LÓPEZ CRUZ, Humberto. “Ficción y realidad en un personaje femenino en *Raining Backwards* de Roberto G. Fernández” *Confluencia* 13.1 (1997): 194-202.

LUIS, William. *Dance Between Two Cultures*. Nashville and London: Vanderbilt UP, 1997.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo. *El año que viene estamos en Cuba*. Houston: Arte Público Press, 1997.

STERN, Jerome, ed. *Micro Fiction: An Anthology of Really Short Stories*. New York: W.W. Norton and Company, 1996.

SUÁREZ, Virgil. *Spared Angola: Memories from a Cuban-American Childhood*. Houston: Arte Público Press, 1997.

VÁZQUEZ, Mary S. “Parody, Intertextuality and Cultural Values in Roberto G. Fernández’ *Raining Backwards*”. *The Americas Review* 18.2 (1990): 92-102.

# Un largo archipiélago de otras incubaciones: La condición cubana del exilio en la obra de Gustavo Pérez Firmat

Laura P. Alonso Gallo  
*Universidad de Huelva*  
*España*

El crítico y escritor cubano Gustavo Pérez Firmat, exiliado en Estado Unidos desde el comienzo del régimen castrista en la isla de Cuba, ha dedicado tanto su obra literaria como sus trabajos de crítica teórica al complejo asunto de la condición cubana en el exilio. Distinguido por su labor intelectual y artística en el ámbito académico dentro de los estudios cubanos, también ha sido reconocido en documentales dedicados al mundo hispánico y en otros medios de comunicación, como son las revistas estadounidenses divulgativas *Newsweek* y la *Hispanic Business Magazine*, que en 1997 le proclamaron uno de los “100 Americans to watch for the next century,” y uno de los “100 most influential Hispanics.” Pérez Firmat ha publicado valiosos documentos de crítica literaria y cultural como *Life on the Hyphen* (1996, traducida al español en 2000 como *Vidas en vilo*), *My Own Private Cuba* (1999) y *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (2000), que presentan con agudeza y en muchos casos con sarcasmo la problemática del exilio cubano y del guión que aúna la cubanidad con el ser norteamericano. Completan la obra de Pérez Firmat tres colecciones de poesía en inglés y en español y dos trabajos narrativos, a saber: las memorias *Next Year in Cuba. A Cubano's Coming of Age in America* (también en versión en español de 1997 *El año que viene estamos en Cuba*), y la reciente novela *Anything But Love* (2000).<sup>1</sup> Mi objetivo es analizar cómo se manifiesta en la obra narrativa de Pérez Firmat la doble identidad cubano-americana, marcada por un contradictorio guión que simboliza una supuesta identidad étnica, la cual fluctúa constantemente entre dos naciones, dos historias, dos culturas y dos lenguas. Para ello me centraré en las características con que el escritor y crítico define al exiliado de su generación, en los conceptos de nación, patria y país, y por último, en la imaginación y la lengua como elementos clave para entender la condición cubano-americana.

Pérez Firmat se declara miembro de la “Generación del uno y medio,” término con el cual el sociólogo Rubén Rumbaut designa a esa generación intermedia de cubanos que nacieron en la isla pero se criaron y crecieron en Estados Unidos, donde han llegado a alcanzar la madurez. Según Rumbaut, tal grupo de jóvenes no puede incluirse en la primera generación de exiliados,

<sup>1</sup> *Next Year in Cuba* fue nominada al premio Pulitzer (non-fiction) en 1995. *Life on the Hyphen* recibió en 1994 el premio “Eugene M. Kayden University Press National Book Award” en 1994 y además, el premio “Katherine Singer Kovacs” de la Modern Language Association y el “Bryce Wood Book” de la Latin American Studies Association.

completamente fieles al viejo mundo, ni en la segunda, ya nacida en suelo norteamericano e identificada con el nuevo mundo que representa Estados Unidos. Pérez Firmat se reconoce en la diferencia que otorga Rumbaut a esos jóvenes refugiados, quienes por fuerza se enfrentan a una doble transición, "two crisis-producing and identity-defining transitions: (1) adolescence and the task of managing the transition from childhood to adulthood, and (2) acculturation and the task of managing the transition from one sociocultural environment to another." Mientras que la primera generación sólo se ha de enfrentar al cambio sociocultural y la segunda a la mudanza psicológica que lleva consigo la entrada en la edad adulta, los miembros de la generación del uno y medio "form a distinctive cohort in that in many ways they are marginal to both the old and the new worlds, and are fully part of neither of them."<sup>2</sup> La parcialidad de memoria, el exilio involuntario y la perpetua búsqueda de equilibrio son las tres características fundamentales de los miembros de este grupo. Las tres se hallan marcadas por la falta de plenitud, siempre existiendo a medias en un mundo o entre dos, siendo doble, nunca uno, nunca en perfecto equilibrio consigo mismo, "someone who for many years has been haunted by a yearning for wholeness, or, said differently, by the need to integrate the Cuban condition with a life on the hyphen" (*My Own Private Cuba* 229).

Ciertamente, Pérez Firmat establece en sus memorias *Next Year in Cuba* una clara separación de identidades entre la generación de sus padres, la suya, y la de sus hijos. Para sus padres Cuba es patria, país y nacionalidad, convertida por las circunstancias políticas en eterno motivo de irritación e impotencia. Obligados a esperar, invocando año tras año el anhelado regreso con la célebre frase *El año que viene estamos en Cuba*, vemos en las personas de Gustavo y Nena, padres del escritor, a los exiliados que tuvieron que renunciar a una vida hecha y a toda su herencia cultural y familiar. En cada uno de ellos el dolor del exilio se relaciona con conceptos distintos -en el padre con la pérdida de su negocio, construido con esfuerzo y representativo del nombre familiar; y en la madre, la desintegración de la familia:

For thirty years her project has been keeping the family whole. . . If my father experienced exile as loss of wealth and status, she has experienced it as the diminishment of the family. Nena complains about exile when something goes wrong with the family, when it frays at the edges or comes loose at the seams. . . She views exile not as economic deprivation, but as an assault on her family. For her, the Cuban Revolution has been less a political than a cultural cataclysm. (*Next Year in Cuba* 165-66).

Los representantes de esta generación no aprueban el divorcio de Gustavo en *Next Year in Cuba* ni el de Frank, protagonista de la novela *Anything But Love*, y en ambos relatos consideran el segundo matrimonio de estos con una "gringa" como un atentado contra la integridad familiar cubana, una forma de traición propia del emigrante y no del refugiado político, quien ha de ser inmune a las influencias de la sociedad que les acoge. Hay, en ese rechazo a la integración en la sociedad estadounidense, una rotunda evidencia de la transitoriedad con que vive el exilio la primera generación. Según Pérez Firmat, "by leaving a Cuban woman for an American one, I was not only changing spouses, I was putting our family in a different track. In effect, I was behaving like an immigrant, not an exile" (*Next Year in Cuba* 215). Ante el inminente casamiento con la angloamericana, los varones de la familia aseguran que, tanto el Gustavo real como su *alter ego* Frank, sufren de un grave caso de "atraso": "Cuban men

<sup>2</sup> Citado por Pérez Firmat en *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*, 4. Vid Rubén G. Rumbaut, "The Agony of Exile: A Study of the Migration and Adaptation of Indochinese Refugee Adults and Children," en *Refugee Children: Theory, Research, and Services*, eds. Frederick L. Ahearn, Jr. y Jean L. Athey (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991), 61.

sometimes cheat on their wives, Pedro said, but we do not abandon them. They didn't understand why, in order to cure my *atraso*, I had to turn the whole family upside down" (*Next Year in Cuba* 215). Aunque transplantado a otra cultura, el exiliado de primera generación desea mantener la suya intacta, de modo que señala orgullosa y tenazmente sus diferencias culturales. Así, por ejemplo, en la novela los representantes varones de esta generación defienden la sensualidad del cuerpo de la mujer cubana, desairando a la norteamericana: "'You think any *americana* could move like that? Stick to your own, *sobriño*. Who needs Coca-Cola when you can drink *melao*?"' (*Anything But Love* 8). La distancia generacional se hace palpable en esta muestra de mentalidad machista, que al cabo no es sino índice de la distancia cultural que el exiliado cubano se impone para proteger su identidad.

Los miembros de la segunda generación de exiliados, ya nacidos en Estados Unidos, también mantienen una distancia ideológica, cultural y psicológica tanto con sus abuelos y como con sus padres. Para los hijos de Pérez Firmat, David y Miriam, Cuba es sencillamente una quimera, una fábula que les ha sido inculcada con amor desde que nacieron:

Although they belong to the so-called ABC generation (American-born Cuban), they are Cubans in name only, in last name. A better abbreviation for them would be the reverse, the CBA generation (Cuban-bred Americans). Like other second-generation Americans, my children maintain a connection to their parents' homeland, but it's a bond forged by my experiences rather than their own. For David and Miriam, . . . Cuba is an endearing, hopefully an enduring fiction-as ethereal as the smoke and as persistent as the smell of their grandfather's cigars (which these days are not even Cuban but Miamian). (*Next Year in Cuba* 11).

El escritor emplea el humo del tabaco como metáfora de la idea de Cuba para la segunda generación, puros habanos que ni siquiera son puros ni son habanos porque no provienen de la isla, sino de la adulterada imagen de Cuba que es Miami -"a 1950s time-capsule" (*Anything But Love* 110), según define el protagonista de la novela a la Pequeña Habana. No sin dolor, Pérez Firmat reconoce que la Cuba que sus padres encarnan en su manera de vivir y de pensar es irre recuperable en sus hijos. No perpetuar la identidad cubana en sus hijos es el alto precio que Pérez Firmat ha de pagar, pero lo sacrifica a cambio de salvarles de la incertidumbre, de no condenarles a la tortuosa espera, estigma del exiliado: "I cannot get back my Cuban life, and I cannot get back all of those years that my parents and my brothers and sister spent in Miami waiting, just waiting, but I *can* make sure that I don't do the same with my children, I don't want them to have to wait, too" (*Next Year in Cuba* 261). Lejos de representar a Cuba, la segunda generación percibe la patria de sus padres y de sus abuelos como una presencia, un aroma o una melodía: "Contrary to what I used to think years ago, I don't need my children to be Cuban; . . . It's enough that the place where I come from is for them an everyday presence, like a familiar aroma or a melody always at the edge of sound" (*Next Year in Cuba* 256). Una vez más, salvarles del exilio implica renunciar a su herencia cubana.

Si, según hemos dicho, la Cuba representada por la primera generación es irre recuperable en la segunda, en la generación de Pérez Firmat pervive sólo a medias. Se queja el escritor de que le hayan robado parte de su memoria, y lamenta no poder compartir la nostalgia del exiliado *entero*: "for one-and-a-halfers like me, the country of my birth is a blend of both fact and fiction. Since my recollections of the island are an indeterminate mix of eyewitness and hearsay, what I know is mixed with what I have been told. My memories merge with others' dreams" (*Next Year in Cuba* 12). De entre las grandes tragedias producidas por su condición, el miembro de la generación del uno y medio destaca la inconsistencia de su pasado, que construye combinando reminiscencias de un pasado real y de otro imaginado a partir de los recuerdos de la primera generación. Así lo expresa el escritor:

Much has been written about an exile's nostalgia, his fixation on the past, his longing for the lost homeland. I found it otherwise. I must speak for the exile's forgetfulness, for the pain of not being able to remember enough. . . I'm not haunted by memory, but by its loss, and I envy those who can actually live in the past, for that means they have enough past to live in. (*Next Year in Cuba* 35-36).

Junto a la parcialidad de memoria y al exilio involuntario, un tercer factor imprime singularidad a la dolorosa situación de los miembros de este grupo: la condición de ser bicultural. Tal condición exige continuo movimiento de una cultura a otra, y por ende, un continuo maniobrar para hallar el equilibrio personal: "Cuban-American culture is a balancing act" (*Life on the Hyphen* 6), afirma el escritor. Éste asigna al guión que marca la doble cultura el valor de dos metáforas: la del balancín o subibaja, que expresa el concepto de equilibrio, y la del signo de la suma, que define al cubano-americano como ser étnico. El movimiento de vaivén que se opera entre una cultura y otra encuentra su parangón en el mecanismo del subibaja, donde no hay preferencia por uno u otro lado y se experimenta el extraño placer de ascender y descender: "One-and-a-halfers are no more American than they are Cuban -and vice versa. Their hyphen is a seesaw: it tilts first one way, then the other" (*Life on the Hyphen* 6). Una vez extinguidos los miembros de esta generación, termina lo que el escritor califica de "juego," de modo que el balancín se habrá de apoyar en uno de los dos lados para siempre, perdiéndose el equilibrio de la doble esencia. La generación del uno y medio vive, pues, condenada, como Sísifo, al mismo movimiento eternamente: "it stays in the air, uneasily balancing one weight against the other" (*Life on the Hyphen* 6). El guión, por otra parte, aun siendo gráficamente un signo "menos" no representa para Pérez Firmat el signo de la resta cuya función sería sustraer una parte a lo cubano y otra a lo norteamericano, sino de suma, el signo "más" que indica la convivencia de esas dos culturas. Ese guión, declara, "makes us something *other* than Cuban and *other* than American-which is what I have called ethnic. For us, the hyphen is not a minus sign but a plus, a sign of life, a vital sign. For us, hyphenation is oxygenation-a breath of fresh air into a dusty and musty casa" ("Transcending Exile" 7).

Ambas metáforas otorgan complejidad a la experiencia de los cubano-americanos, que viven a caballo entre dos generaciones muy distintas. El otorgar características positivas a la doble condición parece obedecer a la filosofía de sacar lo bueno de las calamidades de la vida, que los cubanos formulan popularmente con el dicho "Si del cielo te caen limones, aprende a hacer limonada." Sin embargo, Pérez Firmat comprende que vivir en el guión no implica sólo el extraño placer de gozar de una existencia de doble naturaleza, sino que además es vivir en vilo. De hecho, tal es la expresión con la que da título a la versión en español de su excelente obra crítica *Life on the Hyphen*. El escritor, abiertamente sarcástico acerca de su condición, la acepta sin mitificarla, pero confiesa su rabia, su dolor y su rencor. Juega con la terminología académica de modo burlesco para denunciar la paradoja del exiliado: "En busca del nombre exacto de la cosa: neocubano, poscubano, excubano, transcubano, semicubano, alticubano, recubano, subcubano, contracubano, omnucubano, pancubano, monocubano y un largo archipiélago de otras incubaciones" (*Cincuenta lecciones* 109). Y es que el cubano-americano es (o puede ser) todas esas cosas, pero ninguna le define con rigor. En la novela de Pérez Firmat, el protagonista experimenta la crisis del exiliado que se revuelve en el guión y siente que ni la vida americana ni la cubano-americana le satisfacen. "The American way: my balls. Life on the Cuban-American hyphen: *ni cojones*" (109), exclama Frank, indignado.

El exilio cubano en general y la obra de Pérez Firmat en particular nos invitan a proponer nuevas definiciones de los conceptos de nación, patria y país. La nación, ese principio espiritual que otorga identidad a un colectivo, existe antes que el estado y antes que el país. Para Ernest Renan, en su renombrado discurso de 1882, los dos fundamentos de ese principio espiritual

son el pasado y el presente: "One is the possession in common of a rich legacy of memories; the other is present-day consent, the desire to live together, the will to perpetuate the value of the heritage one has received in an undivided form" (Bhabha 18-19). Así, la historia compartida y la voluntad de perpetuar ese legado parecen determinar la conciencia de nación en un pueblo. Sin embargo, esa voluntad de perpetuación es, en el exiliado, también de resistencia, ya que ocupa un espacio prestado, temporal, un paisaje y una tierra que no contienen su historia ni su cultura en sentido estricto. Si paisaje, lengua y creencias ancestrales identifican a una nación, también lo hacen, como propone James G. Kellas, características subjetivas, "essentially a people's awareness of its nationality and affection for it" (2). Por ello los exiliados cubanos entienden la nación como un espacio móvil, un espacio transnacional. Pese a que no habitan el territorio geográfico de Cuba, conservan todo lo demás que les identifica como nación, de modo que el concepto de identidad cultural va a desplazar al de identidad nacional, al menos en la relación de éste con el territorio. La nación, pues, se desprende de su carácter territorial. Al igual que el hogar no es ya un solo lugar para los individuos que sufren la diáspora postcolonial, como argumenta bell hooks, la nación prescinde del territorio: "At times home is nowhere. At times one knows only extreme estrangements and alienation. Then home is no longer just one place. It is locations. Home is that place which enables and promotes varied and ever-changing perspectives, a place where one discovers new ways of seeing reality, frontiers of difference" (Hooks 148).

Cuba se convierte en un espacio que va más allá de los lindes geográficos de la isla: es un espacio *transnacional* donde los exiliados viven sus múltiples formas de sincretismo cultural. Cada una de las tres generaciones que el exilio ha llevado a Estados Unidos tiene su propia experiencia de nacionalidad. Para el cubano nacido en la isla y exiliado a Estados Unidos durante la adolescencia, la identidad cubana rompe el concepto esencialista de nación. Existe una correspondencia entre pasado, patria y linaje, y entre presente, país, y emplazamiento físico:

In Spanish the word for country is *pais*, while the word for fatherland is *patria*. For one-and-a-halfers like me, Cuba remains our *patria* but the United States has become our *pais*. *Patria* is itself an odd word, since it combines a masculine root (*pater*, father) with a feminine ending, as if the fatherland were a she-male. The idea must be that one's homeland is both he and she, both father and mother. When I assert that Cuba is my *patria*, I'm telling you where I come from, I'm naming the father and the mother who engendered me. The other word, *pais*, doesn't have to do with lineage but with location, for it comes from *pagus*, Latin for a district or a town. Thus, if *patria* sends you back to the past, *pais* plants you in the present. For the exile, and particularly for the long-term or chronic exile, *patria* and *pais* don't coincide. Cuba is my *patria*, the United States is my *pais*. Cuba is where I come from, the United States is where I have become who I am. (*Next Year in Cuba* 271).

Vistas las transformaciones que el exilio produce en los conceptos tradicionales de nación, país y patria, es preciso comprender las diferencias entre cubanidad, cubano y cubanía para comprender la identidad cubano-americana como etnicidad y no como nacionalidad, según propone Pérez Firmat a fin de trascender el exilio.<sup>3</sup> La *cubanidad* es un estado civil

<sup>3</sup> En diversos artículos y en su famoso trabajo *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (La Habana: Imagen, 1940), el sociólogo Fernando Ortiz emplea el concepto de *cubanidad*, el cual no le satisface plenamente para definir la condición espiritual del ser cubano. Por ello, inspirándose en el contraste que presenta Miguel de Unamuno entre *hispanidad* y su neologismo *hispania*, Ortiz acuña el término *cubania*,

que designa ciudadanía y nacionalidad, mientras que *cubaneo* es un estado de ánimo, el conjunto de características y comportamiento de los cubanos dentro de su comunidad. La *cubanía*, por último, es la conciencia de ser cubano y la voluntad de quererlo ser. Es sentida, interior, ajena a los documentos del estado; es una elección personal, una vocación. "Unlike cubaneo," explica el crítico,

which requires the society of like-minded individuals, *cubanía* appears in the theater of individual consciousness. . . . *cubanía* finds expression not in a nation-un país-and not in a people-un pueblo-but in something more abstract and ineffable-in a homeland, *una patria* (*My Own Private Cuba* 223).

Así pues, la cubanía se erige como término clave para la nación cubana del exilio que vive en el guión, sin territorio propio, pero con patria: ". . . if cubanidad is political and cubaneo is prepolitical, then perhaps cubanía should be described as postpolitical, that is, as the nationality of those without a nation." (*My Own Private Cuba* 234). Es sin duda significativo el análisis etimológico de la palabra *exilio* que hace Pérez Firmat en su libro *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, ya que ex-ilia, término del que se deriva exilio, quiere decir "sacar las ilia o las entrañas" (41) y, en una etimología más caprichosa pero no por ello menos locuaz, el vocablo inglés ex-ile se corresponde con ex-isla (99). Sin duda el crítico revela cómo incluso en el óptimo estado del exilio transcendido, éste deja su impronta de desarraigo y desposesión.

De la obra de Pérez Firmat se deduce que dos son los alivios del exiliado: la imaginación y el lenguaje. La vida en el exilio es un constante ejercicio de ficción, de creatividad. Ahí parecen reunirse el artista y el desterrado, pues ambos ocupan un espacio singular: la imaginación. La recuperación de la patria perdida es una empresa vana; sólo la imaginación puede redimir al exiliado. Así concibe también Salman Rushdie el extrañamiento de su India natal: "that our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind." Siguiendo la máxima del poeta cubano Ricardo Pau-Llosa, "The exile knows his place, and that place is the imagination," Pérez Firmat declara: "Life in exile: memory enhanced by imagination. Like Don Quijote, every exile is an apostle of the imagination, someone who invents a world more amenable to his ambitions and dreams" (*Next Year in Cuba* 82).

No obstante, la imaginación redime al exiliado sólo temporalmente, le alivia. Satisface, sí, al artista, pero el hombre y la mujer comunes que viven en exilio no pueden sobrevivir en el mundo de la imaginación: "The problem is," dice el crítico en otro lugar, "imagination is *not* a place. You can't live there, you can't buy a house there, you can't raise your children there" (*Life on the Hyphen* 10). La separación que pone el exiliado cubano entre el espacio físico que ocupa y el espacio de su memoria, crea en él un desplazamiento emocional que le aísla y le desorienta. "I do not mean that exiled individuals literally do not know where they are, but that emotionally they have gotten used to believing otherwise" (*Life on the Hyphen* 10), arguye Pérez Firmat. La imaginación construye ese espacio transnacional que habita el exiliado, y así lo admite dolorosamente el escritor: "Cuba se ha convertido en otra cosa:

---

usándolo por vez primera en una conferencia que pronunció en 1939 en la Universidad de la Habana. Pérez Firmat comenta y emplea estos conceptos tanto en su propio trabajo como en la crítica que realiza sobre el pensamiento de Fernando Ortiz. El escritor añade al par el concepto de *cubaneo*, que concibe de modo positivo, para completar la idea de la nacionalidad cubana. Véanse los ensayos "Mr. Cuba" y "My Own Private Cuba" en *My Own Private Cuba*, donde Pérez Firmat rinde merecido tributo a Ortiz y su pensamiento.

un espacio sin dimensiones, un lugar sin lindes que pueblo con imágenes, fantasmas, mentiras” (*Cincuenta lecciones* 11).

El lenguaje, por último, parece ser el único espacio propio del exiliado de la generación del uno y medio: a caballo entre dos culturas, dos identidades, sin territorio y con sólo una parte de la memoria, la lengua española es alivio: “Escribir en español es un acto de reconciliación -con mi patria, con mis padres, conmigo mismo” (*Cincuenta lecciones* 53); el inglés, es arma:

Escribir en inglés es o puede ser un acto de venganza -contra los padres, contra las patrias, contra uno mismo. Siempre me ha parecido que la afición a los juegos de palabras bilingües es un síntoma de ese rencor; el pun es una pulla, una pequeña detonación de terror y de tirria, una manera de blandir el *hyphen* como arma: que no nos parta el rayo sino la rayita. (*Cincuenta lecciones* 23).

Pérez Firmat, tan aficionado a los juegos lingüísticos, a hallar etimologías curiosas, a relacionar las dos lenguas del modo más ingenioso, confiesa su falta de equilibrio. Reflexionar sobre la obra de Pérez Firmat es descubrir a un hombre inteligente en perpetua lucha consigo mismo, con su condición de bicultural, de *hyphenated*: “Hay varias maneras de querer volver: en el espacio (en apariencia la más factible), y en el tiempo (a todas luces la más fantástica). Pero también hay un volver suspendido entre el tiempo y el espacio, que es volver en el lenguaje” (*Cincuenta lecciones* 55).

El pensamiento de Pérez Firmat queda como una interpretación de esa vida en vilo de los cubano-americanos que no son sino un largo -y contradictorio, y tortuoso- archipiélago de *incubaciones*. “Fabricar islas dentro de los continentes,” *aislarse*, es la vocación del cubano exiliado: “isla la palabra, isla el corazón. Cuba es una porción de tierra rodeada de islas por todas partes” (*Cincuenta lecciones* 100-01).

## OBRAS CITADAS

- BHABHA, Homi K., ed. *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990.
- HOOKS, Bell. *Yearning*. Boston: South End Press, 1990.
- KELLAS, James G. *The Politics of Nationalism and Ethnicity*. Houndmills and London: Macmillan, 1991.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo. *Anything But Love*. Houston, TX.: Arte Público Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Ediciones Universal, 2000.
- \_\_\_\_\_. *My Own Private Cuba*. Essays on Cuban Literature and Culture. Boulder, CO.: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Next Year in Cuba. A Cubano's Coming of Age in America*. New York: Anchor Books, 1995.
- \_\_\_\_\_. “Transcending Exile: Cuban-American Literatura Today.” *Occasional Paper Series Dialogues*. Ed., Richard Tardanico. Miami: Florida International University, Latin American and Caribbean Center, 1987. 1-13.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Ed. Imagen, 1940.
- RENAN, Ernest. “What is a Nation?” Bhabha 8-22.

# Las memorias exiliadas de tres escritores cubano-americanos: Pablo Medina, Gustavo Pérez Firmat y Virgil Suárez

Maria Luisa Ochoa Fernández  
*Universidad de Huelva*  
*España*

*Someone who's been uprooted, exiled, has no country. Our country exists only in our memory, but we need something beyond memory if we're to achieve happiness (. . .) We have no homeland, so we have to invent it over and over again.<sup>1</sup>*

Así expresaba el ya mítico Reinaldo Arenas en una de sus últimas entrevistas su desgarrador sentimiento sobre el exilio: una de las realidades más traumáticas que terminó marcando toda su existencia tanto personal como artística. Exilio y memoria han sido dos términos universalmente analizados en innumerables volúmenes tanto de crítica literaria como sociológica. Sobre ellos mucho se ha discutido durante siglos pero sin duda vuelven a estar en auge si tenemos en cuenta que estamos viviendo en una época que, como ha observado Edward Said, entre otros muchos críticos, es “indeed the age of the refugee, the displaced person, mass immigration” (159). Millones de personas se desplazan todos los años sin haber elegido por voluntad propia cambiar de patria y consecuentemente, de espacio, de lengua, y tantas otras cosas que ligan afectivamente, definiendo una identidad en relación a una tierra.

Este artículo tiene como trasfondo el caso del exilio cubano a Estados Unidos resultante tras los acontecimientos políticos que acaecieron en Cuba a partir de 1959 y, en particular, se centra en la producción literaria autobiográfica de tres escritores cubano-americanos: *Exiled Memories. A Cuban Childhood* (1990) de Pablo Medina, *Next Year in Cuba. A Cubano's Coming of Age in America* (1995) de Gustavo Pérez Firmat y, finalmente, *Spared Angola: Memories from a Cuban-American Childhood* (1997) de Virgil Suárez. Estos tres autores tienen vidas paralelas: nacen y pasan su niñez en Cuba pero la abandonan como exiliados junto a sus familiares para trasladarse a vivir a Estados Unidos recién estrenadas sus respectivas adolescencias a la espera del derrocamiento de Castro. La descripción de sus vidas parece encajar perfectamente con lo que se ha denominado ‘la generación 1’5’: “an intermediate immigrant generation whose members spent their childhood or adolescence [in Cuba] (...) but grew into adults in America” (Pérez Firmat, *Life* 4).

<sup>1</sup> Perla Rozenevaig, “Reinaldo Arenas’s Last Interview,” 81.

El propósito de analizar sus obras autobiográficas no es otro que el de presentar a la audiencia una obra literaria no del todo conocida pero que, sin embargo, encierra en sus líneas uno de los temas más interesantes y fructíferos de la literatura resultante de dicha diáspora: la dislocación cultural producida por los acontecimientos políticos de 1959, pero no ficcionada sino en versión personificada a través del género autobiográfico. Alejadas, por lo tanto, del campo de la ficción, estas memorias se convierten en testimonios del eterno trauma personal que sufren estos escritores. Atormentados por aquello que perdieron, el recuerdo de su niñez cubana los acompaña a lo largo de toda su vida norteamericana, hasta el punto de que su existencia se balancea y desenvuelve entre un pasado cubano y un presente norteamericano, corroborando las ideas de Edward Said: "exile is (...) fundamentally a discontinuous state of being (163). Esa inestabilidad del balanceo acentúa aún más su sentimiento de desarraigo y desplazamiento en la sociedad en la que viven. Escriben como medio para llegar a un posible entendimiento de sus propios seres escindidos, de lo que el destino les ha hecho. Por lo tanto, la experiencia exílica no sólo marca sus vidas sino también sus producciones artísticas. De este modo, Medina, Pérez Firmat y Suárez, como exiliados, comparten una intensa experiencia de supervivencia personal y cultural que expresan en forma autobiográfica, haciendo de su propia identidad, historia individual, y familiar terrenos de exploración creativa.

El análisis de las autobiografías de estos escritores revela que las tres obras siguen un patrón muy similar, no sólo temáticamente sino también estructuralmente, hasta el punto de que en muchas ocasiones el lector tendrá la sensación de volver a leer temas ya tratados en cualquiera de las otras dos autobiografías, aunque lógicamente con un estilo y una impronta bien distintas con las que cada autor impregna sus producciones. Por ello, consideré interesante la realización de un estudio comparativo de estas tres obras, las cuales no han recibido demasiada atención por parte de los críticos.

Antes de comenzar con el análisis literario en sí, es importante destacar que las semejanzas presentes en los contenidos temáticos de las autobiografías dan a entender al lector que las vidas de estos tres escritores también han tenido que ser muy parecidas. Indagando en ellas, se descubre que efectivamente las similitudes presentes en los contenidos de sus autobiografías corresponden a las semejanzas encontradas en la vida de los autores. El conocer sus vidas resulta enriquecedor e imprescindible para llegar a un completo entendimiento de estas obras al igual que para realizar un acertado análisis de las mismas.

De este modo, podemos señalar que los tres pertenecen a la generación puente del 1'5, como se apuntó con anterioridad, viven a caballo entre dos culturas y además, emplean la lengua inglesa para sus composiciones literarias. Éstas son tres características claves para que tanto Medina, Pérez Firmat como Suárez formen parte del grupo de escritores cubano-americanos que la crítica y escritora Carolina Hospital bautizara como "Los Atrevidos" (16). Conjuntamente con ello, también comparten el estatus social de ser niños de padres de la clase media cubana, quienes sufrieron la amarga experiencia del exilio a muy temprana edad. Y finalmente, estos tres escritores vuelven a compartir un hecho en común: el trabajar actualmente en instituciones universitarias norteamericanas enseñando aquello de lo que más saben y con lo que más disfrutan: escritura y literatura.

Comenzando con el análisis literario de *Exiled Memories*, *Next Year in Cuba* y *Spared Angola* es obvio que estas tres obras parecen encajar con la definición más común de 'autobiografía': aquella en la que se nos dice que el autor del libro coincide con el narrador de la historia narrada; es un yo narrativo de tono confesional frente al lector. Pero en un análisis más exhaustivo de dichas obras, se puede apreciar que no son tres simples autobiografías más en

el amplio campo del género autobiográfico meramente orientadas a dejar constancia de la vida de una persona. En este caso, *Exiled Memories*, *Next Year* y *Spared Angola* no han sido escritas por placer, o como coloquialmente diríamos, 'por amor al arte,' surgen de una necesidad imperial: la de estos escritores de mediana edad a poner orden en una vida que el exilio desordenó truncándola. Medina, Pérez Firmat y Suárez encuentran en la escritura un espacio de reflexión sobre su pasado y vida actual que hace de estas autobiografías "an exercise in self-evaluation" (Álvarez Borland 61).

Uno de los primeros detalles que al lector le puede llamar la atención es el hecho de que los tres autores se encarguen concienzudamente de exponer las razones por las que escriben sus libros. Medina y Pérez Firmat no se demoran en lo más mínimo y, así, dedican un prefacio y un prólogo respectivamente a justificar ante el lector las razones que les llevaron a emprender esta empresa autobiográfica. Suárez, por su parte, no dedica ninguna parte concreta de su libro pero lo deja entrever a lo largo de su discurso. Sin embargo, aunque los tres coinciden en pretender dar un orden a sus vidas 'escribiéndose' ellos mismos para poder comprenderse, las razones que cada uno argumenta no son exactamente las mismas como se podrá comprobar a continuación.

En *Exiled Memories*, obra pionera en toda una serie de autobiografías de cubano-americanos que surgieron en la década de los noventa, Medina dedica un prefacio completo a concretar las razones específicas que le llevaron a escribir sus "memorias exiliadas." En un primer momento, nos dice sencillamente que las escribió porque "I felt like it" (ix), es decir, porque le apetecía. Sin embargo, ese tono que pudiera interpretarse como desafiante se va disipando hasta que el autor termina por confesar que su verdadera intención es la de dejar un legado a las generaciones venideras de una Cuba en la que él fue feliz y que ellos no podrán disfrutar del mismo modo en el que él la disfrutó:

I was awakened to the fact that they and the other old folks of the family would not live forever, and (...) their lives would soon come to an end. When they went, they would take with them the myths and folklore I had grown up with. That (...) should never be allowed to happen. And who better than I, who was born in the midst of this soup, simmered in it, then plucked violently away, to chronicle our past for those generations who had never lived it? (x).

Por lo tanto, su obra pretende ayudar a conservar la memoria de todo aquello que el exilio interrumpió. Así, como apunta Álvarez Borland, "his memories become a means to ensure the survival of a collective identity" (64). El carácter testimonial de su narración explicaría la naturaleza altamente descriptiva de su obra en la que no escatima detalle. Es importante detallar todo ya que será el legado de lo que Cuba fue para las generaciones futuras.

En cuanto a Pérez Firmat y su *Next Year in Cuba*, el autor dedica todo un largo prólogo (de más de diez páginas), al que titula "Born in Cuba, Made in the U.S.A." para expresar el origen y naturaleza de su trabajo. A diferencia de Medina, Pérez Firmat no se centra tanto en el recuerdo de su niñez en Cuba, sino que, por el contrario, su presente norteamericano es igualmente importante en su vida. Por ello, *Next Year* no está orientado a rememorar el pasado y quedarse anclado en él, sino más bien orientado hacia el presente, en el que el autor intenta la reconciliación de su período de niñez cubana con su presente adulto en Norteamérica para así no vivir como un ser escindido. El propio autor comenta sobre ello de la siguiente manera:

Although I will be writing mostly about my life, this isn't a memoir, for the past is not my destination. Rather than memorious, I intend to be recollective in both senses of the word: my purpose is not simply to recall the past but also, and primarily, to weave together the different strands of my life as an exile into a design for the present and the future (12-13).

Pérez Firmat escribe *Next Year* con un objetivo muy claro en mente: el de intentar comprenderse a sí mismo escribiendo lo que su vida ha sido hasta ese momento para lograr superar el trauma del exilio: "I write to collect myself, to shape disparate fragments into a portrait that I can recognize and embody" (13). De igual manera, también nos dice "I write to become who I am, even if I'm more than one, even if I'm *yo* and you and *tú* and two" (8), lo cual deja patente su desdoblamiento cultural. Como acertadamente apunta la crítica Álvarez Borland, "for him the autobiographical act is centrally motivated by his desire to transcend his exilic condition and move forward into his present" (68).

En *Spared Angola*, como ya mencionamos con anterioridad, a diferencia de los otros dos escritores, Suárez no dedica una parte específica de sus memorias a concretar sus razones para escribir *Spared Angola*. Simplemente cuenta en un momento concreto que escribe "to purge myself (...) [so as] to resolve the scarring" (67), es decir, para purgarse y así resolver las secuelas de un pasado cubano -su niñez- en el que las experiencias sórdidas y traumáticas imperan. Sus recuerdos de infancia poco tienen que ver con los de la idealizada Cuba de Medina y Pérez Firmat. Esta discrepancia tiene una razón de ser. Mientras que Medina y Pérez Firmat abandonaron la isla a principio de los sesenta (cuando Castro acababa de llegar al poder), Virgil Suárez nace precisamente en esa época no abandonando Cuba hasta 1974, por lo que su experiencia de Cuba ha de diferir de los otros dos escritores que apenas vivieron el régimen Castrista.

Para Virgil Suárez las necesidades que allí pasaron quedaron grabadas en su memoria para siempre. Para él el pasado es una pesadilla que hay que contar para cicatrizar heridas. Por lo tanto, concibe la escritura como un acto curativo ya que escribe sobre esos momentos difíciles no con la intención de dejar ningún legado sino para poder sanar su propio dolor de una vez para siempre y así curarse de 'la enfermedad del exilio.' Su autobiografía es un modo de enfrentarse a un pasado doloroso que ha intentado ignorar pero que no le ha permitido vivir en paz todo este tiempo.

Aparte de las semejanzas ya señaladas entre estas tres obras, hay una multitud de similitudes más que surgen del estudio comparativo de este material autobiográfico. Una de las más relevantes es el acto de recordar a través de la escritura. Es significativo que tanto en *Exiled Memories*, *Next Year* como *Spared Angola* el acto de recordar se desencadene ante la presencia de la ya mítica figura de la abuela, que es portadora de todo el legado cultural de la isla. La abuela se convierte especialmente en fuente de recuerdos y datos de una historia cultural, en nexo de unión con una herencia que se pierde poco a poco con el paso de las generaciones.

Hay que recordar que Medina se decide a escribir sus "memorias exiliadas" y así dejar un legado porque, como él mismo nos cuenta, "I was awakened to the fact that (...) the (...) old folks of the family would not live forever" (x). A su vez, Suárez empieza a recordar al ver a su abuela Donatila tras veinte años de ausencia: "After a twenty-year absence, my grandmother (...) flies from Havana to Miami for a visit. Waiting for her I am struck by memories of my childhood (...) I tell her that I do remember. I remember everything" (9-10). Asimismo, Pérez Firmat también reconoce públicamente la importancia de su abuela en el acto de recordar: "she was my principal conduit to people and events that I didn't know firsthand or that I remembered only faintly (...) She was the one through whom I found out about my father and grandfather (...)" (*Next Year* 152). Es evidente pues el papel crucial jugado por estas mujeres en el proceso recordatorio de estas autobiografías.

Dentro del estudio del acto de recordar en estas tres obras, es interesante comentar el concepto de memoria que se presenta. En *Exiled Memories*, *Next Year* and *Spared Angola*, el narrador no va a recordar todos los momentos de su vida, sólo y exclusivamente aquellos que quedaron

grabados en su memoria por algún motivo en especial y que, por lo tanto, son altamente relevantes para la vida del narrador. De acuerdo con ello, nos encontramos ante un caso de memoria selectiva. Tanto Medina, Pérez Firmat como Suárez relatan episodios intensos de sus vidas y de personas, fundamentalmente, familiares que les dejaron una profunda huella.

Además estos autores parecen reflejar en sus obras el funcionamiento de la memoria no sólo siendo selectivos en aquello que recuerdan sino también dándoles a sus autobiografías una estructura muy similar a cómo realmente los recuerdos se producen: sin linealidad. En sus obras van saltando de año en año de forma aleatoria en cada capítulo, yendo del presente al pasado y del pasado al presente continuamente, reflejando en cierta forma el proceso caótico de recordar y, así, formando un *collage* narrativo.

*Exiled Memories* está dividida en veintiuna pequeñas viñetas, cada una de ellas dedicada a un tema diferente pero con el denominador común de ser parte de la niñez de Pablo Medina. La narración transcurre entre el presente norteamericano, la Habana de los años treinta, de la época de Batista y de los años sesenta con la llegada de Castro. Por su lado, Gustavo Pérez Firmat divide *Next Year* en tres partes, subdivididas a su vez, -“Waving Good-Bye,” “Family Ties” y “Discovering America”- que se trasladan desde Cuba a Chapel Hill, pasando por Miami y Michigan, y desde el presente actual (los noventa) a los años sesenta y setenta para irse a los noventa de nuevo, entonces a los ochenta y vuelta al presente.

Por otra parte, Suárez presenta cuarenta y ocho historias, tanto en forma de viñeta como de poema, que tratan fundamentalmente de su niñez cubana: de experiencias traumáticas y de personajes que poblaron su más tierna infancia. Tal cantidad de historias nos recuerda el tumulto de memorias que nos vienen cuando empezamos a recordar. Asimismo, al igual que ocurriera en las otras dos obras el vaivén entre el presente y distintos momentos del pasado (los años sesenta, setenta y ochenta) es continuo, asemejando la falta de linealidad de nuestros recuerdos.

Pero la memoria es traicionera y puede jugar malas pasadas como el idealizar un pasado que ya casi no se recuerda y se confunde con lo que cuentan. Es una trampa Medina considera “memory must constantly be aware of” (36); y un hecho que Pérez Firmat corrobora al afirmar: “Cuba became someone else’s memories” (*Next Year* 34). Suárez incluso confirma que sus memorias “have become a dream” (56). Con el pasar de los años, el límite entre la realidad y la imaginación se difumina hasta desaparecer.

Un aspecto igualmente interesante de estas autobiografías es la lengua en la que se escriben. Tanto Medina, Pérez Firmat como Suárez escriben en inglés un pasado que tuvo lugar en español. Por lo tanto, el acto de composición es al mismo tiempo un trabajo de traducción continua. Sus razones para escribir en inglés varían. Mientras Suárez lo hace porque considera el inglés “a language of survival” (105), Pérez Firmat escribe en dicha lengua como “acto de venganza -contra los padres, contra las patrias, contra uno mismo” (*Cincuenta lecciones* 23). Medina no ofrece explicación alguna al hecho de escribir en inglés su pasado acontecido en español.

Sin embargo, las autobiografías están también repletas de palabras en español, lo que revela la naturaleza bilingüe y bicultural de estos escritores. Lo curioso es que las palabras que aparecen en español son traducidas al inglés bien a continuación, como es el caso de Pérez Firmat, o en un glosario aparte (colocado al final) como Medina y Suárez hacen en *Exiled Memories* y *Spared Angola* respectivamente. Aunque parezca un hecho normal, es muy significativo de la audiencia a quien van dirigidos estos trabajos. Lógicamente estas obras no están pensadas exclusivamente para un público bilingüe de habla española ya que no tendría mucho sentido que se tradujera del inglés al español. Es fácil deducir, pues, que también están

dirigidas a un público norteamericano que carece de conocimientos de español, y por supuesto, de las tradiciones cubanas. Por lo tanto, la traducción no es sólo lingüística sino también cultural (ya que se explica de manera sencilla toda una serie de costumbres que cualquier hispano hablante conocería de sobra).

En *Next Year*, Pérez Firmat dedica varios párrafos a explicar cómo es la Nochebuena cubana, los cumpleaños y las piñatas. Medina también sigue esa tendencia a explicar pero, sobre todo, historia y geografía cubanas, quede como ejemplo: "Cuba has a province named Matanzas, after a series of slaughters perpetrated by Spanish soldiers on the Indians of the area. The province, east of Havana, stretches toward the center of the island (...)" (5). Y en *Spared Angola*, nos encontramos con explicaciones como la siguiente: "By extension, we were all looked upon as "gusanos," which literally means worm, and which was the name given by the government to people like us who wanted to leave the island" (78).

Por otra parte, otro punto relevante en el estudio de estas tres obras es el pasado recordado desde el presente y la actitud de los autores ante él. En las obras de Medina y Pérez Firmat la infancia vivida en Cuba se recuerda como una etapa de plena felicidad en la que disfrutaban de todo aquello que les rodeaba, de lo que Cuba les ofrecía. La felicidad de Medina llega al punto de declarar que "[he] was having the time of [his] life (...)" (21). Esta idílica felicidad obviamente les lleva a sentir una eterna nostalgia por todo aquello que dejaron atrás.

Sin embargo, la experiencia de Virgil Suárez parece ser bien distinta ya que su infancia en Cuba no puede ser calificada de otro modo que de extremadamente dolorosa. Una etapa que le dejaría importantes secuelas emocionales para el resto de su vida. En la narración abundan episodios de violencia desmedida hacia los animales y de continuo deterioro de lo que le rodeaba además del núcleo familiar por el régimen castrista. Por ello no es de extrañar que Suárez no idealice en absoluto la isla ni tampoco muestre un acuciado sentimiento de nostalgia hacia ella después de tantos años. Su tono al recordar la infancia es a menudo amargo y directo. Su simplicidad a la hora de escribir ha llevado a algunos a compararlo con Hemingway, ganándose el apelativo de "a Cuban-American Hemingway" (Amantea 1).

En cualquier caso, tanto Medina, Pérez Firmat como Suárez sienten nostalgia ante aquello que pudo haber sido y no fue. Lamentan el no poder saber nunca cómo se hubieran desarrollado sus vidas de no haber sido por el régimen castrista que bruscamente las interrumpió. Pero este lamento, de acuerdo con Jonathan and Sally Bloom-Feshbach, debe ser concebido como un paso más en la cicatrización de las heridas: "There is no love without loss. And there is no moving beyond loss without some experiencing of mourning. To be unable to mourn is to be unable to enter the great human cycle of death and rebirth" (3).

Otro de los aspectos que cualquier lector puede apreciar al analizar el pasado de estos escritores recordado desde el presente es el hecho de que en sus narraciones su propia vida personal y la historia se entrelazan, convirtiendo sus obras, en algunos momentos, en crónicas ya que podemos trazar gran parte de la historia de la isla de Cuba a través de ellos. En *Exiled Memories*, Medina se encuentra con restos humanos provenientes de los asesinatos indiscriminados del régimen de Batista. Asimismo, también nos cuenta, por ejemplo, qué hacía su familia el mismo día que "Castro arrived in Havana (...) at the head of a column of barbudos, or bearded ones. With him were el Che, his brother Raúl, Camilo Cienfuegos, and all the mythic figures who had fought in the Sierra Maestra" (109). En *Next Year*, Pérez Firmat también muestra cómo su vida estaba intrínsecamente unida a los acontecimientos políticos de la isla: "When the Bay of Pigs invasion took place, in April 1961, I (...) awakened (...) by the scratchy sounds of shortwave radio, (...) my father (...) and my brothers (...), [were] trying to monitor broadcasts from the island (...)" (59).

A través de *Spared Angola*, cualquier lector es capaz de documentarse sobre los primeros años de la Revolución y las medidas que el régimen castrista tomó ya que Suárez los emplea como trasfondo en el desarrollo de su historia personal. Los comenta a medida que van afectando su más cercano entorno. Sufre la expropiación de los terrenos familiares, el racionamiento progresivo de productos hasta llegar a carecer de todo, la tortura psicológica a su padre por haber formado parte de la policía en el régimen anterior, el encarcelamiento de amigos por opiniones anti-revolucionarias, etc. En definitiva, la lectura de estas tres obras ofrece al lector una crónica histórica a rasgos generales de tumultuosos períodos políticos de la reciente historia cubana.

El hecho de recordar el pasado desde el presente también les permite a estos escritores, una vez adultos, reflexionar, a la misma vez que escriben, sobre el régimen político de Castro, sobre toda una serie de acontecimientos que como niños no lograron llegar a comprender totalmente en su momento. La crítica al régimen castrista encapsulada en las autobiografías varía. Así Suárez presenta un tono más exacerbado que Pérez Firmat o Medina, lo que resulta lógico si tenemos en cuenta que Suárez nació una vez implantado el régimen comunista. Sufrió las reformas comunistas y por ello lo denuncia constantemente en su narración: la expropiación, la escasez de alimentos, la desaparición de conocidos, etc.

Pablo Medina critica tanto el régimen de Batista como el castrista y llega a comparar este último con aquel existente en las plantaciones de esclavos: “[People] are less free and with less hope than the slaves” (30). Para él la ideología marxista es “antithetical to the Cuban sun and the Cuban sky” (107). Su crítica al régimen aparece de vez en cuando, esporádicamente, y no de manera tan repetitiva como en Suárez. Pérez Firmat, a su vez, sigue la línea de Medina y, de este modo, sólo ocasionalmente también critica el régimen que rompió su vida en dos. Nos encontramos comentarios como el siguiente, en el que reflexiona sobre lo acontecido a Cuba: “In the 1950s Cuba wasn’t a typical third-world country; it became one only as a result of the Revolution, whose remarkable feat has been turning this formerly prosperous island into one of the hemisphere’s poorest nations” (86).

Finalmente, otro aspecto de gran relevancia a destacar en estas autobiografías son las reflexiones sobre identidad que los autores realizan. Sus obras les sirven como medio de expresión para reflexionar sobre su identidad. La escritura se convierte precisamente en un espacio en el que estos escritores pueden analizarse y comprenderse mejor atando los cabos de un pasado deshilachado por la diáspora. En sus obras analizan su irremediable naturaleza bicultural acarreada por el exilio, su más íntimo ser que se mueve en una danza cultural incesante, rozando el borde de la esquizofrenia. No es hasta su edad mediana que estos escritores cansados de luchar contra su parte y pasado cubanos, durante más de media vida, llegan al entendimiento de que es una lucha inútil puesto que su parte cubana siempre estará latente. Para Medina convertirse en americano no es tan fácil como parece, es “a quixotic attempt to become a creature [he] never was nor can ever be” (x).

Pérez Firmat, tras muchos años de desasosiego y dejar apartada su parte cubana por el dolor que le producía, parece lograr un equilibrio -una reconciliación- entre sus dos partes culturales. Llega a la conclusión de que su parte cubana es intrínseca a su existencia: “the Cuban child is the father of the American one” (*Next Year* 44). Sus dos lenguas y culturas ya no son fuente de angustia. Gustavo emerge como un ser nuevo, no escindido, que sabe compaginar su pasado cubano con su presente norteamericano. Su obra es el testimonio vivo de que vivir entre culturas no tiene por qué concebirse como una existencia conflictiva: “I like to think of Cuban-American culture as ‘appositional’ rather than ‘oppositional’ for the relation between the two terms is defined more by contiguity than by conflict” (*Life* 6). Sin embargo, Medina

aunque aprende a apreciar su parte cubana, no parece resolver la tensión de vivir en el guión. A diferencia de Pérez Firmat quien considera que en efecto se puede llegar a un equilibrio, para él sus dos partes son irreconciliables: “the two revolve around each other like twin stars, pulling and tugging, without hope of reconciliation” (113).

Por su parte, Suárez tras años de angustia existencial, medita en sus memorias cómo no puede continuar ignorando su parte cubana puesto que, como él mismo se da cuenta, Cuba no se puede eliminar tan fácilmente: “Cuba (...) runs in my veins” (85). Diferenciándose de los otros dos autores, Suárez no habla de reconciliación o no reconciliación con su hibridez cultural como Pérez Firmat y Medina hacen respectivamente, se limita simplemente a aceptar su condición de ser liminal ya que de ella ha surgido su creatividad literaria, con lo cual está complacido: “[I] accept[ed] my position as a foreigner and exile (...) I am comfortable with the idea of being an outsider; I embrace this fact now because it is what fuels my creativity (...)” (93). Por ello, abiertamente se proclama como un escritor cubano-americano: “a writer from two cultures and two worlds” (91).

En conclusión, los tres escritores analizados a lo largo de este ensayo son autores cuya identidad literaria ha venido determinada por los avatares de la historia que les han hecho vivir con Cuba en la distancia. Sus escritos, máximos representantes de la escritura autobiográfica cubano-americana actual, son el resultado de una búsqueda incesante por rellenar una pérdida: la de su patria, Cuba. En definitiva, nos encontramos ante textos surgidos de la necesidad de dichos escritores a poner orden al caos exílico de sus vidas, la de exorcizar los demonios llevados dentro del cuerpo durante demasiado tiempo. Estas autobiografías, por lo tanto, constituyen la mejor terapia para empezar a curarse de la sempiterna enfermedad del exilio ya que, como bien dice Pérez Firmat, sólo “by explaining myself to [the people] I learned to explain myself to myself” (*Next Year* 275).

## OBRAS CITADAS

- ÁLVAREZ BORIAND, Isabel. *Cuban-American Literature of Exile. From Person to Persona*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1998.
- AMANTEA, Carlos A. “Review. *Spared Angola: Memories from a Cuban-American Childhood*.” 3 Noviembre 2001. <http://www.ralphmag.org/suarez.html>.
- BLOOM-FESHBACH, Jonathan and Sally. *The Psychology of Separation and Loss: Perspectives on Development, Life Transitions, and Clinical Practice*. San Francisco: Jossey-Bass, 1987.
- MEDINA, Pablo. *Exiled Memories. A Cuban Childhood*. Austin: University Press, 1990.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Ediciones Univrsal, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Next Year in Cuba. A Cubano's Coming-of-Age in America*. New York: Anchor Books/ Doubleday, 1995.
- ROZENCVAIG, Perla. “Reinaldo Arenas's Last Interview.” *Review: Latin American Literature and Arts* 44 (1991): 78-83.
- SAID, Edward. “Reflections on Exile.” *Granta* 13 (1984): 157-172.
- SUÁREZ, Virgil. *Spared Angola. Memories from a Cuban-American Childhood*. Houston: Arte Público Press, 1997.

# Catálogo razonado de voces: escritoras cubanas desde y contra la diáspora

Jesús J. Barquet  
*New Mexico State University*  
EEUU

¿Dónde están esos rostros, esos brazos,  
donde están que en mí misma los confundo?

Carilda Oliver Labra

El objetivo de este trabajo es ofrecer un panorama general de la producción literaria realizada por las escritoras cubanas que, por una u otra razón, salieron del país en diferentes épocas a partir del triunfo revolucionario de 1959, y que, desde su salida, residen (o residieron, en el caso de las ya fallecidas [+]) permanentemente fuera de la Isla.<sup>1</sup> Incluiremos también en este panorama a las autoras que, mayormente por decisión de sus padres, abandonaron la Isla cuando niñas o adolescentes y a las nacidas desde 1959 en el exterior pero de ascendencia cubana por parte de padre y/o madre. En los Estados Unidos, muchas autoras de estos dos últimos grupos han preferido denominarse cubano-americanas. Los centros de mayor concentración de estas escritoras han sido, como corresponde a la propia emigración o exilio a que pertenecen, las ciudades de Miami, México, San Juan, Madrid, París y el área extendida de Nueva York, pero se las puede encontrar también en países tan distantes entre sí como Suiza, Rusia, Canadá, República de Sudáfrica, Brasil, Venezuela y Chile, y en la mayoría de los estados de la llamada Unión Americana (Florida, California, Arizona, Nuevo México, Colorado, Texas, Illinois, Michigan, Nueva Jersey, Nueva York, etc.). Se incluye, pues, en este trabajo, desde autoras pertenecientes a las primeras promociones de la República hasta autoras de las últimas décadas del siglo XX: desde María Sánchez de Fuentes (nacida en 1879), Lydia Cabrera (en 1899) y Mercedes García Tudurí (en 1904), hasta Daniuska González y Damaris Calderón (ambas en 1967), así como Verónica Pérez Kónina (en 1968).

No resulta fácil resumir con justicia, en unas escasas cuartillas, esta realidad humana tan variada y rica literariamente como cuantiosa y dispersa en el espacio y en el tiempo. Pretender hacer una síntesis totalizadora de esta vasta producción, así como proponer una inflexible axiología para su estudio, es tarea hoy día prácticamente imposible. Sólo me es dado presentar aquí, en una suerte de "catálogo razonado", sus manifestaciones y logros en los diferentes

<sup>1</sup> Excepciones a esto son las siguientes autoras: Julieta Campos, quien reside en México desde 1954; María Irene Fornés, quien sale de Cuba en 1945; Mireya Robles, quien llega a los Estados Unidos en 1957; Alma Flor Ada, quien vivió fuera de Cuba desde antes de 1959; y Lourdes Casal, quien tras su exilio en 1961 regresa a vivir en la Isla en 1979 y allí muere en 1981.

géneros literarios y registrar -confiando en que mi memoria o desconocimiento no me traicione- sus numerosas "voces", con la esperanza de que el conocimiento de ellas pueda ser de alguna utilidad en los actuales y futuros estudios de rescate e integración de toda la literatura cubana contemporánea, más allá de fronteras o limitaciones geográficas, generacionales, ideológicas o, incluso, lingüísticas.

Antes que todo creo pertinente señalar que el papel de la emigrante cubana posterior a 1959 ha sido importantísimo en lo referente a, entre otras cosas, la conservación y supervivencia económica de la familia una vez fuera de la Isla. Recordemos que, en numerosos casos y durante mucho tiempo, han sido las mujeres quienes, dejando atrás a sus esposos -impedidos de salir del país por una u otra causa-, se han aventurado al destierro llevando consigo hijos y, a veces, padres mayores. Al llegar al nuevo país, usualmente sin dinero -y en los años sesenta muchas veces sin previa experiencia laboral ni comunidad organizada que las apoyara-, estas cubanas (olvidese ahora la particular clase o casta social a la que pertenecían en la Isla), convertidas de pronto en único jefe de familia, con quizás sólo una mínima ayuda provisional del gobierno extranjero o de alguna entidad caritativa o religiosa, se han puesto a trabajar inmediatamente dondequiera que hallan empleo, para ganar así el sustento suyo y el de sus familias, mientras se mantienen luchando en diferentes foros por la reunificación con sus esposos y restantes familiares. Y como si esto no fuera ya trabajo suficiente para todo aquel que comienza a vivir en tierra, cultura y, en la mayoría de los casos, lengua extranjeras, las emigrantes cubanas han tenido que preocuparse, además, por garantizar la educación de sus hijos, cuidar de los más viejos y, en lo que aquí nos interesa, escribir un poema, un trabajo académico o periodístico (en aquellas que se afilian laboralmente a la Academia o al periodismo) y hasta una novela. Sin embargo, haber asumido alguna vez el papel de jefe de familia no las ha librado totalmente de la opresión patriarcal propia de la sociedad cubana anterior y posterior a 1959, tanto dentro como fuera de la Isla, según lo han explicado satisfactoriamente en sus ensayos Ileana Fuentes Pérez, Madeline Cámara y Uva de Aragón (Clavijo), entre otras.

Insiné ya en el párrafo anterior cierta praxis literaria que, de alguna forma, constituye un resultado de las dificultades cotidianas y las obligaciones laborales de la nueva vida en el exterior: desde 1959 hasta la fecha, la literatura de las mujeres fuera de la Isla -tanto en Estados Unidos como en otros países- se ha manifestado principalmente en los géneros de *poesía, trabajo académico, periodismo y ensayo*. Esto no significa que los otros géneros literarios no estén suficiente y dignamente representados, como mostraré en este trabajo. Tampoco resulta raro que, por vocación pero también por moverse laboralmente dentro de la Academia y el periodismo, una misma autora practique los más diversos géneros literarios; de ahí que, en este trabajo, su nombre aparezca registrado en más de un acápite. Si bien muchas de estas autoras comenzaron a darse a conocer en la Isla antes o después de 1959, registraré en este trabajo fundamentalmente la parte de su obra publicada que corresponde al exilio o a la emigración, es decir, a lo que de forma general llamaré aquí la diáspora.<sup>2</sup>

**POESÍA:** La poesía, el género más cultivado -también entre los hombres-, cuenta con figuras de casi todas las promociones del siglo XX. Muchas poetisas publicaron la primera parte de su obra en la Isla: como ejemplos basten María Sánchez de Fuentes (+), Mercedes García Tudurí (+), Pura del Prado (+), Ángeles Cañías Ponzoa, Rita Geada, Belkis Cuza Malé, Isel Rivero, Mercedes Cortázar, María Elena Cruz Varela, Minerva Salado, Zoé Valdés, Elena Tamargo,

<sup>2</sup> Por esta razón no incluyo, entre otras, a la poetisa Emilia Bernal: tras su última salida de Cuba después de 1959, Bernal no añadió ninguna nueva publicación a su obra. Muere en 1964 en Miami.

Damaris Calderón y Odette Alonso Yodú. Otras comenzaron a publicar una vez fuera de Cuba: Amelia del Castillo, Juana Rosa Pita, Arminda Valdés Ginebra, Eliana Onetti y Carlota Caulfield.

Una lista mayor de las poetisas cubanas debe incluir voces tales como Conchita Utrera, Clara Niggemann, Ana Hilda González de Raggi, Adela Jaume García, Anita Arroyo (+), Rosa M. Cabrera, Ana Rosa Núñez (+), Raquel Fundora de Rodríguez Aragón, Lidia Alfonso de Fonteboa, Francis González Vélez, Inés del Castillo, María Josefa Ramírez, Nieves del Rosario Márquez, Benita Barroso, Gladys Zaldívar, Eliana Rivero, Nivaria Tejera, Olga Rosado, Lourdes Gómez Franca, Silvia Eugenia Odio, Uva de Aragón, Edith Llerena, Mireya Robles, Estela García Cabrera, Carmen M. Valladares, Isabel Parera, Noemí Losa, Laura Ymayo Tartakoff, Teresa María Rojas, Ana Alomá Velilla, Lilliam Moro, Dolores Prida, Martha Padilla, Mercedes Limón, Elena Clavijo Pérez, Esperanza Rubido, Ruth Behar, Alina Hernández, Lilliam D. Bertot, Carolina Hospital, Aleida Rodríguez, Silvia Curbelo, Daina Chaviano, Sandra Castillo, María Elena Blanco, Maricel Mayor Marsán, Nilda Cepero, Claribel Terré Morell, Mercy Ares, Norma Jiménez Padrón, Rita Martín, Daniuska González y Mariana Torres.

Especial mención merecen aquí Pura del Prado (+), por su amplia obra en buena parte heredera del negrismo y emblemática del primer exilio cubano de los años sesenta y setenta, y Lourdes Casal (+), emblemática también pero de una nueva sensibilidad cubano-americana que comienza a expresarse literariamente, tanto en español como en inglés o en curiosa mezcla de ambas lenguas, a fines de los años 70 y principios de los 80. De especial interés son cinco poetisas del área de Nueva York que, sin ningún tipo de manifiesto o arte poética explícitamente compartida, conforman desde fines de los años setenta un grupo relativamente homogéneo que ha llamado la atención de la crítica y que aparece representado en la antología bilingüe *Poetas cubanas en Nueva York/ Cuban Women Poets in New York* (1991): ellas son Maya Islas, Alina Galliano, Iraida Iturralde, Lourdes Gil y, desde la segunda mitad de los años ochenta, Magali Alabau.

Así como estudiamos hoy día el romancero y los cancioneros medievales y renacentistas españoles como parte de la tradición poética hispánica y ciertos críticos actuales (Guillermo Rodríguez Rivera, Jorge Luis Arcos) consideran la obra de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés (a quienes habría que sumar los nombres de Teresita Fernández, Carlos Varela y Noel Nicola dentro de la Isla) como parte de la mejor poesía cubana posterior a 1959, quisiera registrar aquí a dos valiosas cantautoras del exilio, Albita Rodríguez y Marisela Verena.

TRABAJO ACADÉMICO: Uno de los géneros tradicionalmente olvidados por las historias de la literatura es el ensayo de corte académico sobre temas literarios o culturales en general. Este se viene practicando fructíferamente en el exilio por parte de hombres y mujeres ya desde los años sesenta. Para aquellas cubanas asociadas laboralmente a instituciones docentes o bibliotecas, esta labor académica ha constituido parte de su trabajo; otras, sin embargo, han desarrollado su labor crítica totalmente independientes de la Academia. Movidas por su origen cubano e interés personal, la mayoría de ellas se ha dedicado casi exclusivamente al estudio (entendido aquí como rescate, registro e interpretación) de la cultura cubana y, en no pocas ocasiones, sin prejuicio alguno contra lo producido dentro de la Isla después de 1959. Esta fidelidad esencial a la cultura cubana las ha ayudado, en mucho, a sobrellevar, en unas, la crisis de identidad y, en la inmensa mayoría, el desarraigo ocasionados por el destierro y la ausencia física de la Isla. Podría rastrear aquí, entonces, la huella que tiñe, de forma peculiar, buena parte de esta escritura académica: en ella encontramos no sólo la expresión de profundos cuestionamientos personales sobre la identidad individual (sexual, étnica, racial, de género, política y nacional "dentro/ fuera" de la Isla), sino también cierto *compromiso* de la autora ante un objeto de estudio que en nada le es ajeno. En este sentido, la crítica académica de nuestras

mujeres va a indefinir, por momentos, sus fronteras con el ensayo de (auto)reflexión identitaria. De ahí que en muchos casos resulte estrecha la división que aquí hago entre ambos géneros.

Con sus excelentes artículos sobre la poesía cubana del exilio y su recopilación de textos críticos al respecto [*Anales Literarios/ Poetas* (1998)], Yara González Montes es, dentro del llamado "exilio histórico" (el ocurrido en 1959 y al inicio de los años sesenta), una importante figura en este acápite. Asimismo, Madeline Cámara, Nara Araújo y Adriana Méndez Rodenas se hallan hoy día entre las voces más importantes de la Academia cubana interesadas en reinterpretar la literatura y cultura cubanas a partir de los actuales derroteros de la crítica de género. Dentro de estos estudios de género, destacan también Aralia López González, Elena M. Martínez, Georgina Sabat Rivers y Lilliam Manzor Coats.

Gran parte de los estudios sobre el componente africano de la literatura y cultura cubanas y sobre la relevante obra cuentística y etnológica de Lydia Cabrera, se debe a mujeres. Raquel Romeu, María del Carmen Zielina, Hortensia Ruiz del Vizo, Josefina Inclán (+), Julia Cuervo Hewitt, Rosa Valdés Cruz, Gladys Zaldivar, Hilda Perera, Mercedes Cros Sandoval, Rosario Hiriart e Isabel Castellanos (en colaboración con Jorge Castellanos), entre otras, ofrecen una extensa bibliografía crítica al respecto, la cual ha ido incorporando y registrando Mariela Gutiérrez, desde Waterloo, Canadá, en sus sucesivos libros sobre Cabrera: *Los Cuentos negros de Lydia Cabrera: un estudio morfológico* (1986), *El cosmos de Lydia Cabrera: dioses, animales y hombres* (1991) y *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística* (1997). Similar mayoritaria presencia femenina se observa en la crítica a la importante obra narrativa de Hilda Perera: Florinda Álzaga, *Ensayo sobre El sitio de nadie de Hilda Perera* (1975); Alicia Aldaya, *La narrativa de Hilda Perera* (1978); Ellen Lismore Leeder (y Luis Jiménez), eds., *El arte narrativo de Hilda Perera de Cuentos de Apolo a La noche de Ina* (1996), y Rosario Hiriart, ed., *Pasión de la escritura: Hilda Perera* (1998).

Otras investigadoras literarias son Esperanza Figueroa -cuya edición anotada de las *Poesías completas y pequeños poemas en prosa* (1993) de Julián del Casal es el fruto de más de cuarenta años de dedicación a la obra de Casal-, Mercedes García Tudurí (+), Rosario Rexach, Dolores M. Koch, Eloísa Lezama Lima, Eliana Rivero, Anita Arroyo (+), Rosa M. Cabrera, Zenaida Gutiérrez Vega, Rita Geada, Esther P. Mocega González, Dolores Martí de Cid, Julieta Campos y Raquel Chang Rodríguez, entre las pioneras. A estas se unirán después Uva de Aragón, Nedda G. de Anhalt, Librada Hernández, Mirza L. González, Mireya Robles, Rita Molinero, Ada María Teja, Alina Camacho Gingerich, Lilliam D. Bertot, Carlota Caulfield, Alicia Rodríguez, Esperanza Rubido, Ofelia Martín Hudson, Diana Álvarez Amell, Lilliam Oliva Collmann, Aida L. Heredia, Lucrecia Artalejo, Flora González (también Flora Werner), Ana Roca, María Elena Blanco, Lourdes Tomás Fernández de Castro, Olympia González, Perla Rozencvaig, Griselda Pujalá, Lourdes Gil, María Montes, Morbila Fernández y Aimée González Bolaños.

En los estudios sobre la lengua española -asociada a la literatura y norma cubanas o a la enseñanza del idioma en cualquiera de sus facetas- están Concepción T. Alzola, Beatriz Varela, Alma Flor Ada, Ana Roca, Berta Savariego y Estela García Cabrera; sobre las lenguas africanas habladas en Cuba, los trabajos de Lydia Cabrera; y sobre la lengua sefardita, Berta Savariego. Sobre filosofía han escrito en colaboración Mercedes y Rosaura García Tudurí; y sobre historia, Olga Cabrera.

Dos bibliotecarias de la biblioteca Otto Richter de la Universidad de Miami en Coral Gables (Florida), Ana Rosa Núñez (+) y Lesbia Varona, han hecho, también sin cortapisas ideológicas, una ingente labor de rescate y preservación bibliográfica de buena parte de la literatura cubana contemporánea tanto de creación como de crítica. Núñez, en particular, fue además la editora de la primera antología de poesía exclusivamente del exilio, *Poesía en éxodo. El exilio cubano*

en su poesía: 1959-1969 (1970). Su temprana conciencia de la necesidad de rescatar para el futuro estas primeras voces poéticas de la diáspora es explícita en su prólogo cuando dice: "Movida por el temor a que tanto material humano se pierda en el horizonte de ediciones limitadas en su mayoría, he creído y he sido entusiasmada en este propósito por un número de archiveros del dolor, a recoger la producción poética del exilio cubano" (12). Siguiendo estos rescates, Carolina Hospital (en coedición con Jorge Cantera) recoge en 1996 una muestra históricamente valiosa de literatura en su antología *A Century of Cuban Writers in Florida. Selected Prose and Poetry* (1996).

Fue también una mujer, Carolina Hospital, la encargada de iniciar, con su antología *Cuban-American Writers: Los Atrevidos* (1988), el registro en libro de la primera promoción de autores autodenominados cubano-americanos (ella misma entre ellos), los cuales escriben fundamentalmente en inglés, aunque en varios casos se estrenaron como escritores en español. A esta antología le seguirán *Little Havana Blues: A Cuban-American Literature Anthology* (1996), editada por Delia Poey (en compañía de Virgil Suárez), y el extenso estudio crítico *Cuban-American Literature of Exile* (1998), a cargo de Isabel Álvarez Borland, quien comienza a precisar terminología y grupos afines, ya que, en diferentes publicaciones de los años ochenta y noventa, el término de "literatura cubano-americana" se usó de forma muy variada, por no decir equívoca. Por ejemplo, en su coedición de *Veinte años de literatura cubano-americana: antología 1962-1982* (1988), Silvia Burunat y Ofelia García utilizan este término para referirse, principalmente, a autores exiliados o emigrados que escriben en español desde los años sesenta y/o setenta en los Estados Unidos y que, en muchos casos -apuntaría yo-, se resistirían en lo personal a ser clasificados así. Por su parte, Álvarez Borland propone con el título de su libro abarcarlos a todos ellos (hayan llegado de adultos, de adolescentes, de niños, o nacido en los Estados Unidos de padre y/o madre cubanos; y escriban en español o inglés), pero distinguiendo claramente las fronteras entre escritores cubanos del exilio (Hilda Perera, Juana Rosa Pita, Rita Geada), "los atrevidos Cuban-Americans" (que ella, añadiéndoles autores que casi exclusivamente escriben en español, prefiere denominar -siguiendo *Life on the Hyphen* (1994), de Gustavo Pérez Firmat, quien a su vez sigue al sociólogo cubano Rubén Rumbaut- la "generación una-y-media": Carolina Hospital, Lourdes Gil, Maya Islas) y los "Cuban-American ethnic writers" (Achy Obejas, Cristina García). Y explica así su distinción entre estos dos últimos grupos: "El factor cronológico de la edad combinado con la cantidad de tiempo vivido por estos escritores antes de llegar a los Estados Unidos produce una literatura de una sensibilidad marcadamente diferente hacia Cuba y los Estados Unidos" (7. La traducción es mía).

Dos importantes estudiosas de las comunidades cubana y cubano-americana en los Estados Unidos son María Cristina García [*Havana USA: Cuban Exiles and Cuban-Americans in South Florida, 1959-1994* (1996)] y Silvia Pedraza, quien, entre otros artículos, cuenta con "Cuba's Refugees: Manifold Migrations", incluido en su coedición de *Origins and Destinies. Immigration, Race, and Ethnicity in America* (1996). Un importante trabajo documental realiza Lourdes Casal en su edición de *El caso Padilla: literatura y revolución en Cuba* (1971). Destacables también son los trabajos de María Cristina Herrera sobre temas cubanos, así como su edición (en colaboración con Leonel Antonio de la Cuesta) de *Razón y pasión. Veinticinco años de estudios cubanos* (1996).

**PERIODISMO:** Varias escritoras del exilio se han vinculado al periodismo, por vocación o profesión o por constituir este una fuente más de ingreso a la economía doméstica. Con una larga trayectoria en dicho género aparece Uva de Aragón, vinculada hoy día al *Diario Las Américas* de Miami, en el cual han colaborado también Anita Arroyo (+), Josefina Inclán (+), Rosario Rexach y Rosa Leonor Whitmarsh. Poetisas tales como Belkis Cuza Malé, Martha

Padilla y Juana Rosa Pita, y académicas como Madeline Cámara han acudido también al periodismo y sendos artículos y crónicas para *El Nuevo Herald* de Miami conformarían ya libros valiosos. Desde *El Nuevo Herald* (donde Gina Montaner también es frecuente colaboradora), y en particular desde su semanario *Galera*, las periodistas Olga Connor, Gloria Leal y Norma Niurka (Acevedo) realizan una labor altamente preocupada por el suceder cultural cubano de dentro y fuera de la Isla. La poetisa María Elena Cruz Varela ha practicado un periodismo fundamentalmente político en periódicos españoles como el *ABC*. Otras figuras son Asela Gutiérrez Kann (+), Yvette Leyva Martínez, Dora Amador, Lisette Bustamante y, usualmente en inglés, Ana Veciana Suárez, Fabiola Santiago y Liz Balmaseda -esta última ganadora en dos ocasiones del importante Premio Pulitzer de periodismo estadounidense- en *The Miami Herald*, y Achy Obejas en *The Chicago Tribune*. El periodismo ambiental tiene como representante a Emma Romeu Riaño con su libro *Los dioses tosen: reportajes de medio ambiente: México-Cuba, 1986-1997* (1997). También han practicado este género la poetisa Minerva Salado (México), la cantautora Albita Rodríguez (EE.UU.), y las narradoras Mayra Montero (Puerto Rico), Claribel Terré Morell (Argentina) y Cristina García (EE.UU.). En libros o publicaciones periódicas han publicado entrevistas o conversaciones, entre otras autoras, Ruth Behar, Elena M. Martínez, Diana Álvarez Amell, Maricel Mayor Marsán, Nedda G. de Anhalt [*Rojo y naranja sobre rojo* (1991)] y Mari Paz Martínez Nieto [*Son de Cuba. Conversación con el exilio* (2000)].

ENSAYO: El ensayo presenta numerosas voces: por ejemplo, Ileana Fuentes Pérez, Florinda Álzaga, Marifeli Pérez Stable, Belkis Cuza Malé, Uva de Aragón, Julieta Campos, Nedda G. de Anhalt, Om Ulloa, Martha Padilla, Velia Cecilia Bobes y Lourdes Tomás Fernández de Castro, cuyo *Espacio sin fronteras* (1998), escrito en los Estados Unidos, bien puede leerse como una brillante respuesta cubana (y latinoamericana) a los estudios literarios académicos realizados en los Estados Unidos.

Como ocurría con la crítica académica, el ensayo -género hoy día formalmente maleable y temáticamente abarcador- muestra una amplia gama de textos híbridos en que la indagación introspectiva de las autoras en torno a los más diversos temas, entre ellos la identidad colectiva o individual (sexual, étnica, racial, de género, política y nacional "dentro/fuera"), las lleva a mezclar en un mismo discurso, desatendiendo toda artificial frontera generérica, no sólo la crítica académica y el ensayo de (auto)reflexión, sino también el testimonio, la memoria, la (auto)biografía, la narrativa personal y hasta la epístola. Trabajan así, entre otras, autoras tales como Eliana Rivero, Lourdes Gil, María de los Angeles Torres, Olivia M. Espin, Achy Obejas, Ana Veciana Suárez y la judío-cubano-americana Ruth Behar, cuya edición de *Bridges to Cuba/ Puentes a Cuba* (1995) resulta ser entonces representativa de esta confluencia genérica. Siguiendo esta línea se halla la recopilación *ReMembering Cuba. Legacy of a Diaspora* (2001) de Andrea O'Reilly Herrera.

MEMORIA/ TESTIMONIO/ BIOGRAFÍA: Claramente dentro de este acápite se hallan, en los años noventa, Alma Flor Ada, quien dirige sus memorias al lector infante-juvenil en *Where the Flame Trees Bloom* (1994, trad. Rosa Zubizarreta) y *Under the Royal Palms: A Childhood in Cuba/ Bajo las palmas reales: una infancia cubana* (1998/2000), Alina Fernández con Alina. *Memorias de la hija rebelde de Fidel* (1997), Eloísa Lezama Lima con *Una familia habanera* (1998), María del Carmen Boza con *Scattering the Ashes* (1998), Wendy Gimbel con *Havana Dreams: A Story of Cuba* (1998), Ana Margarita Martínez y Diana Montané con *Estrecho de traición* (1999) y Carmen Vázquez Fernández con *Balseros cubanos* (1999), entre otras. Mireya Robles, Ester Rebeca Shapiro Rok, Coco Fusco, Berta Savariego, Himilce Novas y Flora González han incursionado también en estos géneros. Un testimonio colectivo que resulta ser representativo de cierta juventud cubano-americana de los años setenta puede hallarse en *Contra viento y marea: Grupo Areito*, ganador del Premio Extraordinario "La Juventud en Nuestra

América” de la Casa de las Américas en La Habana, en 1978. Coeditado por Lourdes Casal y Margarita Lejarza, entre otros, este libro recoge los testimonios particulares de Casal, Marifeli Pérez Stable y Adriana Méndez Rodenas, cuyo ensayo/memoria posterior, “Metamorfosis de una mariposa” (*Encuentro de la Cultura Cubana* [Madrid], Nos. 8-9, 1998, pp. 172-184), puede ser útil para conocer y entender la evolución de algunos miembros de ese grupo veinte años después.

EPÍSTOLA: Como nota aparte, imagino que en el género epistolar pueda haber entre las mujeres, por las difíciles circunstancias de comunicación vividas por las familias cubanas especialmente desde los años sesenta hasta los ochenta, una interesante producción aún no publicada ni explorada satisfactoriamente. Una muestra parcial de ello, por no recoger sus propias cartas, fue la edición de Eloísa Lezama Lima de las *Cartas (1939-1976)* (1979) de su hermano José Lezama Lima, quien residió en Cuba hasta su muerte en 1976.

La ya comentada imposible frontera entre las diversas escrituras personales se confirma de nuevo con *Cuba: el abrazo imposible. Cartas a Alde* (1995) de Mari Paz Martínez Nieto: para escribir sus memorias, escoge la forma de la epístola. Así lo afirma la autora en su primera carta a Alde: buscando el modo de “escribir mis experiencias de vida y trabajo en la lucha por las libertades ajenas”, opta por mantener, “como hemos hecho en estos años, un diálogo continuo a través de nuestras cartas” (13).

NOVELA/ NOVELA CORTA: La novela ha sido un género que, desde los años noventa, ha comenzado a mostrar la presencia femenina con mayor constancia y éxito editorial y crítico, debido a, entre otros factores extraliterarios, la llegada al exilio de Daína Chaviano, Chely Lima y Zoé Valdés, la entrada en escena de Yanitzia Canetti, la continua excelente producción de Mayra Montero y el auge de las cubano-americanas Cristina García, Achy Obejas y Ana Veciana Suárez. Pero estas nuevas luces no deben impedirnos ver la extensa y valiosa obra de Hilda Perera, quien tras su primera novela, *Mañana es 26*, publicada en Cuba en 1960, se ha mantenido activa desde su salida al exilio en 1964. Entre sus novelas emblemáticas de la circunstancia posterior a 1959 se hallan *El sitio de nadie* (1972) -un clásico dentro de la novela cubana de aquellos años-, *Felices Pascuas* (1977) -una de las primeras y más logradas indagaciones narrativas en la cotidianidad familiar cubano-miamense- y *Plantado* (1981) -novela pionera en Cuba dentro de su temática testimonial: el presidio político en la Cuba castrista.

Nivaria Tejera (publicando últimamente en francés), Julieta Campos y Mireya Robles también se destacan como novelistas desde antes del llamado *boom cubano* de los años noventa. Por su larga residencia en la ciudad de México, Campos suele ser estudiada dentro del espacio literario mexicano. De igual forma, Montero suele ser insertada en el espacio puertorriqueño, cuando no caribeño en general. Otras voces dentro de este género son Claribel Terré Morell en Argentina, Karla Suárez en Italia, Anita Arroyo (+) en Puerto Rico, Georgina Fernández y Aralía López González en México, Beatriz Bernal y Marcia Morgado en España, Rosario Rexach, Olga Rosado, Carolina Hospital, Beatriz Rivera, Margarita Engle, Andrea O’Reilly Herrera, Ivonne Lamazares, Aimée Thurlo (seudónimos: Aimée Duvall y Aimée Martell), Raquel Puig Zaldívar, Berta Savariego, Himilce Novas, Teresa Bevin y Betty Heisler Samuels en los Estados Unidos.

Como parte de la actual novela detectivesca cubana (a saber, Leonardo Padura y Ernesto Morales Alpízar) se encuentran, escritas en inglés desde los años noventa, la prolífica saga “sangrienta” de Lupe Solano, detective cubano-americana creada por la ex-investigadora privada Carolina García Aguilera [*Bloody Waters* (1996), *Bloody Shame* (1997) y *Bloody Secrets* (1998)], y la serie de Ella Clah, agente navajo del FBI creada por Aimée Thurlo y su esposo David Thurlo [*Death Walker* (1996), *Bad Medicine* (1997) y *Enemy Way* (1998)].

**CUENTO/RELATO:** El cuento/relato aparece representado por, entre otras, Zoé Valdés, Nedda G. de Anhalt, Achy Obejas, Sonia Rivera Valdés, Lourdes Casal (+), Ofelia Martín Hudson, Julieta Campos, Ana Alomá Velilla, Asela Gutiérrez Kann (+), Anita Arroyo (+), Olga Rosado, Beatriz Rivera, Teresa Bevin, Mireya Robles, Claribel Terré Morell, Uva de Aragón -cuyo "Round trip" en *No puedo más y otros cuentos* (1984) podría verse como emblemático de la relación familiar Isla/exilio- y Lourdes Tomás Fernández de Castro, cuyo cuento "La recuperada" de *Las dos caras de D* (1985) presenta una profunda interpretación del mundo miamense de entonces. Una voz fundamental le da peculiar prestigio a este género fuera de Cuba: Lydia Cabrera (+). Iniciada en Francia en 1936 con *Contes nègres de Cuba*, su obra cuentística, junto con sus ensayos etnológicos, siguió creciendo en el exilio hasta su muerte en 1991: *Ayapá: cuentos de jicotea* (1971) y *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales* (1983).

**TEATRO:** Aunque figuras como Teresa María Rojas, Ana Margarita Martínez Casado, Magali Alabau, Myriam Acevedo, Laura Zerra e Ileana Diéguez Caballero destaquen como actrices, teatrólogas, profesoras de drama y/o directoras, no existe una cuantiosa producción dramática escrita por mujeres, lo cual ocurre también dentro de la Isla. Dos autoras de especial relieve y obra continua son María Irene Fornés y Dolores Prida. "Dueña, afirma Pedro Monge Rafuls, de una importante obra experimental en el teatro angloamericano y una de las fundadoras del importante movimiento off-Broadway neoyorquino", Fornés ha obtenido en numerosas ocasiones, a partir de 1965, el importante premio Obie por su labor como directora y/o escritora de piezas dramáticas y musicales; con *Balseros* ha incursionado además en la ópera. Prida, por su parte, muestra en su teatro problemas generales propios de las diversas minorías étnicas (hispanos, negros, etc.) residentes en el área de Nueva York, así como temas concernientes a la condición bicultural de la mujer latina en los Estados Unidos. Sobre este último aspecto es emblemática su pieza *Coser y cantar* (1991). Como dramaturgas que han estrenado y/o publicado sus obras se destacan también Ana María Simo, Rosa Caparrós, Rosa Lowinger, Carmen Peláez, Mary A. Calleiro, Carmen Duarte, July de Grandy, Ileana González Monserrat, Ofelia S. Fox, Rosa Sánchez, Yolanda Ortal Miranda y Carmelita Tropicana. Uva de Aragón y Julieta Campos, usualmente relacionadas con otros géneros literarios, también han publicado teatro.

**LITERATURA PARA NIÑOS Y ADOLESCENTES:** Esta resulta ser una producción desarrollada en muy buena medida por las mujeres (entre los hombres, Elías Miguel Muñoz ha comenzado una labor destacable). Pionera aquí es, de nuevo, Hilda Perera, quien desde la publicación en Cuba de sus *Cuentos de Apolo* en 1947 ha venido desarrollando una extensa e internacionalmente reconocida labor en este género, tanto en cuento como en novela; también es una voz establecida desde hace décadas Alma Flor Ada, en cuento, poesía, traducción y memoria para niños y jóvenes. Siguiendo estos pasos en la narrativa están Daina Chaviano, Zoé Valdés y Emma Romeu Riaño, quien suma a las preocupaciones ecológicas su saga de Gregorio: *Gregorio y el mar* (1996), *Gregorio vuelve a México* (1998), *Gregorio y el pirata* (1999) y *A Mississippi por el mar: nuevas aventuras de Gregorio* (1999). También han incursionado en esta modalidad, en prosa o verso, Nieves del Rosario Márquez, Julieta Campos, Raquel Puig Zaldívar, Edith Llerena, Arminda Valdés Ginebra y Lourdes Gómez Franca. Ana Rosa Núñez editó en 1985 una *Antología de poesía infantil* y Olimpia González recogió para el lector joven varias leyendas tradicionales cubanas en *Leyendas cubanas: A Collection of Cuban Legends* (1997). En el teatro para niños está Nena Acevedo. Practicando varios géneros encontramos aquí, además, a Yanitzia Canetti (poesía, teatro, cuento), Anita Arroyo (teatro, cuento) y Estela García Cabrera (cuento, poesía).

**GUIÓN/ LIBRETO:** Teniendo en cuenta que autores como Manuel Puig y Senel Paz han publicado sus guiones de cine en espacios dedicados tradicionalmente a la literatura, me permito incluir aquí a dos cubanas escritoras de telenovelas: Marcia del Río y Delia Fiallo, quien desde su

salida de Cuba en 1966 goza de gran renombre dentro de la televisión latinoamericana e hispano-estadounidense. Guionistas o libretistas de cine, radio o televisión han sido también la poetisa Mariana Torres, las narradoras Zoé Valdés y Chely Lima, la cineasta Mari Rodríguez Ichaso y las dramaturgas Rosa Caparrós, Dolores Prida y Yolanda Ortal Miranda.

TRADUCCIÓN: Aquí se destacan Julieta Campos, Dolores M. Koch con sus traducciones al inglés de varias obras de Reinaldo Arenas, María Elena Blanco con sus traducciones al español de poesía francesa y austriaca, Dolores Prida con su excelente traducción de la novela *¡Yo!* de la dominicano-americana Julia Álvarez, y María Irene Fornés con su controversial adaptación y traducción al inglés de *Aire frío* de Virgilio Piñera, *Cold Air*, estrenada bajo su dirección en el teatro INTAR de Nueva York el 27 de marzo de 1985 y publicada en 1986.

TEMÁTICA JUDÍA: Junto al híbrido trabajo ensayístico y académico de Ruth Behar sobre la identidad judío-cubano-estadounidense, se encuentran el estudio etnográfico *Cuban-Jewish Journeys: Searching for Identity, Home and History in Miami* (2000) de Caroline Bettinger López y la novela autobiográfica *The Last Minyan in Havana* (2000) de Betty Heisler Samuels. Una pionera en esta temática es, junto con José Kozer en poesía, Berta Savariego, de ascendencia judío-sefardita, con su libro genéricamente híbrido *La "mandolina" y otros cuentos: cuentos y cantos sefarditas* (1988): mezcla de memoria personal y familiar con narrativa y lírica oral de la comunidad judío-sefardita cubana. Se deben a Savariego también las traducciones poéticas *Vida y cultura sefardita en los poemas de "La Vara": del ladino al español* (1987), en colaboración con José Sánchez Boudy.

TEMÁTICA LESBIANA: La temática lesbiana puede hallarse, fundamentalmente, en la poesía de Magali Alabau, Alina Galliano, Eliana Rivero, Aleida Rodríguez e Isel Rivero, en la narrativa de Achy Obejas y Mireya Robles y en los trabajos críticos de Elena M. Martínez, entre otras autoras. En particular, Carmelita Tropicana, en colaboración con Uzi Parnes, desarrolla hoy día, desde los espacios alternativos del off-off Broadway neoyorquino, un teatro agresivamente grotesco que parodia, mientras utiliza y por lo tanto reafirma, los más estereotípicos lugares comunes de la identidad cubana o cubano-americana y de la condición lesbiana al estilo estadounidense.

REVISTAS LITERARIAS/ CULTURALES: Entre las revistas y tabloides literarios o culturales en general dirigidos por mujeres encontramos los siguientes: *Románica* (coeditoras Lourdes Gil e Iraida Iturralde, Nueva York, 1976-1979), *Cuadernos de Poesía Palabras y Papel* (ed. Maya Islas, Nueva York, 1981-1989), *El Gato Tuerto* (ed. Carlota Caulfield, San Francisco, 1984-1990), *Mariel* (2da. época, coeds. Marcia Morgado y Lydia Cabrera, Miami, 1986-1987), *Lyra* (coeds. Lourdes Gil e Iraida Iturralde, Guttenberg, Nueva Jersey, 1987-1989), *Horizontes* (ed. Estela García Cabrera desde 1995, Ponce, Puerto Rico) y la veterana *Linden Lane Magazine* (coed. y después ed. Belkis Cuza Malé, Princeton/Forth Worth, activa desde 1982).

En el cyberespacio actual se hallan *Calibán* (ed. Mary Montes, Paris, activa desde 1998, [www.artecuba.com](http://www.artecuba.com)), *Corner* (ed. Carlota Caulfield, Oakland, California, activa desde 1998, [www.cornermag.org](http://www.cornermag.org)) y *Baquiana* (ed. Maricel Mayor Marsán, Miami, activa desde 1999, [www.baquiana.net](http://www.baquiana.net), también en versión anual impresa).

En 1968 ve la luz de forma efímera en Nueva York *La Nueva Sangre*, con Dolores Prida y Mercedes Cortázar entre sus editores. Lourdes Casal dirigió, también desde Nueva York, la revista *Areíto*, la cual pasó luego a Miami hasta su desaparición a inicios de los ochenta. Aleida Rodríguez dirigió *Rara Avis Magazine* en Los Angeles a fines de los años setenta. Julieta Campos dirigió por un tiempo la *Revista de la Universidad de México*. Lourdes Gil

fungió como editora invitada del número "Escritores cubanos en los EEUU/ Cuban Writers in the US" de la revista *Brújula/Compass* (Bronx, Nueva York, No. 19, 1994).

Anoto aquí ahora un dato curioso: en las publicaciones y reconocimientos literarios de la Isla, las escritoras de la diáspora han significado un primer puente de acercamiento entre los espacios "dentro" y "fuera". Además del mencionado Premio al libro colectivo *Contra viento y marea*, en tres ocasiones posteriores el Premio Casa de las Américas ha recaído en escritoras de la diáspora: ellas son Lourdes Casal por *Palabras juntan Revolución* (Premio Poesía, 1980), Sonia Rivera Valdés por *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* (Premio Extraordinario de Literatura Hispana en los Estados Unidos, 1997) y Lourdes Tomás Fernández de Castro por *Espacio sin fronteras* (Premio Ensayo, 1998).

Concluyo entonces confesando que este panorama general plagado de nombres ha sido pensado no sólo como una invitación a la lectura individual de las autoras, sino también -en su exceso informativo- como un alerta o llamado a aquellos estudiosos y estudiosas de la literatura cubana que, por una u otra razón, suelen desatender la producción de las mujeres en sus ponencias, antologías e historias literarias o que, interesados/as por una autora de reciente aparición en la diáspora cubana, pasan por alto, al generalizar, períodos de un proceso escritural que se ha mantenido activo desde 1959. En estos tiempos de necesaria reconstrucción de *todos* los fragmentos de nuestra cultura dispersos por el tiempo, por el mundo y hasta por la Isla, tiempos en que se oyen y publican cada vez más en Cuba las voces de quienes han hecho o continuado su obra fuera del país, no sería justo que las escritoras de una diáspora comenzada hace más de cuarenta años -escritoras que tanto han luchado como mujeres, como cubanas y como artistas para que dicha diáspora física no signifique además la dispersión del ser individual, familiar y nacional- tuvieran que esperar más tiempo del que ya ha pasado para ser conocidas y, sobre todo, estudiadas. Ahora que sabemos sus nombres propios, que sabemos donde están esos *rostros* y *brazos* a que se refieren los versos de Carilda citados al inicio de este trabajo, nos queda sólo evitar la *confusión* actuando de manera creativa y lúcida sobre lo sabido, y trabajar libremente.

---

Por la información que me facilitaron y/o confirmaron para este trabajo, les doy particulares gracias aquí a las bibliotecarias Molly Molloy y Lesbia Varona, y a los escritores Pio Serrano, Uva de Aragón, Pedro Monge Rafuls, Madeline Cámara, Juana Rosa Pita, Maricel Mayor Marsán, Yara González Montes, Odette Alonso Yodú, Francisco Morán, Francisco Soto y Alejandro González Acosta.

# Cartografías de la diáspora: la obra de Ruth Behar

Concepción Bados

*Instituto Internacional, Madrid  
España*

Ruth Behar nació en La Habana en 1956, pero creció en Estados Unidos, país al que se exilió con su familia en 1962. Desde su niñez, ha conservado una estrecha relación con el mundo de habla española ya que durante los últimos veinte años ha viajado con frecuencia a España, México y Cuba. Su obra como poeta, escritora, editora y etnóloga se halla impregnada por las impresiones y las huellas de estos viajes. Además de escribir sobre la experiencia que supone cruzar fronteras culturales, en su obra más reciente utiliza el cine documental para expresar su particular visión del conflicto que supone vivir como un ser desarraigado en cualquier lugar del mundo, en esta época de desplazamientos, cruces de fronteras, emigraciones y diásporas.

Es autora de tres libros: *The Presence of the Past in a Spanish Village: Santa María del Monte* (Princeton University Press, 1986; segunda edición 1991), *Translated Woman: Crossing the Border with Esperanza's Story* (Boston: Beacon Press, 1993), y *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart* (Beacon Press, 1997). *Translated Woman*, que trata de su amistad con una campesina y vendedora ambulante mexicana, ha sido adaptada para el teatro por PREGONES, en el Bronx, Nueva York. Behar editó además la antología *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba* (University of Michigan Press, 1995) donde enlaza las producciones de los cubanos de la isla y de la diáspora. Asimismo, ha escrito el prólogo de la antología cubana: *Contemporary Fiction by Cuban Women* (Beacon Press, 1998) y ha sido co-editora de la antología *Women Writing Culture* (University of California Press, 1995), en la que se reúnen nuevas ideas sobre la obra creativa de las antropólogas feministas. Entre sus ensayos publicados en español destacan los siguientes: "América jubana" en *Casa de las Américas 205* (octubre-diciembre, 1996: 128-138) y "Cuba y su diáspora" en *Puentelibre: Revista de Cultura* (Verano, 1995: vol. 2, nums. 5-6: 7-13).

Sus poemas se han publicado en varias revistas y en las antologías *Sephardic American Voices: Two Hundred Years of a Literary Legacy* (Brandeis University Press, 1996), *Little Havana Blues: A Cuban-American Literature Anthology* (Arte Público Press, 1996) y *The Prairie Schooner Anthology of Jewish-American Writers* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1998). Un libro de sus poemas, en inglés y español, titulado *Poemas que vuelven a Cuba/Poems Returned to Cuba* (1995), "fue publicado en Matanzas, Cuba, por Vigía, una editorial que produce libros artesanales. Tiene una nueva antología de poemas en prosa, *Everything I Kept/Todo lo que guardé*, inspirado en la obra de Dulce María Loynaz, y algunos poemas sueltos de esta colección fueron publicados en *Unión: Revista de literatura y Arte* (octubre-diciembre 1997, Año IX, No. 29: 16-19). La colección entera se publicará pronto en Cuba. Su cuento "La Cortada" fue seleccionado por Joyce Carol Oates para la antología *Telling*

*Stories: An Anthology for Writers* (Norton, 1997), un texto de cuentos clásicos y modernos. En Cuba se publicó su cuento "Cuando el amor se ausenta" en la antología *Estatuas de sal: Cuentistas cubanas contemporáneas* (La Habana: Ediciones Unión, 1996), que fue publicado en inglés en *The House of Memory: Stories by Jewish Women Writers of Latin America* (New York: Feminist Press, 1999).

Una muestra amplia de la poesía y narrativa de Ruth Behar aparece en *El Gran Libro de América Judía*, editado por Isaac Goldenberg (San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998). Reconocida por su capacidad para cruzar fronteras, tanto intelectuales como artísticas, Behar ha sido invitada por distintas instituciones culturales y académicas con el fin de presentar su obra. En los últimos años ha sido invitada al Getty Center en Los Ángeles, al Cambridge Multicultural Arts Center y a Harvard University, al Painted Bride Theater en Philadelphia, a Hebrew University en Jerusalén, y a Casa de América en Madrid, entre muchos otros lugares. En la actualidad, trabaja en una obra que mezcla la autobiografía, la narrativa y sus estudios etnológicos e históricos para concluir en una novela titulada *Encajes de Cuba*. En ella se cuenta la historia de su familia cubana-hebrea vista por los ojos de la criada afrocubana que cuidó a la autora durante su niñez en la isla. Como cineasta, Ruth Behar se sirve de su método humanístico, poético y personal de aproximarse a la antropología para expresarse en el género del cine documental. Es la directora y productora de *Adio Kerida: Un Viaje Cubano Sefardí*, película documental sobre la búsqueda de la identidad y la memoria entre judíos sefarditas cubanos residentes en Cuba, Miami y Nueva York. *Adio Kerida* se estrenó en otoño de 2001.

Ruth Behar parte de materias como la antropología y la etnografía, su primera vocación, para crear una fascinante obra que discurre por cauces como la afirmación de la identidad caribeña o cubana, la construcción de la subjetividad femenina, y la búsqueda del testimonio como manifestación literaria e ideológica. Estas confluencias hacen de la obra de Ruth Behar un exponente a tener en cuenta dentro de la literatura escrita en Estados Unidos por inmigrantes latinoamericanos que escriben en inglés. De hecho, la obra de Ruth Behar se inscribe, por partida doble, en lo que James Clifford apunta como "discursos de la diáspora", es decir, los que posibilitan representaciones de experiencias de desplazamientos y construcciones de un hogar propio lejos del lugar de origen. Me explico: Behar se inserta de lleno en el fenómeno de la diáspora tal y como es definido por William Safran, en cuanto que, por un lado, la autora dejó la isla caribeña junto con su familia, a raíz del triunfo de la revolución cubana; por otro lado, Behar descende de dos familias judías asentadas en Cuba y emigradas desde Europa a finales del siglo XIX. Las principales experiencias en torno a las minorías de comunidades expatriadas que constituyen la diáspora, siempre según Safran, serían: una historia de desplazamientos, recuerdos nostálgicos y míticos del lugar de origen, la alienación en el país de acogida (que en algunos casos se convierte en opresor), el deseo de regresar al país originario, el compromiso ideológico con este último y una identidad colectiva definida en base a una estrecha relación de dependencia emocional o sentimental con el país de nacimiento. Behar reúne estas características, si bien ella se considera totalmente asimilada a Estados Unidos, país en el que gracias a su excelente trabajo ha conseguido establecerse profesionalmente con éxito, siempre con un propósito: recuperar y afirmarse en sus raíces caribeñas, cubanas y también judías.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Para una definición del fenómeno de la diáspora he consultado a William Safran en "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return". *Diaspora* 1 (1): 83-99. En torno a las posibilidades de los discursos de la diáspora, he consultado a James Clifford en "Diasporas". *Cultural Anthropology* 9 (3) 302-338, 1994.

Las cartografías de la diáspora que Ruth Behar pone a nuestro alcance discurren por los caminos de una imaginación antropológica, algo que, por otra parte, es denominador común a una colectividad de creadores latinoamericanos particularmente sensibilizados con términos tales como: fronteras, viajes, transculturaciones, hibridaciones, creolizaciones, entre otros.<sup>2</sup> La obra de Behar plasma las huellas constantes de los términos a los que me he referido antes, si bien a través de un uso muy particular de materias institucionalizadas como la etnografía y la antropología.

Etnografía y antropología son disciplinas cercanas a la literatura porque conllevan una poética propia de las mentes, según Marvin Harris, esencialmente literarias (L. Sass, 1986). Existen hoy día tres corrientes sobre las que versa el asentamiento de la antropología poética. La corriente más conocida es la llamada "metaetnográfica" (Reynoso, 1991: 28), la cual está representada por J. Clifford, G. Marcus, y Clifford Geertz. Este último, considerado padre del movimiento postmoderno en antropología, se ha preocupado por analizar críticamente los recursos retóricos y las cuestiones en torno al binomio autoría/autoridad en relación con la etnografía convencional, así como de proponer nuevas alternativas de escritura etnográfica. En su obra *El antropólogo como autor* (1989), las propuestas de Geertz se centran en tres aspectos: la comprensión del punto de vista del otro y la puesta en escena de la escritura así como la presentación del relato. De este modo, la etnografía se inscribe como género literario por un lado y el etnógrafo-antropólogo como sujeto autorial por otro. Conocida es su particular visión sobre la cultura como un *texto* que debe interpretarse como si de textos literarios se tratara y, en este sentido, Geertz concluye que los escritos antropológicos son ellos mismos interpretaciones y, como consecuencia, son, asimismo, ficciones (1990: 28). Otro aporte significativo de Geertz es su evaluación de la posible identificación entre el informante y el antropólogo, la cual contribuyó a desbaratar el mito del "antropólogo camaleónico", que había planteado en sus obras *El antropólogo como autor* (1989) y en *From the Native's Point of View* (1974).

En mi opinión, Ruth Behar sigue, en gran medida, los acercamientos de Clifford Geertz, a quien considera un maestro. Sin embargo, va más allá todavía, con el fin de postular lo que ella reconoce como "una antropología vulnerable"; la diferencia entre ésta y la antropología institucional estriba en que la primera resalta las prácticas culturales locales y autóctonas como focos de resistencia frente a las imposiciones totalizantes y universalizadoras de los paradigmas occidentales. De este impulso deriva la preferencia de Behar por discursos y prácticas testimoniales, ya que la transgresión de silencios impuestos en el otro por los discursos hegemónicos pone en acción la obtención de espacios abiertos a las voces marginadas. Esta disposición conduce a algo muy cercano a la antropología vulnerable, es decir, a la metafísica de la otredad, que no es sino la búsqueda de un otro inaccesible, o de sí mismo dentro del otro. En suma, una búsqueda canalizada a través de una estructura del deseo imbuída en el lenguaje mismo.

En su primer libro *The Presence of the Past in a Spanish Village: Santa María del Monte* (1986), Ruth Behar prefigura las líneas de lo que constituirían las cartografías de su diáspora particular. En el apéndice de la obra, la autora evoca su origen judío, tanto por sus abuelos maternos como por los paternos, para los que tiene afectuosas palabras y confiesa haber encontrado en Béjar, una ciudad española, un posible lugar de origen para su familia, al tiempo

<sup>2</sup> Consultar la obra de Amy Fass Emery, *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1996.

que se reconoce como “una persona en la que conflúan diásporas, y en la que se negaba y ocultaba, precisamente, esa conciencia de diáspora en ese primer trabajo de campo en el pueblo de León” (328).

En *Translated Woman*, Ruth Behar lleva a cabo la reconstrucción de la vida de una mujer mexicana, pero al mismo tiempo reconstruye la suya propia. Para ello, la autora combina la etnografía, la antropología, la historia, pero también la ficción que supone cruzar múltiples fronteras: la nación, la lengua, la cultura, el género sexual. Las dos primeras partes del libro se centran en las historias que Esperanza (un nombre, por cierto, ficticio y elegido para la ocasión) le cuenta a su interlocutora llegada desde Michigan. Son entrevistas que fueron grabadas entre 1985 y 1989, durante las visitas que Behar realizó a su informante a lo largo de diferentes épocas en esos años. La tercera parte del libro trata de las reflexiones que tanto la informante como la informada realizan en torno a la obra a publicar. Behar reinscribe en *Translated Woman* el papel de la traductora y de la traidora, un mito encarnado en Malintzin desde la época de la conquista de México por los españoles. Como afirma Behar, por medio de esta obra, ambas mujeres quedan hermanadas en una misma tarea: la de trasladar, para que se conozca más allá de la frontera de México, la vida y las historias de una mujer que ha contribuido a una tarea importante: la de afirmar y reconstruir la identidad de la mujer que la interpela, aunque para ello tenga que traicionar, en parte, aspectos de su cultura. Behar asegura en el prólogo que:

De forma diferente, tanto Esperanza como yo compartimos el doble aspecto del carácter de Malinche. Al revelarme mucho más de sí misma que cualquier otra mujer de Mexquitic, más que la versión oficial de la vida de una mujer, más de lo que se consideraría apropiado revelar a una gringa, ella podría tacharse de traidora, al traducir para mí de una manera que subvierte las normas de la sociedad rural mexicana donde las gentes mantienen bien guardadas sus historias privadas y familiares (20).

En este sentido, la obra continúa una tradición bien establecida en la literatura latinoamericana por trabajos como los de Miguel Barnet, Elizabeth Burgos, Elena Poniatowska y otros. *Translated Woman* ofrece una respuesta a la problemática del acceso de las mujeres del tercer mundo a la literatura en los países colonizados ya que representa una afirmación de Esperanza como sujeto en conexión con un grupo marcado por la marginalidad, la opresión y la lucha; al mismo tiempo, rompe con los estereotipos de las mujeres latinoamericanas pobres, reconocidas como políticamente pasivas y alienadas socialmente, sumisas y sin voz; además, *Translated Woman* enfatiza la persistencia de la oralidad en la cultura de las mujeres y, por extensión, en las culturas colonizadas, en tanto que su textualidad introduce innovaciones en relación con los géneros biográficos y sus colindantes; por otro lado, inscribe originales técnicas discursivas y abunda en la experimentación lingüística y léxica. De este modo, *Translated Woman* subvierte la tradición dominante y las formas de idealización cultural de las subjetividades femeninas en materia autobiográfica.

*Bridges to Cuba* publicado en 1995 y reeditado en diversas ocasiones, se presenta como el hermanamiento entre los escritores cubanos en el exilio y los que viven dentro de la isla. La primera parte, que lleva por título “Reconciliación”, registra ensayos, poemas, fotografías, pinturas, cartas, testimonios y entrevistas, entre otros textos, y recoge nombres como los de Lourdes Casal, Dulce María Loynaz, Iraida López Ferraz, Cristina García, Emilio Bejel, Ana Mendieta, Nancy Morejón, Jesús J. Barquet, quienes, al igual que hace Eduardo Aparicio con su cámara, pretenden entablar relaciones de reconciliación entre los cubanos que se encuentran de los dos lados del Atlántico. La segunda parte se titula “Ruptura” y, como la primera, recoge múltiples textos que relatan las contradicciones y conflictos surgidos entre los cubanos

a raíz de la diáspora fruto de la Revolución. Coco Fusco, Marilyn Bobes, Achy Ovejás, María Elena Cruz Varela, Carilda Oliver Labra, Senel Paz, Elías Miguel Muñoz son los creadores que, tanto de un lado como de otro, plantean, cada uno a su manera, la angustia que supone la ruptura. La tercera parte se compone de recuerdos de creadores vivos hacia sus homónimos ya desaparecidos: Gustavo Pérez Firmat, Abilio Estévez, Miguel Barnet, Reina María Rodríguez y la propia Ruth Behar apuntan textualidades diversas en las que recuerdan los difíciles tiempos de la transición revolucionaria en la isla. A destacar: el rasgo de ironía cruel con que muchos de los creadores se expresan, sin duda, para contrarrestar los efectos demoleedores de la tiranía que los líderes revolucionarios ejercieron sobre sus personas y sus mentes. Junto a esta tarea editorial, la propia recopiladora reconstruye su propia identidad cubana y se afirma como ente multicultural e híbrido.

*The Vulnerable Observer. Anthropology That Breaks Your Heart* es un conjunto de ensayos, los más personales de la autora, en los que analiza, desde una perspectiva feminista, su construcción como subjetividad investigadora vulnerable en su quehacer de antropóloga. Behar rememora los terremotos acaecidos en Colombia en 1985 y la muerte, delante de las cámaras de los reporteros, de la niña Omaira Sánchez; la despedida de su abuelo en Miami Beach, cuando la investigadora se iba a Santa María del Monte, un pequeño pueblo leonés, en España, para reconstruir el pasado sefardí de su familia, mediante lo que luego sería su tesis doctoral; la vida de su amiga mexicana, Marta, a la que conoció en el mismo pueblecito mexicano donde Behar escribió los testimonios de Esperanza para su segundo libro, y que ahora, reniega de su país de origen y pretende la asimilación total a Estados Unidos; el capítulo cuatro recoge las dolorosas vivencias de la autora, a raíz de un accidente de coche en el que se vio afectada cuando tenía nueve años y en el que murieron varias personas; el quinto refiere sus distintas idas y venidas a Cuba, desde Estados Unidos, casi siempre con fines de estudio e investigación, los cuales le permiten la reafirmación continua de su identidad caribeña. El último capítulo retoma el título de la obra y, a través de sus páginas, Behar relata su difícil experiencia durante una conferencia en la que ella presentó sus posiciones con respecto al papel que juega la antropología en las ciencias sociales. Con tono firme y decidido, pero no por ello menos emotivo, la autora concluye que: "ya se trate de la antropología conocida como sentimental, la victoriana o la decimonónica, afirmo que la antropología que no te rompe el corazón no sirve absolutamente para nada" (177).

Una nueva cartografía de la diáspora de Ruth Behar se representa por medio de su incursión como directora de un documental personal: *Adio Kerida*. Trata de la búsqueda de identidad y de la historia de un grupo de judíos sefarditas con raíces en Cuba. El título del documental, *Adio Kerida*, proviene de una canción de amor sefardita, y su propósito es realzar los temas de expulsión, partida y exilio que yacen en el punto crucial del legado sefardita. Al mismo tiempo, el título invoca la energía creativa que se traspasa una cultura cuando se cruzan las fronteras raciales, étnicas y nacionales. Existe una dimensión personal en relación con el título, y se refiere al deseo de reconciliación entre la directora y su padre sefardita. El documental se compone de narraciones personales, entrevistas íntimas con judíos sefarditas en Cuba y entre el grupo de cubanos en Miami, así como de historias familiares. Estos elementos se entremezclan con minuciosos paseos captados por la cámara entre cementerios judíos y por los nuevos rituales judíos en Cuba, con el fin de crear una memoria filmica cuya visión antropológica está singularmente colmada de poesía y humanismo. El documental se inicia con el viaje a Cuba emprendido por la directora en busca de recuerdos perdidos, pues a pesar de haber nacido en la isla no puede recordarla, ya que era muy niña cuando salió para el exilio. La repetición de planos plantea la idea de cómo la autora retorna una y otra vez a su isla natal intentando aprender sobre sí misma y "su gente" en la Cuba de hoy. En este proceso descubre que los mil judíos que permanecen en la isla

-casi todos sefarditas- están siendo constantemente observados, fotografiados y filmados. Además, a menudo reciben dinero fruto de la caridad de turistas judíos que provienen de los Estados Unidos y que, al descubrir recientemente la exótica tribu de "los judíos de Castro", desean verlos en acción antes de que desaparezcan. Por ser una judía sefardí cubana ella misma, la directora se abstiene de tratar a los judíos de la isla como a una triste tropa de relegados y ahonda profundamente en la manera en que la comunidad de judíos sefarditas en Cuba aporta sentido, alegría, canto y risa a sus propias vidas cotidianas. Si bien la historia personal de la directora informa su viaje, ésta nunca domina sobre las historias de sus protagonistas, cada uno de los cuales es visto como individuo con una apremiante necesidad de crear una identidad a partir de la mezcla de elementos culturales cubanos y sefarditas. La conversión, el matrimonio interracial e interétnico y la mezcla cultural, o mestizaje, son temas recurrentes en las historias contadas por los implicados. La cinematografía y la narrativa se yuxtaponen bajo músicas que trascienden las historias contadas con tambores afrocubanos, música litúrgica judía, canciones sefarditas de amor, tangos, boleros, solos de soul, flamenco, salsa cubana y jazz estadounidense. El diverso rango de formas musicales incorporadas por el sefardismo cubano adquiere presencia vivida en el documental, y así, en Cuba, escuchamos las voces de niños afrocubanos que afirman su herencia sefardita, de hombres y mujeres adultos que han retornado a su fe mediante la conversión, y de ancianos judíos que celebran el legado del Che Guevara, que cantan tangos y canciones de amor y exploran la delgada línea divisoria entre el olvido y la memoria. En Miami, escuchamos a vendedores de amuletos, a un peluquero gay que celebra el matrimonio de su madre cubana y sefardita con su padre cubano y católico, a una bailarina que, en su presentación de danza del vientre, mezcla tradiciones del flamenco con tradiciones afrocubanas y turcas y al envejecido hombre que fuera, antaño, el rabino de la comunidad sefardí en La Habana.

Al final del viaje, el video explora con valentía la vida de la directora al regresar a su casa. La seguimos mientras descubre secretos familiares por boca de sus parientes sefarditas en Miami, y luego, cuando avanza hasta encontrarse con su padre sefardita, quien desconfiaba de los motivos de su hija para hacer el documental. Finalmente, la vemos conversando con su hermano, un músico de jazz que cuestiona los fines de la antropología y la avidez de Behar por viajar a otros lugares. Mediante un análisis de la identidad judía que se mezcla con las homónimas cubana y latina, el documental presenta temas relacionados con la diversidad y la multiculturalidad. Los estereotipos y las imágenes establecidas sobre judíos y latinos son desafiados al mostrar que los judíos pueden ser latinos y los latinos pueden ser judíos. Por otro lado, los judíos sefarditas se ven a sí mismos como gentes hispanas conectadas tanto con el mundo árabe como con el africano por su historia de interpenetración cultural y emocional con estas culturas. Por medio de un recorrido hacia el pasado, aprendemos, por un lado, que este grupo étnico es descendiente de poblaciones judías expulsadas por la Inquisición española en el siglo XV, ya que "Sefarad" significa España en hebreo. Por otro lado, se nos dice que los judíos sefarditas son notables por haberse aferrado apasionadamente a su nostalgia por España y a su amor por la lengua española, aún a pesar de haber sido obligados a abandonar este territorio por cuenta de su identidad étnica y religiosa. Por último, se apunta que entre el núcleo predominante del mundo judío de Europa Oriental, a los sefarditas se les malinterpreta y a menudo se les discrimina, dado que se tiende a imaginar la identidad judía en términos de las novelas de Philip Roth y las películas de Woody Allen, y en este sentido, fuera del mundo judío, los sefarditas son virtualmente desconocidos como comunidad y son prácticamente invisibles en el mundo literario y artístico contemporáneo. En suma: la comunidad cubana sefardita, dentro y fuera de la isla, ofrece una mezcla de tradiciones culturales tan única -española, turca, africana, judía, cubana y norteamericana- que sigue siendo un misterio y no ha sido, todavía, tratada con profundidad en literatura, el arte o la cinematografía. *Adio Kerida* es la historia de unas diásporas en constante adaptación

intercultural. Por lo tanto, cuando la madre de la directora hunde maravillosamente sus dientes en un mango que es sinónimo del sabor y el olor de la Cuba que ha dejado atrás, nos viene a la memoria la magdalena de Proust y con esta imagen somos invitados a reflexionar sobre la recuperación de un tiempo perdido que continúa dejando su marca sobre los instantes fugaces del presente.

Un punto más a aclarar antes de concluir esta exposición: la escritura de Ruth Behar inscribe género sexual en las cartografías de su diáspora personal y profesional. Vuelvo en este punto al ilustrativo artículo "Diasporas" (J. Clifford, 1994), cuando asegura que al analizar términos en relación con desplazamientos, viajes, cruce de fronteras, y otros similares, las experiencias que se han venido tomando como paradigmas son las referidas por sujetos masculinos. De manera que Clifford se plantea nuevas exigencias, nuevos espacios, nuevas interacciones en lo que concierne a la diáspora en la que se ven involucradas las mujeres. En este sentido, Ruth Behar sigue los postulados de Clifford y, a su vez, es muestra de un trabajo que se enriquece y se nutre constantemente de una red de conexiones entre su país de origen, su país de adopción y otros países cercanos a su cultura. En conclusión: Behar plasma y recrea unas cartografías que recogen unas experiencias de diáspora, las suyas propias, canalizadas de manera peculiar por obra y gracia de la fuerza creativa de su imaginación antropológica.

## BIBLIOGRAFÍA

- BEHAR, Ruth. *The Presence of the Past in a Spanish Village: Santa Maria del Monte*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Translated Woman. Crossing the Border with Esperanza's Story*. Nueva York: Beacon Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Bridges to Cuba /Puentes a Cuba*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. y Deborah A. Gordon Eds. *Women Writing Culture*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *The Vulnerable Observer. Anthropology That Breaks Your Heart*. New York: Beacon Press, 1996.
- BOYARIN, Daniel, y Jonathan Boyarin. "Diaspora: Generational Ground of Jewish Identity", *Critical Inquiry* 19 (4): 693-725, 1993.
- BOYARIN, Jonathan. *Storm from Paradise. The Politics of Jewish Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- CLIFFORD, James. "Diasporas". *Cultural Anthropology* 9 (3): 302-338, 1994.
- FASS EMERY, Amy. *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1996.
- GEERTZ, Clifford. *The Predicament of Culture*. Harvard: Harvard University Press, 1988
- \_\_\_\_\_. *La interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Gedisa, 1990
- \_\_\_\_\_. y Clifford James. *El surgimiento de la antropología postmoderna*. Buenos Aires: Gedisa, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Travelling Cultures". *Cultural Studies*. Eds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, y Paula Treichler. New York: Routledge, pp. 96-116, 1992.
- GILROY, Paul. *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*. Londres: Hutchinson, 1987.
- HALL, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". *Identity, Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. Pp. 222-237. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

MARCUS, George y MICHAEL M. J. Fischer. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge, 1992.

REYNOSO, Carlos. "Interpretando a Clifford Geertz". *La interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Gedisa, 1990.

ROSALDO, Renato. *Culture and Thruth: The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press, 1989.

SAFRAN, William. "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return". *Diaspora* 1 (1): 83-99, 1991.

SASS, L. "Fermento de cambio en la antropología", *Harpers Magazine*. mayo, 1986.

[www.ruthbehar.com](http://www.ruthbehar.com)

# La memoria contra el poder: escritores cubanos del exilio

Jacobo Machover  
Universidad de París  
Francia

En la literatura cubana del exilio, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas ocupan un lugar esencial. Esos tres escritores son emblemáticos de una obra en constante gestación pero dos de ellos, Cabrera Infante y Sarduy, no llegaron realmente a formar una escuela de jóvenes que siguieran sus huellas. Otras tendencias se han desarrollado fuera del camino trazado por ellos. La profusión de textos provenientes de exiliados recientes abre otras vías, insospechables e insospechadas, situadas al extremo opuesto de cierta estética y cierta ética creadas por los exiliados que llevaban más tiempo fuera de la isla.

Cabrera Infante nació en Gibara, en la provincia de Oriente, Sarduy en 1937 en Camagüey, Arenas en 1943 entre Holguín y Gibara. Los tres son, pues, provinciales que, en un momento u otro, fueron a conquistar la capital, La Habana. Pero no pertenecen a la misma generación. La capital que ven no es tampoco la misma. La de Cabrera Infante es La Habana prerrevolucionaria, la de Sarduy es la de principios de la revolución, la de Arenas es la de la revolución ya afincada, una ciudad marcada por la ideología y la nueva moral oficiales. Cada uno de ellos fue marcado por obsesiones particulares.

La primera obsesión de Cabrera Infante ha sido el cine. Numerosos son los libros que recogen sus críticas cinematográficas, redactadas bajo su propio nombre o bajo su seudónimo de G. Cain: *Un oficio del siglo XX*, *Arcadia todas las noches*, *Cine o sardina*.<sup>1</sup>

Los signos determinaron la entrada en la vida de Sarduy, lo que puede ser el preludeo a su interés por el psicoanálisis y las religiones. La vida intra-uterina de Severo Sarduy la cuenta una narradora que es en realidad su propia madre. El verdadero hito cronológico de su vida es el que resulta ser también el punto de partida de la Historia contemporánea de Cuba y el exilio de numerosos escritores, siempre, según su percepción, ligado a un descubrimiento artístico. Si existiera aún alguna duda sobre el lazo íntimo entre la entrada de Fidel Castro en La Habana

<sup>1</sup> En la cronología de su vida, que él mismo redactó, Cabrera Infante considera el cine como el primer acontecimiento importante: "Va al cine por primera vez con su madre, a ver *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* ("reprise")"; "Orígenes (Cronología a la manera de Lawrence Sterne)", in Julio Ortega, Julio Matas, Luis Gregorich, Emir Rodríguez Monegal, David Gallagher: *Guillermo Cabrera Infante*, *op. cit.*, p. 5. Además de las críticas firmadas por G. Cain y retomadas en *Un oficio del siglo XX*, *op. cit.*, el crítico de cine ha compuesto otras dos recopilaciones de textos sobre cine: *Arcadia todas las noches*, Barcelona, Seix Barral, 1978, y *Cine o sardina* (Madrid, Extra Alfaguara, 1997).

y el cuadro de James Ensor *L'entrée du Christ à Bruxelles*, reunidos en "La entrada de Cristo en La Habana" de *De dónde son los cantantes*, la precisión siguiente de Sarduy debería bastar para disiparla:

...vi la entrada de un hombre (real) a La Habana y de otro (pintado) a Bruselas...<sup>2</sup>

Arenas, por su parte, ve el campo y la sexualidad desenfadada como los principales aspectos que determinan la totalidad de su obra. Naturaleza y sexualidad provienen de un mismo impulso. Ejemplo de ello es su autobiografía, *Antes que anochezca*, cuyas descripciones sexuales, de una crudeza extrema, son la base de su éxito planetario, que ha provocado numerosas imitaciones, dentro de la isla y del exilio más reciente:

Creo que siempre tuve una gran voracidad sexual. No solamente las yeguas, las puercas, las gallinas o las guanajas, sino casi todos los animales fueron objeto de mi pasión sexual, incluyendo los perros. Había un perro que me proporcionaba un gran placer; yo me escondía con él detrás del jardín que cuidaban mis tías y allí lo obligaba a que me mamara la pinga; el perro se acostumbró y con el tiempo lo hacía voluntariamente.<sup>3</sup>

Las diferencias generacionales significan que la relación de cada uno de ellos con la revolución va a ser diferente. Comprometido con las más altas esferas del poder revolucionario, Cabrera Infante fue de los que determinaron la política cultural del castrismo hasta que cayó en desgracia. Sarduy intentó integrarse a ella con sus primeros escritos pero, muy pronto, comprendió que su modo de vida le impedía hacerlo. Arenas, por su parte, es más un producto de la revolución, bajo la que se formó intelectualmente, pero, al mismo tiempo, es su contradicción viva.

Para la juventud cubana actual, Guillermo Cabrera Infante aparece como un escritor del pasado. Su obra remite a un tiempo irrecuperable en el que la política no era el alimento obligado de todos los cubanos, una época no tan diferente de lo que es común en América Latina, con una dictadura, con la miseria alrededor, pero también con una marginalidad autorizada, una bohemia asumida. Su Habana no evoca nada para los jóvenes escritores cubanos, tanto los de la isla como los del exilio y los que no se encuentran ni en una ni en otra parte, lo que es hoy día el caso de un gran número de intelectuales. Sin embargo, como figura política, permanece inalterable, rechazado o adulado, criticado por su intransigencia frente al régimen y a las corrientes más conciliadoras del exilio.

Severo Sarduy se ha vuelto una figura mítica, el heredero heterodoxo de José Lezama Lima. Un heredero fallecido más joven, más accesible, que logró concretizar los sueños cosmopolitas de su "maestro", gracias a sus viajes por todo el mundo, a su inserción en el ambiente intelectual francés y a su apropiación de las teorías literarias más vanguardistas.

El único que haya creado escuela en la isla y en el exilio ha sido Reinaldo Arenas. El erotismo desenfadado de su autobiografía póstuma, la simplificación progresiva de su técnica literaria, el carácter testimonial de su lucha contra la persecución transformaron la última parte de su obra en un emblema para una juventud que ha vivido lo esencial de su vida dentro de la sociedad revolucionaria y que sólo conoce del exterior algunos dichos o imágenes criticadas hasta la caricatura o, al contrario, idealizadas. La película sobre su vida, *Before night falls*,

<sup>2</sup> Severo Sarduy: "Cronología", in Jorge Aguilar Mora, Roland Barthes, Jean-Michel Fossey, Suzanne Jill Levine, Julio Ortega, Roberto González Echevarría, Emir Rodríguez Monegal, Philippe Sollers: *Severo Sarduy*, op. cit., p. 8.

<sup>3</sup> Reinaldo Arenas: *Antes que anochezca*, op. cit., p. 39.

realizada por Julian Schnabel a partir de su autografía, refuerza cierta recepción mítica, por parte de la comunidad homosexual, de la figura de Arenas. Éste supo, en realidad, describir un mundo aparte, un sistema político y un contorno ideológico opuestos a las grandes corrientes que forman América Latina, más cercanos al sistema de la ex-Unión Soviética o de los regímenes de los países del Este, que a veces resultan incomprensibles para buena parte de los lectores del subcontinente, que han vivido bajo dictaduras tan feroces como el castrismo pero incomparablemente más sencillas desde el punto de vista de la comprensión intelectual.

Un gran número de escritores cubanos, por ejemplo Carlos Victoria, han aprovechado las posibilidades que ofrecía esa asombrosa libertad sexual, haciendo del sexo un arma de afirmación individual más que de combate. El recorrido de Carlos Victoria, autor, entre otros libros, de *Las sombras en la playa* (Miami, Universal, 1992), de *La travesía secreta* (Miami, Universal, 1994) y de *El resbaloso y otros cuentos* (Miami, Universal, 1997), es bastante parecido al de Reinaldo Arenas (fue su amigo y, además, se encargó de la edición póstuma de algunas de sus obras). Fue perseguido por "diversionismo ideológico". Las autoridades policiales confiscaron sus manuscritos. El también abandonó la isla en 1980, durante el éxodo masivo del Mariel.

Pero quienes, sobre todo, representan esa tendencia son mujeres: Zoé Valdés y Daina Chaviano. El caso de Zoé Valdés obedece más a un fenómeno sociológico que a una idea estrictamente literaria. Muy cercana a las más altas esferas culturales del régimen (sobre todo al ICAIC, el Instituto del Arte e Industria Cinematográficas de Cuba, dirigido por Alfredo Guevara), luego formó parte de la delegación cubana ante la UNESCO, también bajo la protección del todopoderoso Alfredo Guevara, hasta el momento en que decidió quedarse en París, en 1995. Poetisa al principio, escribió después una novela, *Sangre azul*, y una segunda, que conoció un rotundo éxito, *La nada cotidiana* (Barcelona, Emecé, 1995), publicada primero en francés en 1995. Se trata de un librito que mezcla una reflexión desencantada de la vida cotidiana en Cuba bajo el castrismo (nacida en 1959, Zoé Valdés solamente conocía esa realidad pero tenía el privilegio de poder efectuar constantes viajes al extranjero) y un erotismo tropical subido de tono (descrito por una mujer, lo que era bastante inhabitual). El éxito, más tarde, iba a ser sorprendente. Finalista del premio Planeta con *Te di la vida entera* (Barcelona, Planeta, 1996), sus libros, tanto en España como en Francia adquirieron la categoría de *best-sellers*. Sus posiciones políticas sobre el régimen de Castro se fueron radicalizando y sus artículos, sobre temas tan diversos como la vaca loca o la visita del Papa a Cuba, han sido publicados en los periódicos del mundo entero. Llegó incluso a formar parte del jurado del festival de Cannes. De hecho, Zoé Valdés se transformó en una verdadera estrella de la literatura y de la política, un reconocimiento otrora inimaginable para la mayoría de los escritores cubanos exiliados, lo que provocó bastantes celos por parte de muchos de ellos. Pero su éxito no depende para nada de sus discutibles cualidades literarias.

Por su parte, Daina Chaviano se intentó colocar como rival de Zoé Valdés al conseguir el premio Azorín en 1998 con *El hombre, la hembra y el hambre* (Barcelona, Planeta, 1998). De hecho, utiliza los mismos ingredientes para obtener el éxito. Sin embargo, su técnica literaria es mucho más depurada que la de su competidora. Por otro lado, sus declaraciones políticas han sido pocas.

Esos libros han acabado por relegar al rincón de las curiosidades las perlas eróticas de un Juan Arcocha, exiliado en París desde los años 60, autor, entre otros libros, de *Tatiana y los hombres abundantes* (Barcelona, Argos Vergara, 1982), un ejercicio de estilo de lo más sutil, con constantes referencias a La Habana de antes y de después de la revolución.

El éxito comercial de esos nuevos libros erótico-políticos ha permitido una difusión masiva de los mismos en categorías cada vez más extensas de lectores (hasta mi peluquero ha leído alguno de ellos). Sin embargo, cabe preguntarse si se trata de la misma literatura que la que escribían los otros exiliados, si obedece a las mismas exigencias literarias, si viene acompañada de la misma ética del rechazo o de la disidencia. A esas preguntas, conviene responder con una negativa.

El exilio cubano ya no es el mismo. Desde el gran éxodo de 1994, caracterizado por la crisis de los "balseros", es muchísimo más fácil abandonar la isla y, en ciertos casos, regresar por períodos de duración más o menos largos. Antes eso resultaba imposible. Tomar la decisión de dejar Cuba significaba emprender un viaje sin retorno, sabiendo que el exilio iba a ser definitivo, a menos que hubiera un hipotético cambio de régimen. Las fronteras actuales no son tan claras. De ahí las ambigüedades políticas crecientes de los nuevos expatriados que, a menudo, son emigrantes económicos más que políticos. Los exiliados más antiguos los miran de reojo, entre otras razones porque su exilio tiene muchas probabilidades de ser relativamente corto.

En efecto, para muchos cubanos el exilio parece no tener fin. Hace más de cuarenta años que la situación dura. Paulatinamente se fue creando un territorio del exilio dividido en varios continentes, con un punto neurálgico: Miami. Pero Miami está demasiado cerca de Cuba. La ciudad vive día a día al ritmo de la isla. De allí no se puede observar con distanciamiento a la vez la cultura y la situación política de Cuba. Por ello muchos decidieron establecer su residencia más lejos, ya fuera en otras ciudades de Estados Unidos o en otros países de América Latina, ya fuera en Europa, más lejos también de la lengua y de las particularidades del lenguaje popular cubano, corriendo el riesgo de perder ciertos giros de la lengua materna o de ver su escritura contaminada por otras lenguas, por ejemplo el inglés o el francés. Pero, gracias a ello, también pudieron aprovechar una mayor apertura hacia el exterior, hacia otras formas de pensamiento y hacia otras literaturas. Mientras tanto, en Miami, algunos editores, entre los que cabe destacar a Juan Manuel Salvat, con Universal, realizaban un notable trabajo de conservación del patrimonio literario cubano y de publicación de autores exiliados, jóvenes y no tan jóvenes, que la mayoría de las editoriales españolas y latinoamericanas rechazaban pura y simplemente, la mayor parte del tiempo por razones ideológicas.

En efecto, era necesario conservar los estudios sobre la "santería", ya transformados en clásicos, de Lydia Cabrera, en particular *El Monte* (Miami, Universal, 1983, publicado primero en La Habana en 1954), las novelas de Carlos Montenegro, entre ellas *Hombres sin mujer* (Málaga Dador, 1987; edición original: La Habana, 1937), precursora de la homosexualidad carcelar más descarnada, antecedente directo de la obra de Reinaldo Arenas, los cuentos y novelas de Lino Novás Calvo, *La luna nona*, *Cayo Canas*, *Pedro Blanco el negrero*<sup>4</sup>, (Lino Novás Calvo fue durante mucho tiempo el escritor favorito de Guillermo Cabrera Infante, a pesar de la parodia de éste en *Tres tristes tigres*), los poemas de Gastón Baquero<sup>5</sup>, hoy día objeto de estudio y de cierta recuperación dentro de la isla. Pero, hace poco, ninguna de esas obras era publicable en

<sup>4</sup> Las autoridades culturales cubanas se decidieron a publicar un volumen de las obras de Lino Novás Calvo, después de su muerte en el exilio, en *Obra narrativa*, La Habana, Letras Cubanas, 1990, con una introducción tendenciosa, que advertía al público cubano del peligro que podía provocar la lectura de un escritor contrarrevolucionario. El autor del prólogo afirmaba, p. 7: "El que una revolución bloqueada publique a quien llegó a ser su enemigo es un acto de madurez y, para el destino literario de Novás, una previsible paradoja". El redactor de ese prefacio tomaría también el camino del exilio a principios de los años 90. Se llama Jesús Díaz.

<sup>5</sup> Véase Gastón Baquero: *Poesía completa*, Madrid, Verbum, 1998.

Cuba. Era necesario también sacar a la luz pública los innumerables testimonios escritos sobre la represión castrista, muchas veces redactados en forma de novelas.

Siguiendo el ejemplo de Universal, nacieron otras editoriales, en Estados Unidos o en España: Linden Lane Press, dirigida por Heberto Padilla y por su esposa, Belkis Cuza Malé, cuya existencia fue bastante efímera; Playor, dirigida por el escritor y dirigente político del exilio Carlos Alberto Montaner; Betania, del poeta Felipe Lázaro; Pliegos, del escritor y antiguo dirigente de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba) César Leante; Verbum, del poeta y ensayista Pío E. Serrano; Dador, hoy día desaparecida, del poeta español Rafael Rosado, cuyo consejero editorial era el dramaturgo José Triana; Cocodrilo Verde, de la poetisa, ensayista y universitaria Rosario Hiriart; Colibrí, del ensayista y mecenas Víctor Batista. Todas ellas publican sin cesar, ya que cada uno de los exiliados estima tener algo que contar. Esas publicaciones (a menudo financiadas por sus autores) tienen una difusión restringida, en general limitada a los ambientes del exilio. Severo Sarduy y Reinaldo Arenas también publicaron algunas de sus obras en Universal, en Dador o en Betania.

Paralelamente, dentro de la isla, los escritos de los autores que habían permanecido fieles a la revolución adquirirían cierto reconocimiento (sin llegar a una gran difusión) gracias al prestigio internacional de una institución como Casa de las Américas que, luego de haber manifestado algunas veleidades de independencia, se vio obligada a acatar los dogmas culturales del régimen después del “caso Padilla” y del Primer Congreso de Educación y Cultura, celebrado en 1971. Algunos de los que habían sido publicados y reconocidos por las autoridades culturales tomaron más tarde el camino del exilio.

Así el novelista negro y homosexual Manuel Granados, un hombre de una excepcional valentía, autor de *Adire o el tiempo roto*, premio Casa de las Américas en 1967, quien, bajo una fachada revolucionaria, ahondaba en las dudas políticas y sexuales de sus personajes, se radicó en París, donde murió en 1998, después de haber sido uno de los firmantes de la “Carta de los Diez” contra el régimen castrista, redactada por la poetisa María Elena Cruz Varela en 1991. Esta última, en un primer momento recompensada con el Premio Nacional de Poesía en 1989, fue muy pronto perseguida en razón de sus tomas de posición a favor de los derechos humanos en la isla. No llegó nunca a integrar los círculos más importantes de la cultura en Cuba. Durante varios años, fue la principal intelectual disidente dentro de la isla, hasta su condena a dos años de cárcel (en el momento de su detención, los agentes de Seguridad del Estado le hicieron tragar sus poemas ante la mirada de su hija) y su exilio forzado enseguida después. Aparte de la “Carta de los Diez” y la creación del movimiento pacífico de disidencia Criterio Alternativo, el contenido de algunos de sus poemas son la causa directa de la represión ejercida contra ella. Por ejemplo, “Plegaria contra el miedo”, incluido en *El ángel agotado*:

... Entono esta plegaria contra el miedo. Contra el miedo  
del hombre que se arrastra. Silba. Vuelve a escupir.  
Maldice. Vuelve a escupir. Alaba.  
Se duele. Me lastima. Se dobla. Me desplaza.  
Contra ti mi plegaria.  
Plegaria contra el miedo...

También firmante de la “Carta de los Diez”, el poeta Manuel Díaz Martínez, exiliado en las islas Canarias desde 1992, donde dirige la revista de la universidad de Las Palmas, *Espejo de*

6 María Elena Cruz Varela: *El ángel agotado* (primera edición: 1991; cito según la edición publicada en Barcelona por Plaza y Janés en 1999, p. 14).

*paciencia*, que había obtenido el premio Julián del Casal en 1967 por su poemario *Vivir es eso*. Durante largos años, logró mantener, desde el interior de la isla, cierta correspondencia con el exiliado Severo Sarduy, publicada, después de la muerte de su amigo, en el volumen *Cartas*.<sup>7</sup>

Algunos de los exiliados más recientes tuvieron una actuación menos destacada en el plano de la disidencia dentro de Cuba. Norberto Fuentes, por ejemplo, quien fue uno de los pilares de la intelectualidad del régimen, redactó numerosos relatos que glorificaban la lucha contra la sublevación anti-castrista (oficialmente apodada “Lucha contra Bandidos” o “LCB”) en las montañas del Escambray en el transcurso de los años 60. Él mismo era oficial de la Seguridad del Estado. Autor de un importante ensayo, *Hemingway en Cuba* (La Habana, Letras Cubanas, 1984), de cuyo contenido (la principal novedad del ensayo es una larga entrevista “literaria” con Fidel Castro) renegará más tarde, Norberto Fuentes fue cayendo en desgracia a partir de 1989, año en que se produjo el “caso Ochoa”, en que fueron fusilados cuatro oficiales cubanos, entre los cuales figuraba Tony de la Guardia, quien era íntimo amigo suyo. En 1994, gracias a las gestiones de Gabriel García Márquez, quien había escrito anteriormente el prefacio de su libro sobre Hemingway, logró abandonar Cuba vía México, para luego afincarse en Miami. Allí escribió *Dulces guerreros cubanos* (Barcelona, Seix Barral, 1999), libro inspirado por el “caso Ochoa”, en el que denuncia las prácticas de una *nomenklatura* de la que fue un miembro destacado.

Otro caso con un recorrido parecido al de Norberto Fuentes es el de Jesús Díaz. Escritor y cineasta, antiguo director de las revistas *El Caimán barbudo* y *Pensamiento crítico*, fue uno de los más ardientes defensores del régimen, adaptándose a todos los giros de la política castrista, impulsando el “diálogo” con ciertos sectores del exilio en los años 1978-1979 a través de las películas *55 hermanos* y *Lejanía* y del libro *De la patria y el exilio* (La Habana, UNEAC, 1979). Galardonado con el premio Casa de las Américas en 1966 por su recopilación de cuentos *Los años duros*, publicó, veinte años más tarde, un enorme libro, demasiado pronto catalogado como la novela de la *perestroika* cubana, que nunca se produjo en la isla: *Las iniciales de la tierra* (reeditado en Barcelona por Anagrama en 1997). A principios de los años 90, decidió dejar Cuba, estableciéndose primero en Alemania, luego en España, donde creó la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, destinada a promover un acercamiento entre los intelectuales exiliados y los que permanecen en Cuba. En sus novelas escritas en el exilio, sobre todo en *Las palabras perdidas* (Barcelona, Destino, 1992), procede a una autocrítica apenas velada de su propio pasado como dirigente cultural de la revolución.

Algunos escritores marginalizados dentro de la isla logran ahora publicar en las editoriales del exilio. Por ejemplo, Raúl Rivero, quien fuera otrora uno de los poetas más cercanos al régimen, y hoy día es uno de los disidentes más connotados, publicó una selección de sus principales poemas bajo el título de *Herejías elegidas*, olvidándose, sin embargo, de los que eran más favorables al castrismo, escritos durante las primeras décadas de la revolución. En el transcurso de los años 90, Raúl Rivero se distanció del régimen al firmar la “Carta de los Diez” y al crear una agencia de prensa denominada Cuba Press, siendo así uno de los iniciadores de la prensa independiente en Cuba.<sup>8</sup>

Muchos escritores residentes en la isla, sin ser disidentes, editan sus textos en el extranjero. En otros tiempos, como ocurrió con Reinaldo Arenas, ese simple hecho les hubiera costado la

<sup>7</sup> Severo Sarduy: *Cartas*. Selección, prólogo y notas de Manuel Díaz Martínez, Madrid, Verbum, 1996.

<sup>8</sup> Sobre la prensa independiente en Cuba, véanse *Desde Cuba con valor*, Madrid, Pilegos, 1997, y *L'autre voix cubaine* (edición bilingüe). Prefacio de Jean-Pierre Clerc, París, Reporters sans frontières, 1997.

prisión. Esa actitud no demuestra de manera alguna una apertura intelectual del régimen sino su incapacidad manifiesta de seguir ejerciendo su control.

Abilio Estévez, autor de *Tuyo es el reino* (Barcelona, Tusquets, 1997), una novela alegórica sobre la revolución y los años posteriores a ésta, publicada en Barcelona por Tusquets, es uno de los principales representantes de esa tendencia, al igual que Leonardo Padura, autor de novelas policiales, *Máscaras* (Barcelona, Tusquets, 1997) y *Paisaje de otoño* (Barcelona, Tusquets, 1998) por ejemplo, creador del *detective* cubano apodado "el Conde", o Pedro Juan Gutiérrez, adepto del "realismo sucio" al estilo del americano Charles Bukowsky, quien presenta retratos tremendistas de la realidad cubana, sobre todo en *Trilogía sucia de La Habana* (Barcelona, Anagrama, 1997) y en *El rey de La Habana* (Barcelona, Anagrama, 1999).

Los encuentros entre intelectuales residentes en la isla y otros radicados en el exilio, que se produjeron en Estocolmo y en Madrid, concluyeron con la elaboración de comunicados comunes destinados a subrayar la unidad de la cultura cubana y la necesidad de acabar con el embargo americano sobre la isla. El aspecto cultural, a la vez vasto y abstracto, sólo sirve para adornar el objetivo político de esas reuniones. La declaración de Estocolmo de 1994, elaborada por el escritor René Vázquez Díaz y firmada por once escritores cubanos de la isla y del exilio, especificaba los puntos siguientes.

1° La cultura cubana, tanto la que se produce en Cuba como en el exterior, es una, y pertenece a la herencia de nuestra Nación.

2° El embargo económico y financiero de los Estados Unidos de América contra la República de Cuba debe ser levantado urgentemente y sin condiciones, como factor indispensable que contribuya a restablecer el equilibrio de la Nación.<sup>9</sup>

Esos intentos de acercamiento tal vez contribuyan a borrar ciertas diferencias entre unos y otros, pero tienen como consecuencia directa de una división aún más grande en el exilio y un ocultamiento de la memoria, acompañado por rencores más o menos tenaces.

Otros autores viven en el extranjero sin romper los lazos que los unen al régimen. Es la situación particular de un Eliseo Alberto quien, después de haber redactado un estremecedor testimonio, *Informe contra mí mismo*, en el que cuenta cómo las autoridades de la isla lo obligaron en 1978, año del Festival Mundial de la Juventud y del comienzo del "diálogo" frustrado con algunos sectores del exilio, a vigilar y a denunciar las actividades de su padre, el poeta Eliseo Alberto, sobre todo sus contactos con residentes cubanos en el exterior de visita a la isla.

En otro plano, se puede destacar la actuación de Lisandro Otero, cuyo recorrido errático lo llevó desde una actuación protagónica en el "caso Padilla" en contra del poeta hasta la apología (en 1998) de Hitler y del revisionismo antisemita en las páginas del diario *Excelsior* de México, donde reside, sin dejar de apoyar de manera crítica (por medio, sobre todo, de un largo artículo publicado en 1991 en *Le Monde Diplomatique*) al régimen castrista.

Todo ello, evidentemente, contribuye aún más a la confusión. Las líneas de fractura son ahora cada vez menos nítidas. Pero no es exiliado quien quiere. Con el paso de los años, la diáspora cubana ha ido adquiriendo cierta legitimidad, al compás de la evolución política y económica de la isla, bastante catastrófica, sobre todo a partir del derrumbe de los sistemas imperantes en la ex-Unión Soviética y en los países del Este. Ser exiliado significa hoy día ser tratado no con

<sup>9</sup> Véase René Vázquez Díaz (compilador): *Bipolaridad de la cultura cubana*, Estocolmo, The Olof Palme International Center, 1994, p. 126.

honoros pero sí con cierto respeto. Los que han elegido irse son escuchados y, a veces, utilizados unos contra otros. Los intelectuales cuyas opiniones en contra del régimen castrista son más radicales son, por lo general, los que llevan más años fuera de Cuba, ya dependen menos de la evolución cotidiana y de las presiones ejercidas sobre la familia. Los demás, es decir los de más reciente destierro, han sido formados por el sistema, en el seno de sus instituciones y de sus organismos culturales. Aquellos critican a éstos por la relativa rapidez de su ruptura. Por cierto, los intentos de “diálogo”, en apariencia intelectual, en realidad político, eluden cierto tipo de críticas o de ataques contra el castrismo, con una gran moderación en las palabras y en su formulación. El encuentro, la reconciliación, son las palabras clave. A los que se niegan a ello se les cataloga como opositores demasiado extremistas. Las divisiones en el seno del exilio, presentes como en todos los exilios, son cada vez más fuertes, a veces incluso más violentas que las existentes entre los escritores de dentro y los de afuera.

Pero ¿hubo de verdad un corte tan claro a lo largo del periodo revolucionario? ¿No ha habido exiliados del interior, escritores condenados a un ostracismo feroz, siendo vetados de publicación? Virgilio Piñera y José Lezama Lima fueron las víctimas emblemáticas de esa situación. Ambos, cada uno con su especificidad, fueron los maestros de una generación de escritores, de los exiliados pero no sólo de ellos.

El recorrido de Virgilio Piñera estuvo sembrado de obstáculos, de trampas, de compromisos contradictorios y de una rápida toma de conciencia. Fue condenado a un ostracismo feroz. Después de haber adherido a la joven intelectualidad revolucionaria, más por deseo de ruptura con la generación de *Orígenes* que por convicción política (su obra teatral *Los siervos*, publicada en 1955 en la revista *Ciclón*, demuestra que desconfiaba, desde antes de la revolución, de cualquier forma de estalinismo), Piñera fue el primer intelectual de renombre en ser perseguido. Detenido en su casa de Guanabo durante la “noche de las tres P” (por “prostitutas, pederastas y proxenetas”) en 1961, sólo fue liberado gracias a la intervención de algunas de las más altas instancias políticas y culturales de la isla. Su detención le sirvió de advertencia. En junio de 1961, en una de las reuniones mantenidas por Fidel Castro con los intelectuales en la Biblioteca Nacional, Piñera se levantó, fue hacia el micrófono y dijo: “Tengo miedo”. Esa frase constituyó el mayor acto de resistencia de un intelectual ante la intolerancia, que había sentido desde hacía tiempo, por parte del régimen. El castrismo logró marginalizar a Virgilio Piñera (a pesar de la concesión del premio Casa de las Américas a su obra *Dos viejos pánicos* en 1968) hasta su muerte, ocurrida en 1979, en un total abandono.

José Lezama Lima fue objeto de la misma política de ostracismo desde los inicios de la revolución. Lezama y sus seguidores en *Orígenes* representaban, para muchos de los ambiciosos jóvenes que accedieron al poder cultural con la revolución, el enemigo que había que liquidar, a causa de su catolicismo y de su desconfianza natural hacia los movimientos sociales, lo que les confería una fama de intelectuales elitistas encerrados en su torre de marfil. Numerosas y violentas fueron las diatribas lanzadas en contra de él por los miembros del grupo de *Lunes de Revolución*. Lezama nunca había adherido al entusiasmo revolucionario, a pesar de ciertas páginas bastante ambiguas al principio. Marginalizado, el poeta siguió trabajando, de manera solitaria. La publicación de *Paradiso* representó un acontecimiento esencial. La novela, abiertamente católica y homosexual, fue considerada a nivel internacional como una obra maestra. Lezama contaba con algunos apoyos importantes, sobre todo con el de Julio Cortázar. *Paradiso* no fue prohibido. Ese acto hubiera levantado demasiadas protestas. La censura fue más sutil: los pocos miles de ejemplares de su única edición en la isla desaparecieron acto seguido de las librerías. El libro siguió circulando bajo el manto, como tantos lo harían luego. Pero a Lezama también le prohibieron viajar y publicar sus obras. Tomó, a pesar de todo, la defensa de Heberto Padilla, al concederle un premio, en 1968, a su poemario *Fuera del juego*, y al negarse

más tarde, en 1971, a asistir a su autocrítica pública en la sede de la UNEAC. La continuación de *Paradiso*, titulada *Oppiano Licario*, salió publicada solamente después de su muerte.

Todos los exiliados adoptaron las figuras tutelares de Virgilio Piñera y de José Lezama Lima. No sólo los exiliados, por cierto. Varios intentos de recuperación se han ido produciendo en la isla. Piñera y Lezama demostraron, por un lado, el carácter al mismo tiempo brutal e inconfesado de la represión del régimen en su contra y, por otro lado, que una resistencia tenaz, silenciosa, basada en el rechazo a adherir a los postulados ideológicos del régimen, era posible a pesar de todo. Para el exilio intelectual cubano, se convirtieron a la vez en víctimas y héroes.

La literatura ha sido uno de los pocos medios de resistencia al régimen. La literatura o, más bien, los escritores, ya que su vida ha sido, a menudo, objeto novelesco, por culpa de la represión o del exilio. Sus declaraciones han tenido a veces más importancia que sus libros. En efecto, incluso cuando no lograban publicar sus libros en Cuba o en el extranjero, cobraban el estatuto de leyendas, de símbolos. Dentro de Cuba, sus hipotéticos lectores les atribuían a sus libros un carácter disidente que, a menudo, ni siquiera tenían. Los mismos libros (o algunos de ellos), si hubieran sido editados en Cuba, habrían podido ser considerados como inofensivos para el régimen. Pero la prohibición les confería virtudes insospechadas. Sus autores dejaban simplemente de existir: sus nombres ni siquiera eran mencionados en el *Diccionario de la literatura cubana*, como ocurrió en el caso de Guillermo Cabrera Infante y en el de Severo Sarduy, ni en ningún periódico, literario o no. Reinaldo Arenas, por su parte, tuvo derecho a un trato peculiar: aunque figurara en el *Diccionario*, para los pocos visitantes que deseaban verlo, no existía en la isla ningún autor con ese nombre. La juventud intelectual dentro de Cuba llegaba, por lo tanto, a mitificar su existencia y sus obras. Sus descripciones de La Habana, de la vida nocturna, de la marginalidad, se volvían palabras casi divinas, indiscutibles, imprescindibles en todo caso. Resultaba prácticamente imposible escribir sobre La Habana después de Cabrera Infante, sobre el teatro Shanghai después de Severo Sarduy, sobre una homosexualidad desenfadada después de Reinaldo Arenas.

Los escritores exiliados iban adquiriendo, a veces sin quererlo, el estatuto de portavoces de una oposición reducida al silencio en Cuba. Su escritura, por consiguiente, se hizo cada vez más política, excepto en el caso de Severo Sarduy. Se volvieron heraldos de una oposición débil. Por otro lado, se vieron a menudo solicitados por los medios de comunicación en cuanto a sus opiniones políticas. Esas circunstancias modificaron radicalmente sus objetivos literarios.

Ese cambio radical no es exclusivo de los intelectuales cubanos exiliados, naturalmente. Numerosos han sido los escritores latinoamericanos, también desterrados, que se fueron convirtiendo en defensores de la libertad de expresión y en críticos de la represión en sus respectivos países y en el conjunto del subcontinente, excepto en lo concerniente a la isla. Cuba parecía una excepción. Los cubanos padecieron una gran soledad mientras los testimonios provenientes de la ex-Unión Soviética, sobre todo *El archipiélago del Gulag 1918-1956*, de Alexander Solzhenitsin, o las ficciones filosóficas de un Milan Kundera, por ejemplo *La broma* o *El libro de la risa y del olvido*, causaban sensación en Occidente, contribuyendo a difundir al mundo entero su propia verdad.

El objetivo proclamado es la verdad. En una sociedad regida por la propaganda o por los estereotipos difundidos por los discursos oficiales, resulta de vital importancia recrear el pasado para uso de las nuevas generaciones, para poder mostrar que existió otra Cuba, y no solamente a nivel político. Las obras de Guillermo Cabrera Infante y las de Severo Sarduy recurren esencialmente a la memoria. Cuentan la verdad de sus autores, una realidad que ellos conocieron, aunque no estén impregnadas de ninguna clase de realismo. Esa Cuba seguirá existiendo sólo en las páginas de sus novelas. Está enterrada para siempre.

La Cuba de Reinaldo Arenas es diferente. Sus libros se esfuerzan en desmontar un sistema, un modo de ver las cosas al que renunció finalmente después de una larga adhesión. Su literatura es un producto involuntario del régimen castrista. Pero se sitúa en el polo opuesto de la literatura que ese régimen pretendía promover. Es una escritura subterránea, la contradicción misma del discurso dominante, que se coloca en el presente, aunque algunos de sus escritos estén colocados en el futuro. De ahí el carácter panfletario de muchas de sus ficciones. Arenas no consiguió mantener las distancias necesarias para la elaboración de relatos fríos, exteriores a los acontecimientos y a las realidades vividas por él. ¿Podía haber sido de otro manera?

La realidad de la isla y la realidad, más personal, de su propio exilio, acabó golpeando a la puerta de Cabrera Infante y de Sarduy, a causa de su estatuto de escritores exiliados, libres de sus palabras y de sus actos. Imperceptiblemente para Sarduy, víctima, antes que nada, de su enfermedad, el Sida. Más fuerte para Cabrera Infante, hasta el punto de hacerle olvidar la literatura en provecho de las reacciones políticas frente a los acontecimientos cotidianos, por presión de los medios de comunicación.

Cuba siguió siendo su núcleo, dejando al exilio entre paréntesis, como si todos ellos hubieran decidido hablar lo menos posible de su situación, para exorcizarla mejor. Y, sin embargo, el exilio determina el significado final de su obra. El exilio le da forma definitiva a sus libros, por medio de constantes modificaciones, cuestionamientos, abandonos y nuevas preocupaciones literarias, estéticas o políticas. Un libro empezado en Cuba tendrá, en el momento de su publicación en el extranjero, poco que ver con el proyecto inicial. Lo político se impone junto a lo literario. Pero lo literario sigue siendo la clave, el prisma que, a fin de cuentas, les conferirá a esos exiliados un estatuto de escritores disidentes, más que de personajes políticos. Tienen una percepción literaria de lo político: el individuo sigue apareciendo en primer plano, dentro del sistema, fuera del sistema o contra el sistema.

De ahí el rechazo de cualquier forma de relato épico, de una Historia opuesta a la Historia oficial. Lo individual es más importante que lo colectivo. El fugitivo antecede a la masa, la introspección aparece como la respuesta necesaria al destino común. Pero toda una comunidad exiliada logra reconocerse en esos fragmentos de memoria, en esa Habana reconstruida por obra y gracia de la ficción. La recreación de la ciudad es un baluarte contra la realidad y contra el presente. A nadie se le ocurriría, por lo menos en el seno de la generación más antigua de los exiliados, hacer de Miami el marco soñado para las aventuras iniciáticas de un adolescente. Los exiliados cubanos de Miami recrean la antigua Habana, la que permaneció detenida en el tiempo, de manera más o menos nostálgica, más o menos caricaturesca.

Tampoco es común imaginar el personaje de algún gran dictador, tan esencial en la literatura latinoamericana contemporánea. Hay, por supuesto, excepciones, la más relevante siendo la de Luis Ricardo Alonso con su novela *El Supremísimo* (Barcelona, Destino, 1981). La mayor parte de las veces, no se nombra a Castro. Éste, a veces, adquiere una dimensión sobrenatural porque no tiene equivalente en América Latina. El fenómeno cubano es único y tiene que aparecer como tal aunque, mirándolo bien, es posible encontrar más de un punto en común con el caudillismo tradicionalmente anclado en el subcontinente.

Pocos son los que intentan percibir la revolución desde un punto de vista estrictamente realista. La metáfora irónica, la de "La entrada de Cristo en La Habana" de Severo Sarduy, nos propone con un sarcasmo feroz el acontecimiento clave, el que marcó para siempre la vida de todos los exiliados, no sólo la de Sarduy. La risa para enjugar las lágrimas. Tampoco se trata de llorar sobre la condición de exiliados. Los que se quedaron en Cuba se encuentran en una situación peor: les falta la libertad. Los escritores cubanos exiliados han hecho un uso immoderado de su libertad. Ningún tema es tabú: ni la crítica del régimen ni la de su Líder Máximo, ni la homosexualidad ni

el erotismo, ni la vida fuera de los dogmas revolucionarios. He aquí su primera aportación: fabricar un espejo en el que se puedan mirar incluso los intelectuales que se quedaron en Cuba. No habrá que reconquistar la libertad. Nunca desapareció, aunque estuviera lejos y fuera, a menudo, inaccesible. El exilio ha sido, antes que nada, una escuela de libertad y de contactos, contradictorios, con las demás culturas.

Esas otras culturas fueron a veces fructíferas, por ejemplo para Severo Sarduy, quien logró integrarse en la vanguardia literaria francesa, asimilando sus elementos teóricos, mientras la ficción permanecía ligada a una temática cubana, a pesar de su localización resueltamente (¿artificialmente?) cosmopolita. Pero Sarduy no escribió en francés, quitando algunos artículos. Nunca tuvo que enfrentar el dilema del idioma. El español siguió siendo la única manera posible de contar la isla. En otros términos, Sarduy no cayó en la tentación de un Eduardo Manet, quien presenta, en sus novelas *La Mauresque* (París, Gallimard, 1982), *L'île du lézard vert* (París, Flammarion, 1992), *Habanera* (París, Flammarion, 1994), *Rhapsodie cubaine* (París, Grasset, 1996) o *D'amour et d'exil* (París, Grasset, 1999), una visión exótica y consensual (casi turística) de Cuba. Difícilmente se podrán integrar las novelas de Eduardo Manet dentro de la literatura cubana del exilio. Su teatro, más personal, menos sometido a los imperativos comerciales, abarca no obstante otra problemática, más universal, del exilio.

Cabrera Infante proclamó en algunas ocasiones su deseo de aventurarse en su idioma de adopción, el inglés. Lo hizo con *Holy smoke*, su ensayo sobre el tabaco. Fue un intento aislado, sin mayores consecuencias sobre la ficción. El exiliado cubano no abandonó, como lo hizo un Vladimir Nabokov, la materia prima de su expresión literaria, su idioma.

Para Reinaldo Arenas, el problema se planteaba de manera distinta. Su exilio fue relativamente corto: diez años. No fue, para él, un estado permanente, más importante en su duración que el tiempo que vivió en la isla. A diferencia de muchos jóvenes escritores cubanos, que se criaron en Estados Unidos, por ejemplo Oscar Hijuelos, quien obtuvo el premio Pulitzer en 1989 con *The mambo kings play songs of love*, ayudado en ello por la puntuación musical de su novela, Arenas rechazó por completo la cultura americana, cuyas élites tenían el defecto, para él, de prestar un oído demasiado atento a la propaganda del régimen castrista.

El exilio ha creado valores estéticos comunes: cierto pudor acompañado por un sentimiento difuso de culpabilidad. Culpabilidad por haber apoyado al régimen en sus inicios y por haber tenido que hacerle frente a una opinión, tanto en Estados Unidos como en América Latina o en Europa, demasiado receptiva a los discursos supuestamente románticos de Fidel Castro y de Ernesto Che Guevara, y ciega frente a la represión, excepto durante el "caso Padilla", en 1971.

Esa culpabilidad, esas dudas, son las que explora Nivaria Tejera en sus escritos, que se adaptan a los meandros de sus propias vacilaciones y a las de los intelectuales con quienes estuvo en contacto. Su voz es sin duda la más desesperada entre todas las del exilio cubano. Su primera novela, *El barranco* (La Habana, 1960; segunda edición: Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Básica Canaria, 1989), publicada en francés antes que en español, narra una primera represión, la que tuvieron que padecer sus padres durante la guerra civil española. Su vida y su obra son un constante vaivén entre dos exilios, entre la tragedia española y la tragedia cubana. Nivaria Tejera representó luego al gobierno cubano en París y en Roma, antes de romper definitivamente con él. Su novela *Sonámbulo del sol* (Barcelona, Seix Barral, 1972) fue galardonada en 1972 con el premio Biblioteca Breve, el mismo que había recompensado anteriormente la primera novela de G. Cabrera Infante. Pero, después, su obra, poética o novelesca, fue eclipsada. Su novela siguiente, *Huir la espiral*, sólo se publicó en francés, así como *Espero la noche para soñarte*, *Revolución*, un largo poema en prosa, una pesadilla literaria y política, por donde desfilan todas sus desilusiones y las de

sus amigos, los escritores cubanos de su generación, entre ellos Heberto Padilla. Esa novela es la constatación de la irremediable frustración del exilio. El silencio mantenido alrededor de la obra pasada y presente de Nivaria Tejera demuestra el carácter selectivo e interesado de la atención concedida por los editores y parte de la crítica a la literatura cubana. En su complejidad, en sus exigencias poéticas y formales, Nivaria Tejera es uno de los exponentes más dolorosamente emblemáticos de un exilio quebrado, en su palabra y en su ser.

Heberto Padilla, por su parte, nunca logró superar los ataques provocados por su autocrítica forzada. Numerosos escritores cubanos, incluso exiliados, lo mantuvieron siempre al margen, interpretando en primer grado sus palabras, sin querer darse cuenta de que su caso había tenido precedentes conocidos, en los procesos de Moscú o de Praga. El "caso Padilla" y la evolución de la revolución cubana iban a provocar una ruptura en el seno de la *intelligentsia* latinoamericana, antes unida por sus tomas de posición anti-imperialistas. Entre los intelectuales que tomaron sus distancias con la revolución cubana para evolucionar hacia una condena firme del régimen castrista, basta mencionar a Emir Rodríguez Monegal, a Octavio Paz y a Mario Vargas Llosa. Las revistas *Mundo Nuevo* y, después, *Libre*, publicadas en París, así como *Plural* y, luego, *Vuelta*, publicadas en México, así como *Quimera*, de Barcelona, constituyeron un refugio para muchos disidentes, cuando otras publicaciones rechazaban sus escritos. Varias revistas cubanas, de efímera duración, pudieron publicarse en el exilio, la mayor parte de ellas en Estados Unidos: *Escandalar*, dirigida por el poeta Octavio Armand, *Linden Lane*, de Heberto Padilla y Belkis Cuza Malé, o *Mariel*, de Reinaldo Arenas. El número especial de *Escandalar*, publicado en 1982 bajo el título de "Otra Cuba", marcó un hito importante en la afirmación de cierta unidad y de una independencia en relación con lo que se hacía en aquel mismo momento en Cuba. La revista proclamaba, por fin, la existencia de una cultura cubana del exilio.

La independencia es la idea esencial. Desde hace varios años, han aparecido en distintas publicaciones políticas del exilio, tanto en Francia como en Suecia, en España como en Estados Unidos, numerosos textos, generalmente muy cortos, de periodistas independientes al margen de los pocos medios de comunicación aún existentes en la isla, todos ellos estrechamente controlados por la censura. A mitad de camino entre el periodismo, la literatura y la política, esos escritos describen la realidad cotidiana de la isla. Sus autores arriesgan a menudo su libertad. La literatura del exilio ejerce sobre ellos una marcada influencia. Esos periodistas de un nuevo tipo envían sus artículos o sus crónicas al extranjero por medio del teléfono o de Internet antes de que salgan publicados en periódicos y revistas que circulan después, clandestinamente, en Cuba. Se acercan en la medida de lo posible a su entorno inmediato pero tampoco dudan en tomar ejemplo sobre la literatura del pasado, la que les infundió un espíritu de libertad desconocido en la isla. También ellos son herederos, en cierta forma, de ese exilio literario que va arraigándose incluso en el interior de la isla.

El exilio ha provocado múltiples escritos, desde el testimonio a la novela, pasando por la poesía. Muchos han intentado expresar sus sufrimientos y sus desdichas, a veces en clave, por medio del humor, a menudo en forma dramática. Entre los libros mal conocidos, hay obras maestras, joyas que no han tenido la suerte de encontrar su público, tal vez porque, dentro de la isla, nadie ha tenido acceso a ellas.

La importancia literaria, política y humana del exilio sólo podrá determinarse a la luz de su recepción futura dentro de la isla. Las barreras creadas por el régimen castrista son demasiado importantes para que se las pueda borrar de un plumazo. Los escritores exiliados han intentado establecer un territorio particular, pero con la mirada siempre fija hacia la isla. A todos ellos los han privado de sus lectores naturales.

Víctor Hugo, exiliado primero en la isla de Jersey, luego en la de Guernesey, escribía como epígrafe a *La Légende des siècles*:

*Livre, qu'un vent t'emporte*      (Libro, que un viento te lleve  
*En France, où je suis né.*<sup>10</sup>      a Francia, donde nació.)

Bastaría sustituir “France” por “Cuba” para expresar el deseo más profundo de todos los exiliados.

---

<sup>10</sup> Víctor Hugo: *La Légende des siècles*, Paris, Hetzel, 1859 (cito según la edición completa, Paris, Baudelaire, 1966, p. 21).

# De cómo el relajó cambió la literatura latinoamericana: Guillermo Cabrera Infante y la narrativa reciente

Lourdes Fernández Bencosme  
Colgate University  
EEUU

Uno de los rasgos más acusados de la literatura caribeña y latinoamericana de las últimas décadas ha sido, sin lugar a dudas, la proliferación del carácter humorístico de la novela. De hecho, el sentido del humor y la recuperación de diversas manifestaciones de la cultura de masas son reconocidos por la crítica como las características más sobresalientes del llamado Post-boom. Manuel Puig con *La traición de Rita Hayworth* publicada en 1968 y Guillermo Cabrera Infante con *Tres Tristes Tigres* publicado en 1967 inician esta tendencia. Aún cuando Puig y Cabrera Infante comparten un gran interés en el cine y el habla popular, sólo la obra de este último evidencia una marcada presencia del humor.

El propósito de este trabajo es examinar el aporte de Cabrera Infante a este importante cambio de rumbo en la literatura latinoamericana. Me propongo discutir el humor (y en su versión caribeña, el relajó) como una innovación que afecta el futuro devenir de la novela en el continente. En efecto, no habría más que contrastar la novela totalizante y experimental típica de autores del boom tales como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, José Donoso o Mario Vargas Llosa, con la narrativa de escritores posteriores, como por ejemplo Gustazo Sainz, José Agustín, Alfredo Bryce Echenique, Paco Ignacio Taibo II, y sobre todo la del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. Más aún, la decisiva influencia de Cabrera Infante se hace notar en el cambio de tono y temática que se produce a partir de mediados de los años setenta en autores ya establecidos como el mismo Vargas Llosa, Donoso y Carlos Fuentes. Pero es en la narrativa reciente, sobre todo en la que se escribe en el Caribe, donde Cabrera Infante encuentra mayor resonancia. Muchos de los nuevos narradores cubanos (o nuevos canibales, como los llama una reciente antología) han hecho suyos el estilo y tono del proscrito escritor.

El propio Cabrera Infante ha llamado la atención sobre la falta de seriedad y el carácter lúdico de su obra. En particular ha dicho sobre *Tres Tristes Tigres* "Me gustaría que el libro se tomara como una gran broma escrita... Preferiría yo que todos consideren al libro solamente una broma que dura cerca de quinientas páginas".<sup>1</sup> Muchos críticos han argumentado que esta alegada superficialidad o ausencia de intencionalidad ulterior es contradictoria con el obvio carácter crítico que se desprende de abundantes comentarios políticos o culturales que aparecen en la obra. De hecho, algunos han llegado a interpretarla como texto activamente anti-castrista,

<sup>1</sup> Rita Guibert, "Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres tristes tigres*", en Julio Ortega, et al., *Guillermo Cabrera Infante*, Fundamentos, Madrid, 1974. p.20.

extrapolando a mi parecer el alcance crítico del libro a partir de declaraciones posteriores y la militancia política del autor en el exilio. Philip Swanson, por ejemplo, arguye:

...despite Cabrera Infante's remarks quoted above, *Tres tristes tigres* can be read as an actively political text. For a start, there is no shortage of (extra-literary) anti-Castro statements by the author.<sup>2</sup>

...a pesar de las observaciones de Cabrera Infante citadas arriba, *Tres tristes tigres* puede ser leído como un texto activamente político. Para empezar, no escasean los comentarios (extra-literarios) anti-castristas por parte del autor. [Traducción mía].

En cualquier caso, mi tesis aquí es que esta dicotomía hermenéutica entre humor e intencionalidad crítica se basa en una falta de comprensión de un aspecto central de la cultura cubana, y caribeña en general: El relajo o choteo no como una risa vacía sino como reacción en apariencia lúdica pero profundamente crítica de la realidad social. Cabrera Infante mismo articula esta visión en varios pasajes del libro: “-¿Te ríes? Es el signo de Cuba. Aquí siempre tiene uno que dar a las verdades un aire de boutade para que sean aceptadas”.<sup>3</sup> Y más adelante en uno de esos absurdos diálogos característicos de sus personajes cuando discuten si el español es el ruso al revés:

-Bustrófedon bromeaba siempre  
-Tú sabes que la bromas no existen. Todo se dice en serio.  
-O se dice todo en broma. La vida era una broma total para él. O Él, como tú prefieres. Nada humano le fue divino.  
-Es decir, que para él no había cosas serias. Por tanto, no había bromas. Lógica aristotélica.  
(396)

En efecto, *Tres Tristes Tigres* plantea por medio precisamente del relajo una crítica muy corrosiva del ambiente decadente de la época, la falta de valores y metas en sus personajes masculinos, la falsedad y escasa educación de los personajes femeninos, la prostitución, el racismo, el clasismo, la corrupción y norteamericanización de la sociedad, todo es objeto de choteo, incluso la literatura cubana. Mediante una extensa utilización de la parodia Cabrera Infante realiza un desmantelamiento de la literatura cubana desde José Martí hasta los autores contemporáneos, más aún, la parodia llega a convertirse en muchos casos en autoparodia:

Luego se rió y dijo le cabrón est sorti meme sous la pluie. He went away singing in the rain. Nos reímos. Regresando a la mesa me preguntó, sobre el hombro, estilo Orson Welles, que tan bien imitaba, truculento como un Arkadin recién afeitado:

-¿Qué te pareció mi *anuttara samyak sambodhi*?

Quería decir su muerte su nuevo nacimiento: su resurrección metafísica. Somos todos muy cultos en Cuba, si Cuba es mi grupo de amigos. Sabemos además del peligroso francés, mucho inglés sutil, bastante español tradicional y algún sánscrito de añadidura.  
(472)

Por supuesto, a nadie escapa que este uso del humor y el juego lingüístico para subvertir todo tipo de autoridad, incluso la del propio autor, está muy relacionado a la noción bakhtiniana de Carnavalización. La cuestión que quiero destacar es que, contrario a lo que se suele concluir,

<sup>2</sup> Philip Swanson, *The new novel in Latin America. Politics and popular culture after the Boom*, Manchester University Press, Manchester. 1995. p.43.

<sup>3</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Seix Barral, Barcelona, 1999. p. 375.

no se trata tanto de que Cabrera Infante utilice esta técnica literaria para crear una narrativa festiva, y de desatada imaginación dialógica, sino que más bien el autor cubano se limita a asumir o retratar las estrategias del habla cubana. En otras palabras, Cabrera Infante no se vale de unas estrategias literarias para subvertir la realidad, dándole voz a los que no la tienen, lo que él hace, en mi opinión, es reflejar en su literatura la manera como los cubanos carnavalizan a diario su propia realidad. A través de Silvestre, Códac, Cué, Eribó y Bustrófedon Cabrera Infante busca reconstruir ese idioma secreto de la noche cubana, musical e irreverente, perdida en la aventura del exilio. Quizá por eso, a pesar de todo el humor que rebosa el libro, el título, paradójicamente, alude precisamente a lo contrario, la tristeza. Y es que la sátira, la parodia y el relajó esconden casi siempre frustración e impotencia.

La profunda significación de la innovación introducida por Cabrera Infante se deja sentir muy pronto en la literatura latinoamericana. Pensemos en *La guaracha del macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, *La princesa en el Palacio de hierro* de Gustavo Sainz, *El lugar sin límites* de José Donoso, *De dónde son los cantantes* de Severo Sarduy, *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa, por mencionar sólo algunos de los títulos publicados a mediados de los años setenta. En el caso de la novela del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, la relación con Cabrera Infante es muy evidente puesto que partiendo de una forma musical que se repite rítmicamente. La guaracha revela una realidad social permeada por el relajó y la guasa: "la vida es una cosa fenomenal, lo mismo pa'l de adelante que pa'l de atrás". La influencia del inglés y la cultura norteamericana es también un común denominador de ambos autores. En *La princesa en el Palacio de hierro* del mexicano Gustavo Sainz, la anónima narradora, una joven de 15 años, es muy similar a Cuba Venegas, Magalena, Vivian o cualquiera de los personajes femeninos de *Tres tristes tigres*. En un estilo desenfadado, picante e hilarante ella nos cuenta los avatares de su grupo de amigos, desatados jóvenes habitantes de la noche mexicana, hijos legítimos de una sociedad violenta y corrupta.

La llegada de la cultura de masas y el humor renovó la literatura latinoamericana profundamente. Estas nuevas posibilidades de expresión literaria enriquecieron enormemente el panorama de nuestra narrativa y proporcionaron a los escritores que iniciaron su carrera en los años 80 y 90 un lenguaje urbano, popular, desinhibido, paródico, fragmentario, autoreflexivo, o si se prefiere posmoderno. La nueva narrativa cubana, como era de esperar, ha sido grandemente influenciada por los aportes de Cabrera Infante, a pesar de las restricciones oficiales para la lectura de sus obras.

La más internacional, y posiblemente la más cercana en estilo y temática a Cabrera Infante, es Zoé Valdés, también exiliada desde 1994. En *La nada cotidiana*, al igual que en su posterior novela *Te di la vida entera* la autora revela una pasión similar por La Habana y sus personajes, reconstruidos mediante un lenguaje plagado de vulgaridades y notas cómicas. En "Retrato de una infancia habanavejera" uno de sus cuentos más conocidos, recogido en una antología de narradores cubanos de reciente publicación, la voz narrativa es la de una joven que se dirige a un fotógrafo extranjero, procurando llamar su atención para que la retrate:

¿Y por qué tendría que negarlo? Sí, soy de La Habana Vieja, y a mucha honra, vaya, ¿quién les dijo a ustedes que voy a avergonzarme por mis orígenes? Yo pertenezco al casco histórico, ¿y qué, tú, qué pasó con eso? (Todo esto lo digo con las manos partidas, en jarra, una pierna cruzada sobre la otra, el pie descansando en punta, una sonrisa cubanísima, de exportación, los hombros desnudos y acentuados hacia adelante, desafiantes como los de la Cecilia Valdés en la novela de Cirilo Villaverde; la pobre mulatona fue una jinetera del siglo XIX, allá en la Loma del Ángel; todo el bendito tiempo empinando hombros, boca y culo, ¡oyéee, con el dolor que da eso en la cervical! Mi

caso es algo diferente, yo no soy exclusivamente negra, ni tan siquiera cuarterona, ni china, ni rubia, ni trigueña aindiá, ni jabá. Yo soy más bien una ajijaco de todo ese rebumbio, y más).<sup>4</sup>

El tono irreverente con el cual la narradora reflexiona sobre su propia identidad y se burla incluso de una de las novelas fundacionales de la literatura cubana introduce este cuento donde la situación económica cubana se revela en toda su precariedad sin perder nunca el carácter humorístico. De hecho, los novísimos narradores a los que me referiré en este trabajo tanto los que están fuera como dentro de la isla se valen de este humor satírico para reflejar todas las miserias políticas, económicas y culturales de la isla. En este sentido se podría decir que son más abiertamente críticos que su predecesor. Sigamos escuchando a la habanaviejera:

Pinta pallá, ahí viene Maruja, la señora del pañuelo en la cabeza y el bastón, la viejita de la jaba. ¡Ay, verdad, qué torpe, si todas las viejas llevan jabas! Chico, esa que camina apoyándose en la puerta de latón de la bodega. Esa viejuca es de lo más mortalítica, quiere decir superchévere. Ella es hija de isleños, de los de Canarias, pero nació aquí, esa pobre señora se pasa la vida en las colas, del cuarto a la bodega y de la bodega al cuarto. Un día se paró en la esquina, miró a la profundidad, al abismo interior de la jaba vacía y dudó: *Ay, mi madre, Cristo bendito, qué memoria la mía, estoy ya tan arterioesclerótica que ya no sé si es que voy o vengo del mercado*. Con eso te lo digo todo. ¿Qué cosa, mi chino, que cambie el tema? Sí, sí, sí, yo sé que a ustedes los fotógrafos les amargan estos temas. A mí lo que me entristece es ver cómo en las fotos la pobreza se ve así, tan bonita. (19)

Un elemento interesante en esta cita es que el choteo incluye al fotógrafo y su distorsionada visión de Cuba. La joven narradora cuyo objetivo inicial es que la immortalicen en unas fotos termina convirtiéndose en el Virgilio de la bajada al infierno de La Habana Vieja del ingenuo fotógrafo. La destrucción de la ciudad, el problema del transporte, la corrupción oficial, la represión, la falta de perspectivas, toda la precariedad de la vida en La Habana es objeto de las agudas y graciosas observaciones de la narradora que termina su monólogo preguntando al fotógrafo: “¿Tú de verdad tienes fe en que esto se compondrá algún día? ¿Crees que yo pueda llegar a ser fotógrafa? Sí, como tú” (24). La apabullante presencia del humor no esconde la terrible falta de esperanza en el futuro.

Otro cuento incluido en la antología mencionada anteriormente es “Fallen Angels” de Joel Cano. Los protagonistas y narradores, cuyo discurso se va alternando a lo largo del cuento, son en este caso dos obvios perdedores, Ignacio Rodríguez, un joven aspirante a director de cine que sueña con ganar un oscar y se dedica a grabar aplausos para luego escucharlos e imaginar su discurso de agradecimiento, y su amiga Juana Ortiz, también conocida como Little Jane o La petite, aspirante a “actriz de respeto” y famosa como Rosita Fornés o Deysi Granados. El problema es que para conseguir su objetivo ambos se prostituyen y ni siquiera logran conseguirlo. Juanita cuenta lo difícil de su vida:

Yo no sé lo que busco, pero sí lo que no busco. Ése es el problema, un tanto chesperiano como diría Ignacio. De los sementales de producción nacional sólo he recibido bofetones, traiciones, amenazas, obligaciones, abortos, y los electrochocs de mi querido experimental; y eso no lo tienen en su currículum ni las masoquistas danesas, que me han dicho que son de lo más sofisticado que hay en el porno de hoy día... Y así, sin pretenderlo,

<sup>4</sup> Las citas de “Retrato de una infancia habanaviejera”, “Fallen Angels” y “Greenpeace” provienen de la antología *Nuevos narradores cubanos*. Ediciones Siruela, Madrid. 2000. p.17.

he probado otras sazones que han sido menos agresivas, por decirlo culinariamente. Cuando comencé en eso de los extranjeros era casi única y entonces me llamaban excéntrica, claro, no existían los problemitas economicometales que aquejan a las chicas de hoy día, así que de excéntrica llegué a jinetera sin culpa ni juicio. (170)

*Juanita* o *Little Jane*, como la llama Ignacio, vive todo tipo de aventuras, alguna de ellas bastante esperpénticas, como la de hacerse pasar por travesti:

Lo más gracioso fue verla correr por todo San Lázaro, con aquellas plataformas disfrazada de Madonna en su Show de Erótica, dando traspiés en los baches mal alumbrados y perseguida por Donna Summer, Whitney Houston, Sarita Montiel, Celia Cruz, Maggie Carlés y otros pájaros y travestis de Centro Habana en embravecida jauría. Fue una versión sin editar de *Julieta de los espíritus...* ni Almódovar con todo y lo pájara que es lo pudo imaginar. (173)

Las numerosas referencias al cine, incluso el uso constante de términos cinematográficos para describir escenas del cuento son la características más relevantes de este cuento y una herencia fehaciente de la narrativa de Cabrera Infante. La influencia del lenguaje cinematográfico es evidente también en la manera en que se alternan los puntos de vista de los dos narradores que con sucesivos y episódicos *flashbacks* van reconstruyendo su historia.

Al final *Juanita* Ortiz logra escapar de la isla gracias a su amante francés y regresa dos años después para convencer a Ignacio de servir de asistente de director al francés quien intenta rodar en Cuba un documental basado completamente en una idea de guión que este último le roba a Ignacio, con lo cual ambos terminan sintiéndose traicionados, manipulados y arrepentidos de haber contribuido a crear un filme mediocre: "Me sentía impotente y burlada. La cotidianidad nuestra de cada día era el espectáculo de feria del momento, como años antes lo fue de la Rusia soviética, y lo mejor es que Francis tenía para todo la excusa humanitaria" (183) *Juanita* regresa más tarde y se entera de que Ignacio ha emigrado a Miami, donde probablemente será, igual que ella, un fracasado. Una vez más el humor descarnado de este cuento no previene sino más bien anuncia la caída final de estos ángeles.

El último cuento que comentaré en este trabajo es "Greenpeace" de Eduardo del Llano. En esta original narración tres personajes apodados Gravilla, Sangre e mono y Negroemierda, todos delincuentes menores exconvictos, acaban en la cárcel acusados de sabotaje, distribución de propaganda enemiga y atentado al patrimonio cultural al constituirse en comando ecologista e intentar salvar una vaca de ser sacrificada. La narración está planteada como la confesión de los acusados a su abogado defensor, a través de la cual el lector percibe lo absurdo de la situación y lo irremediable de su condena. El carácter humorístico del cuento se enfatiza por el contraste entre la actitud objetiva y formal de abogado narrador y lo hilarante de la situación narrada:

Negroemierda llevaba más de un minuto moviendo la cabeza de arriba abajo, y siguió haciéndolo. Sangre e mono encendió un cigarro, gesticuló como un rapero y soltó una andanada de objeciones.

-¿Y qué carajo vamos a hacer nosotros tres, Gravilla? Eso es cosa del gobierno. Aquí todo tiene que estar controlado; si armas un grupúsculo, aunque sea de tomadores de refresco con pajita, te miran a través. ¿Y de qué vamos a vivir, si nos pasamos todo el tiempo en lo del Comando Escatológico? (111)

Es muy notorio que la primera reacción de los dos personajes ante la propuesta de Gravilla es el miedo a la represión y en segundo lugar la duda económica. Pero finalmente Gravilla consigue infundirles entusiasmo por la idea:

El primer Comando Ecológico independiente del país, o de la ciudad, o por lo menos del barrio de Belén, se proyectó a la vida social el domingo siguiente... Sangre 'e mono sugirió ponerle un nombre al Comando, cualquier nombre menos inquietante que Comando, y lanzó algunos que iban desde *El rayo verde* hasta *José Martí*, pasando por un verso de Lorca. Gravilla dijo que no, que el nombre no hacía falta, y Negroemierda, que era un tipo influenciable, estuvo de acuerdo.

El domingo, a guisa de debut, Gravilla convocó a una ofensiva para ayudar a los animales callejeros. Recogieron cincuenta gatos, dieciocho perros, cuatro ratones, una jicotea, doce lagartos, seis gallinas, y alrededor de noventa cucarachas. Fue Sangre 'e mono quien trajo las cucarachas, y Gravilla lo amonestó en el seno de la organización. (112)

En las siguientes páginas los personajes se embarcan en un debate ético sobre los animales dañinos y el papel humano en la conservación ecológica del planeta digna de una antología del absurdo. Los personajes terminan arrasados por una imparable pasión ecológica porque como comenta el narrador: "Hacer el bien social es un virus de acción rápida, y la enormidad del mal que se ha retado exige y encandila" (115). La hilarante sátira del cuento termina otra vez en una nota desesperanzadora:

-Ya voy -dije, y miré en silencio a los tres ecologistas. Tres marginales sin vínculo laboral, con cargos suficientes para diez vidas. La imagen rampante de la derrota. (118)

Está claro que la manera como todos estos autores utilizan el humor está muy lejos de ser una vacía y lúdica estrategia narrativa. La sátira, la parodia, el relajo no sólo rompen con la tradicional dicotomía entre la alta y baja cultura, incorporando de manera definitiva el habla popular cubana, sino que también dan voz a todo el descontento y frustración que genera una realidad precaria y opresiva, a la vez que la hacen más soportable.

# Experiencia y representación en *La nada cotidiana* de Zoé Valdés

Nanne Timmer  
Universidad de Leiden  
Holanda

Después de la publicación de *La nada cotidiana*, de Zoé Valdés, en 1995, surgen en el mundo de la crítica literaria reacciones muy diversas. Unos elogian la obra, otros la detestan. El tono provocador del libro parece chocar con ciertas sensibilidades del público. En estas reseñas se encuentran frases como las siguientes: "Her novels (...) reek of opportunism and uncouth prose and are aimed chiefly at Europeans in search of the exotic and collectors of decadence the world over"<sup>1</sup> de Alejandro Armengol. O Germán Castro, quien no llega a una crítica tan fuerte, pero que menciona que "se trata pues de una escritura del corazón y no del cerebro. O sea de una razón temperamental, no intelectual."<sup>2</sup>

Estas frases me hicieron recordar las opiniones sobre cierta literatura de mujeres ya que desde siempre el terreno del corazón ha implicado a la mujer y el terreno del cerebro al hombre. Quiero aprovechar, pues, estos comentarios y tomarlos como punto de partida para una lectura feminista del texto. Recordar la distinción corazón/cerebro de Germán Castro me permite retomar la distinción experiencia/representación que considera Nelly Richard como las dos líneas principales dentro del feminismo.<sup>3</sup> La de la experiencia privilegia la vivencia y autenticidad y rechaza la teoría y la de la representación se preocupa por la abstracción teórica de lo discursivo y por la deconstrucción del mundo de signos patriarcales. En esta lectura analizaré la presencia simultánea de estas dos líneas dentro de *La nada cotidiana*<sup>4</sup> a través de las cuales se tejen temáticas como la afirmación de la existencia, la búsqueda de la identidad e individualidad y la búsqueda del lenguaje propio.

En *La nada cotidiana* la protagonista Patria, que nace el mismo año en que la revolución triunfó en Cuba, se narra a sí misma y cuenta su vida diaria marcada por la apatía. La narración de sus vivencias que reflejan la nada en la que vive se interrumpe por la narración de recuerdos.

<sup>1</sup> Rother, Larry, "Cuban Expatriate Compared to 'Anais Nin'", en: *N.Y. Times News Service*, 1998, [wysiwyg:/5/http://www.latinolink.com/art/art98/0106anad.htm](http://www.latinolink.com/art/art98/0106anad.htm)

<sup>2</sup> Castro, Germán, "El todo de la nada" (reseña de *La nada cotidiana*, de Zoé Valdés), en: *El Proyecto Cuba Prensa Libre*, 31 de julio de 1997, <<http://www.cubafreepress.org/art/cubap970731ee.html>>.

<sup>3</sup> Richard, Nelly, "Feminismo, experiencia y representación" en: *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre, 1996, vol. LXII, 176/177, 733-744.

<sup>4</sup> Todos los fragmentos citados provienen de la siguiente edición: Valdés, Zoé, *La nada cotidiana*, Barcelona, Emecé, 1995.

Narra desde un presente -en narración simultánea- e inserta -en narración ulterior- los recuerdos que de esta manera forman parte de su presente cotidiano. Son recuerdos de los amigos que se fueron o de los que se quedaron y de su infancia. Todos estos de una manera u otra tienen que ver con la política nacional. La narración del 'yo' se propone transmitir la experiencia, lo vivido y lo sentido para ubicar quién es este 'yo'. Por la preocupación de transmitir la experiencia, la novela entra en esta línea esencialista del feminismo.

Muchos han destacado su valor anticastrista. A mí me gustaría, sin embargo, subrayar su valor antimachista, porque es ésta la parte del discurso oficial que es ridiculizada. Para la deconstrucción de este "machismo leninismo" Valdés usa diferentes mecanismos que trataré a lo largo de este texto.

#### LA FUSIÓN DE PADRE/ESPOSO/FIDEL CASTRO COMO SÍMBOLO DEL PATRIARCADO

Madeline Cámara sostiene que "en la sociedad socialista ha ocurrido un traspaso de poderes en el cual el patriarcado ejercido tradicionalmente por el Padre y el Esposo ha quedado ahora en manos del Estado."<sup>5</sup> Esto explica el paralelo entre El Traidor (el esposo), el padre y Fidel Castro en *La nada cotidiana*. Vemos que la narradora se opone a estos tres hombres. Estos tres personajes se integran en una figura que personifica un discurso machista. Los tres son revolucionarios, incluso se los presenta de una manera estereotipada. Véase las siguientes descripciones. El Padre:

Mi padre llegó regando tierra colorada que sacudía de su cuerpo, todavía con el sombrero de guano encasquetado hasta las cejas y el machete en la mano. Lo habían ido a buscar a la zafra. Él se acurrucó junto a su barriga y se estremeció de buen presagio cuando descubrió la bandera. Ella explicó que había sido el Che quien se la había puesto y él casi se desmaya de orgullo; su pecho se infló, sonrió satisfecho (p.22).

Pues mire... Me gustaría ponerle Victoria....o mejor, mejor....¡Patria!...¡Patria es un nombre muy original!... ¡Soy el padre de la Patria! ¡Carlos Manuel de Céspedes! ¡El primero que libertó a sus esclavos! ¡Qué par de cojones, qué toletón!' Y mi padre, emocionado, sollozó creyéndose glorioso (p.26).

El Traidor:

Pero el Traidor no se contentaba con ser un hombre de pensamiento, también se describía como un hombre de acción, un Rambo del comunismo, un machista leninista. El durísimo que desde los ocho años de edad había participado activamente en la lucha clandestina como mensajero. A los once había alfabetizado a guajirós brutísimos en la zona más intrincada de la Sierra Maestra. A los catorce casi pierde la vida y se convierte en un mártir -cualquier hospital podría llevar su honroso nombre- en las montañas del Escambray, en la lucha contra bandidos (...). El misionero rojo, fue el nombre que adquirió por mi amiga la Gusana. Con todo y eso, tenía embobada a media población femenina habanera, porque, como todos los protagonistas de acciones tan relevantes, es sobre todo muy mujeriego (p.59).

<sup>5</sup> Cámara, Madeline, "Feminismo vs totalitarismo: notas para un estudio de textos y contextos de mujeres, en Cuba contemporánea (1989-1994)" en: *Bordes*, 1995, 2, 55.

La imagen de Fidel Castro sólo se da indirectamente mediante la frase “a quien tú sabes” y se lo menciona una vez cuando da un discurso en la Plaza de la Revolución (cap.2). En otra novela escrita en el exilio *Te di la vida entera*, Valdés se refiere a él como “Comediante en jefe”.

En *La nada cotidiana* Valdés subraya el egocentrismo de estos hombres, el orgullo de su masculinidad entendiendo este término como heroicidad, importancia para la nación y grandeza. Mediante los juegos de palabras, el uso del estereotipo y la hipérbole, estos fragmentos irónicos muestran así la imagen opuesta a esta imagen heroica: una imagen infantil y mujeriega de estos mismos hombres poderosos. La ridiculización de la heroicidad y de lo macho es el eje de esta narración y es urgente para la afirmación de la existencia de la narradora.

El paralelo entre El Traidor y Fidel Castro se vuelve más evidente al analizar los próximos fragmentos. La narradora describe su relación con el Traidor de la manera siguiente: “En verdad vivía prisionera como en un convento, mi religión era el amor y mi dios era el Traidor.”(p.51). Véase ahora cómo coincide esta descripción en cuanto a la referencia religiosa con una frase en el último capítulo con la cual se refiere a Fidel Castro. Una anciana, con “inesperado tono de arrepentimiento” exclama “-¡Y yo que lo tenía en un altar!”, haciendo referencia a Fidel Castro con la frase “a quien tú sabes” (p.167,168). Mediante la coincidencia en las imágenes religiosas, (mi dios era el Traidor, y ¡Y yo que lo tenía en un altar!), la subordinación de la mujer, y el sentimiento de desengaño y desilusión de ésta, se superponen El Traidor y Fidel Castro. A través de esta superposición, Fidel Castro se vuelve personaje de la novela, mientras que sólo se lo menciona una vez con el enunciado “a quien tú sabes”.

#### LA INVERSIÓN DEL SISTEMA DE OPOSICIONES BINARIAS

Tomo el siguiente fragmento de Nelly Richard como punto de partida para este párrafo.

La revalorización de la “experiencia” como reacción antiteoricista del feminismo esencialista ha buscado invertir el sistema conceptual de la oposición logocéntrica gobernada por la jerarquía masculina de lo razonante, lo mental, lo inteligible que ha reprimido lo sensible, lo físico, lo afectivo e intuitivo, para privilegiar ahora -a favor de las mujeres- lo vivido (lo dado, lo espontáneo; lo natural) por sobre lo teorizado (lo abstracto, lo construido; lo artificial).<sup>6</sup>

El paradigma de personajes considerados como positivos por la narradora: la protagonista Yocandra, su amiga Gusana, y sus amigos El Lince y El Nihilista, incluye a hombres y mujeres. Estos dos hombres sin embargo corresponden a otro modelo masculino. El Nihilista, su amante, y El Lince, su amigo, son heterosexuales pero los dos son llamados “medio maricones” en la narración, por ellos mismos o por representantes del discurso revolucionario.

Dime, a ti no te jode que te haya puesto el Nihilista? -Pues...si y no, suena bello, poético, medio maricón. No sé si lo merezco, tal vez me puso así para no decirme Comemierda.” (p.156).

La Macha Realista Socialista, encolerizada, sacó una navaja gitana del bolsillo de su falda gris. La punta reflectora hincó la tráquea del Lince: -Para ser como el Che hay que tener unos cojones que tú, cacho de mariquita, nunca tendrás en tu puñetera existencia de mierda (p.117).

<sup>6</sup> Richard, *op.cit.*, 740.

El paradigma negativo implica a El Traidor, El Padre, Fidel Castro y además a dos mujeres: La Militanta y La Macha Realista. Con el último nombre “La Macha Realista”, Valdés subraya de nuevo la inversión del sistema de oposiciones binarias masculino-femenino y lo invierte a favor de lo femenino. El resultado es una oposición entre un campo positivo femenino: Yocandra, Gusana, El Lince y El Nihilista (estos últimos “medio maricones”) y un campo negativo masculino: El Traidor, el Padre, Fidel Castro y La Macha Realista (“medio macho”).

#### LA DECONSTRUCCIÓN DE PATRIA

Este nivel de deconstrucción implica al yo. La narradora autodiegética percibe un desdoblamiento de su persona. Distingue entre un yo auténtico y un yo ficticio. En este nivel se trata de un feminismo que se rebela contra la parte de su yo moldeada por el discurso patriarcal ya que el yo ficticio que deconstruye la narradora es el que ha sido construido por el discurso patriarcal de la Revolución Cubana.

El ejemplo más claro que se puede dar de este nivel de deconstrucción es el acto de cambiarse de nombre: el antiguo nombre Patria es cambiado por Yocandra, “a medio camino entre Yocasta y Casandra” como destaca Jorge Fomet.<sup>7</sup> Patria, no por casualidad es el nombre que le fue dado por el padre después de su nacimiento. Este nombre ilustra la ruptura con la zona anterior al corte lingüístico de la fusión con la madre e ilustra la entrada en el mundo simbólico con la legislación paterna del signo. Al construir el nombre “Yocandra”, deconstruye “Patria” y propone un signo propio alternativo dentro de un mundo patriarcal.

Junto al rechazo del nombre “Patria” se observa la re-esencialización de la fusión originaria con la madre anterior al corte lingüístico y a la legislación paterna del signo. Así dice Richard:

La experiencia del cuerpo femenino-materno como modelo natural de una feminidad originaria que la escritura debería rememorar y transmitir, la reivindicación de una presimbolicidad del cuerpo como zona anterior al corte lingüístico y la legislación paterna del signo, han llevado a muchas feministas a re-esencializar el yo de la mujer bajo el sello mítico de una fusión originaria con la madre. Es cierto que lo pulsional-semiótico conforma un estrato de la subjetividad que los procesos de formación cultural tienden a reprimir o excluir. Ese estrato corporal debe ser liberado y potenciado como fuerza subversivamente contraria a la hegemonía totalizante del logos masculino que opone la razón al deseo, el concepto a la materia.<sup>8</sup>

Esta idea se observa en la narración del nacimiento de la narradora. El nacimiento es visto desde ella misma, desde fuera, y desde la madre. Allí vemos la identificación con dos cuerpos: el de la niña y el materno. Véase el siguiente fragmento:

Ella quiso verlo todo, cuando salí de su cuerpo y lloré suavemente, con un ronroneo. Yo era fácil y resbalosa. Estaba ajena de mí. Aún sigo ajena de mí. Mi madre dejó de ser yo. Yo dejé de ser ella (p.25).

A medida que la narradora va entrando más en el mundo patriarcal, no nos sorprende que cambie el nombre de la madre “Aida” en el de “La Ida”. La madre, poco antes de volverse loca,

<sup>7</sup> Fomet, Jorge, “La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto”, *La Gaceta de Cuba*, 2001, sept.-oct., 5, 38-46. <<http://www.uneac.com/LaGaceta/Sumario5/lanarrativa.htm>>.

<sup>8</sup> Richard, *op.cit.*, 740.

se quedó “exhausta por causa de tanto delirio machista e impío”(p.85) y así dice “Aida se convirtió en La Ida” (p.89). Aparte de la narración del nacimiento, mucho énfasis recae también en la narración de la experiencia cotidiana: su vida diaria, los recuerdos y el sexo.

#### ‘LA SANTA’ Y ‘LA PUTA’

La anteriormente elaborada separación del yo auténtico y yo ficticio que hace la narradora por un lado, contrasta por otro lado con la unión que establece entre el modelo deseado y el modelo no deseado de ser mujer. Si recordamos la cita anterior: “En verdad vivía prisionera como en un convento, mi religión era el amor y mi dios era el Traidor”(p.51), recuerda a la imagen de una ‘santa’. Irónicamente ‘la santa’ se refiere al compromiso con un sistema político ateo. Esta antigua obediencia implica el deber de ser fiel al padre/esposo/revolución, al deber ser una chica modelo según las normas revolucionarias lo que la llevó a una alienación extrema;

¡Pero ésa no es mi vida, no soy yo! Sin embargo, así vives. Así te manifiestas. Es tu retrato hablado. ¿Y no ven, coño, cómo voy perdiendo lo más heroico del hombre, la vida misma, a medida que me incorporo a esas filas de contentos, a los batallones de condecorados, a los que viven porque mueren por cualquier consigna falsificadora de la vida? (p.162).

Hay más indicios místicos en el texto que fortalecen esta imagen de ‘santa’ mediante una escritura existencialista.<sup>9</sup> Por otro lado vemos que no teme para nada apropiarse del papel de ‘la puta’ cuando en capítulo 8 habla de una manera deliberada sobre el sexo. No teme apropiarse de un lenguaje vulgar y tradicionalmente perteneciente al registro masculino para rebelarse contra los papeles fijos de la mujer. No sorprende entonces que la narradora mencione antes de empezar su escritura:

Porque tengo el miedo más grande del mundo. Por eso chachareo y chachareo. Para impedirme comenzar. Para evitarme iniciar la frase. Para autocensurar las palabras que, como unas locas, unas putas, unas hadas, unas diosas, explotan desaforadas con la tinta de la pluma que mis dedos aprietan (p.171).

La narradora no puede cumplir más con las exigencias de ningún arquetipo fijo de mujer y que necesita liberarse de un sistema que divide entre ‘la santa’ y ‘la puta’. Mediante la fusión de estos dos papeles de la mujer, deconstruye el sistema que crea esta oposición binaria. La inversión del sistema conceptual anteriormente mencionada se observa en el uso del lenguaje que emplea Valdés. Mediante juegos de palabras subvierte las normas para dar más valor a lo vivido y lo físico. Así describe la narradora su miedo antes de tomar la palabra al final del libro de la manera siguiente: “No sé si tengo ovarios” (p.170). Mediante este juego de palabras se apropia de una característica de coraje tradicionalmente masculina. Deconstruye la oposición binaria hombre-activo versus mujer-pasiva y a la vez inscribe esta inversión de normas en el cuerpo de la mujer.

Esta novela no cae sin embargo en la trampa del feminismo esencialista: invertir el sistema de valores positivos y negativos e ignorar que mujer y hombre también (hasta cierto punto) son construcciones discursivas, como veremos más adelante. Al constatar su sexo, intenta dejar el resto de la construcción discursiva ‘mujer’ en vacío. En este vacío, narrado y representado

<sup>9</sup> Analicé este tema más a fondo en mi ponencia “El cuerpo y La nuda vida en *La nada cotidiana*, de Zoé Valdés” leída en el coloquio *La escritura del cuerpo y el cuerpo de la escritura*, celebrado en la Universidad de Sevilla, noviembre 2000, (en prensa).

en una mise-en-abyme en el primer capítulo, la protagonista no es nadie, se ha olvidado de su nombre pero por el espejo ve que es mujer.

Muy ligera, siempre levitando, encuentra un espejo redondo y, para pasar el tiempo, refleja su sexo en el azogue. Ciertamente es una hembra. Por una pequeña cicatriz de seis puntos entre la vulva y el ano ha comprendido, recuerda, haber tenido hijos (p.16).

El espejo coincide aquí con la fase verbal, en términos de Lacan<sup>10</sup>, y esto hace que subraye el hecho de que incluso el ser mujer es una construcción discursiva la cual construye de manera más liberada posible a partir del capítulo dos.

#### LA TOMA DE PALABRA

La meta de la narradora resulta ser llegar al encuentro con su identidad, su “yo auténtico”, para el cual usa la identificación con la experiencia corporal y la deconstrucción de su yo formado por el discurso patriarcal. Aunque vemos en la lectura esta urgente necesidad, también vemos lo ilusorio de poder llegar allí. Por pura imposibilidad *La nada cotidiana* sacrifica la idea de una identidad fija, “un yo auténtico” pero refleja la idea de la identidad como proceso en construcción y en deconstrucción mediante la escritura. Esto lo vemos en el hecho de que la estructura de la obra es circular. Al final del relato la protagonista toma la palabra y dice: “todos aquí, dentro de mí. Dentro de las palabras que no sé más si soy yo quien las escribe. O si son ellas las que me escriben a mí” (171). Este fragmento ilustra el hecho de que la protagonista es consciente de que con su libro no mostrará su identidad, sino que la crea: la construye y deconstruye a través de la palabra. Una identidad en movimiento y no una identidad como un producto concluido. Esto se hace explícito si observamos que la última frase del libro es la misma que la primera. El hecho de que tome la palabra al final de la obra es significativo porque ilustra el miedo que le tiene la narradora a la palabra. Desconfía poder encontrar la palabra inmediata para expresar la experiencia, sobre todo porque el signo pertenece a un mundo patriarcal. O como dice Richard:

La reivindicación del cuerpo como experiencia y verdad naturales de la femineidad desconfía de la palabra mediadora que corta, divide y sujeta. Pero ¿cómo transmitir el valor feminista de esa experiencia del cuerpo sin nombrarla? Nombrarla es pasar por la mediación simbólica y lingüística de la palabra que necesariamente rompe con la autopresencia natural de la cosa, pero no nombrar dicha experiencia es renunciar a comunicarla y a transformarla entonces en un significado colectivo de transformación política.<sup>11</sup>

Ahora ¿qué hacer con la entrada en la fase verbal si los signos, las palabras, pertenecen al mundo patriarcal? En el relato se observa la búsqueda de la experiencia directa (el yo-aquí-ahora) pero la narradora choca con la alienación, la politización, el tiempo y el lenguaje que le hacen imposible llegar a la expresión directa de la experiencia. La importancia de la corporeidad en esta línea feminista se explica porque “la experiencia -en oposición a la ‘representación’- adquiere en estos casos el valor de una categoría pre-discursiva o extra-discursiva, de una realidad que no pasa por la mediación simbólica del concepto.”<sup>12</sup> Esta “escritura del corazón”

<sup>10</sup> Véase: Lacan, Jacques, *Ecrits: A Selection*, New York & London: W. W. Norton & Company, 1977, 2 y: Mooij, Antoine, *Taal en Verlangen. Lacans theorie van de psychoanalyse*, dissertatie Universiteit van Amsterdam: Boom Meppel, 1975, 83.

<sup>11</sup> Richard, *op.cit.*, 736.

<sup>12</sup> Richard, *op.cit.*, 735.

como otros la llaman, resulta una alternativa y una necesidad para la mujer (escritora) que busca un lenguaje propio dentro de un mundo simbólico regido tradicionalmente por el hombre. Esta búsqueda del lenguaje propio coincide con una escritura existencialista en la que se busca a través de la palabra alcanzar la existencia no-politizada. Una empresa imposible.<sup>13</sup>

#### CONCLUSIÓN

*La nada cotidiana* es la representación de una experiencia personal ligada a la política, ya que la narradora deconstruye un yo ficticio que ha sido moldeado por el discurso patriarcal. He considerado la obra como una expresión que, por representar su experiencia, contribuye a un feminismo específico, siempre ligado a su contexto. El tono provocador ataca sobre todo al machismo del sistema político cubano vivido en la cotidianeidad mediante la yuxtaposición de los papeles del padre, esposo y estado.

La estructura circular de la obra ilustra el concepto posmoderno de una identidad en movimiento y las referencias metaficcionales muestran la conciencia de los problemas al representar esta experiencia. Los mecanismos deconstructivos que he destacado en la estructura de la obra sirven para el intento de la representación más inmediata de la experiencia.

He querido mostrar que lo que unos llaman “una escritura del corazón” no necesariamente se opone a una “escritura del cerebro”. El movimiento entre experiencia y representación recuerda la tesis que formuló Julia Kristeva “de una experiencia del lenguaje en la que los dos bordes que orillan el habla -el borde inferior (femenino) de lo psicosomático y el borde superior (masculino) de lo lógico-conceptual- no son bordes rígidamente opuestos sino fronteras que se mueven interdiálécticamente.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Véase Nota 9, pág. 129 de la presente edición.

<sup>14</sup> Richard, *op.cit.*, 740.

# El pacto autobiográfico en la narrativa de Jesús Díaz

Ángel Esteban  
Marcos Arroyo  
Universidad de Granada  
España

En la obra del cubano es posible encontrar un enorme material autobiográfico, que resulta ser, a la postre, el fundamento para la interpretación de todos sus textos narrativos, en especial los primeros. La huella del autor en una obra puede desarrollarse de dos formas: como plena autobiografía o como un espacio autobiográfico de intensidad variable. En la primera se produce una identidad absoluta entre autor, narrador y personaje, pero en la segunda cabe toda una amplia gama de posibilidades, que Prado Biezma define como “un lugar de convergencia de múltiples huellas, susceptible de configurar, en relieve, ciertamente, la presencia del yo-autor, causa sustancial de la escritura, al margen de toda coincidencia en relación con el nombre y, por supuesto, con la historia vivida.”<sup>1</sup> De un modo u otro, puede decirse que en todo texto hay rasgos autobiográficos, y mucho más en el texto de ficción, ya que el escritor confiere un alto grado de subjetividad a su obra, al evadir las condiciones de objetividad impuestas por otros géneros más positivos y herméticos como el histórico o el científico. Vamos a tratar de aplicar estos principios sobre todo a la primera novela de Jesús Díaz, *Las iniciales de la tierra*, pues constituye un hito sin precedentes en la historia de la narrativa cubana de la época revolucionaria, y un punto de partida claro para la evolución personal del autor, que da al traste con el compromiso sin reservas ni fisuras de su libro de cuentos *Los años duros*.

En el *bildungsroman* de Díaz, no hay unidad total entre autor, narrador y personaje principal, pues suponen tres instancias diferentes, al no existir evidencias textuales que cumplieran los detalles básicos del pacto autobiográfico. Sin embargo, la identidad autobiográfica de esa primera novela de aprendizaje o educación sentimental no se disuelve en un fondo indefinido ya que, bajo las espesas capas de la narración ficticia, se erige la figura del yo-autor, textualmente ficcionalizado. El yo es el objeto y no el sujeto de la enunciación, por lo que asistimos a la representación de un mundo distinto al del autor, por más que incluya elementos autobiográficos. Ahora bien, podemos afirmar que el autor vive en el texto de tal modo que Carlos Pérez Cifredo es la representación ficcional de Jesús Díaz, su alter ego. El autor finge una distancia entre sí mismo y la creación a través del discurso heterodiegético, es decir, del discurso en el que el narrador no forma parte de la historia, por diversos motivos

<sup>1</sup> Prado Biezma, J., et al, *Autobiografía y modernidad literaria*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, p. 220.

entre los que podemos suponer también el de evitar la censura. En cualquier caso, es un procedimiento habitual en la historia de la literatura el manejo de este tipo de narradores heterodiegéticos para ofrecer una autobiografía de ficción. En realidad se trata de una disfunción entre voz narrativa y persona gramatical, que ocasiona un tipo de relato pseudo-heterodiegético, pues en realidad se adscribe a la modalidad de la homodiegesis. Lo que nos interesa resaltar, no obstante, es que la categoría genérica de autobiografía, si bien no parece del todo aplicable al texto de *Las iniciales de la tierra*, tampoco le es absolutamente ajena. La novela no es una modalidad de espacio autobiográfico sino una autobiografía ficcional. No hay identidad formal entre narrador y protagonista, pero sí entre autor y protagonista. Por otro lado, la biografía de Carlos, pese a no ser rigurosamente histórica, posee muchos elementos que lo son. En definitiva, nos hallamos ante un grado medio de modalidad autobiográfica, a mitad de camino entre la autobiografía y las aguas difuminadas del espacio autobiográfico.

El protagonista del relato es un joven habanero, comprometido con la revolución, testigo y protagonista de los grandes cambios desde los sesenta, con una edad muy parecida a la de Díaz en el momento de escribir la obra. Aunque Carlos es un personaje de ficción, posee muchos rasgos que lo identifican con el autor. Por ello, se puede hablar de novela autobiográfica en un sentido distinto al contenido autobiográfico de *Los años duros*, donde los elementos relacionados directamente con la vida del escritor no centran la narración. En los cuentos, el ambiente, los lugares, los protagonistas son ficcionalizaciones cercanas al autor, pero nunca constituyen la representación de sí mismo. En *Las iniciales de la tierra*, la propia ficción corrobora su carácter autobiográfico al establecer un doble nivel en la narración. El relato principal aparece enmarcado por una escena que nos sitúa en el presente de la diégesis y que proporciona las principales claves de interpretación del texto. Se trata de un procedimiento ya utilizado en alguno de los cuentos anteriores, donde la historia principal es una larga evocación del pasado, sugerida por alguna circunstancia presente. En la novela, el desencadenante de la secuencia psíquica es un cuestionario que el protagonista tiene que responder para ser enjuiciado públicamente y poder ingresar en el Partido Comunista. Las preguntas tienen un contenido netamente personal, de manera que consiguen arrastrarle por los vericuetos de la memoria a lo largo de toda una noche en vela. El recuerdo proyecta la narración de su vida, siguiendo un patrón cronológico rigurosamente lineal, secuencia que constituye el núcleo esencial del relato: la biografía del protagonista, que es el corazón de la novela y ocupa su mayor parte. La escena final, que actúa como marco, nos devuelve al presente: en ella una asamblea dirime la presunta condición de Carlos como trabajador ejemplar.

Hay, por tanto, dos niveles en la narración, pues un relato se inserta dentro de otro. El acto de cumplimentar la planilla provoca el relato principal, es el motor de esa historia y se sitúa en un nivel extradiegético, en tanto que configura la primera instancia que da origen a la diégesis. Como puede comprobarse, en el paso de un nivel a otro permanecen invariables la mayor parte de los elementos: perspectiva, voz, etc. Esto es así porque tanto la sección inicial como la final forman parte de la misma diégesis, y su nivel epistemológico es el mismo que el del relato principal. No obstante, y pese a ser ficcional, es un modo de señalar, desde fuera de la narración, la identidad entre autor y personaje: en esa escena se nos informa de que Carlos tiene 31 años, al igual que Díaz al escribir la novela. La pista, sólo decodificable al conocer el contexto biográfico, es, por así decir, una marca textual implícita de autobiografía. Si Carlos escribe su vida al contestar la planilla, Díaz relata su vida al escribir la novela. Es éste el germen de la metaficción que caracterizará la obra posterior de Díaz, sobre todo en *Las palabras perdidas*, donde ese elemento es esencial. Ahora bien, mientras en *Las iniciales...* el material metanarrativo es la memoria, en *Las palabras perdidas* es la propia novela, el mismo texto.

En el autobiografismo de Díaz emerge el yo de un modo claro pero disfrazado, y su proyecto básico consiste en la definición de sí mismo: la novela es un movimiento de síntesis del yo que intenta captar la personalidad del protagonista-autor en su totalidad. Al mismo tiempo, existe una voluntad expresa de indicar en el mismo texto la proyección del autor sobre el protagonista ficcional. Esto es lo que pretende Díaz al situar la narración en un doble plano diegético, a pesar de que Carlos Pérez escribe su vida por mediación de un tercero. Sin duda es un modo de llamar la atención sobre el contenido autobiográfico de la novela, y al mismo tiempo, de establecer la suficiente distancia como para fundamentar la validez de la crítica socio-política. A diferencia del diario intimista, el escritor de ficción construye un tipo de protagonista que se acepta a sí mismo, pues ejercita la tarea de resolución de conflictos personales. La presencia continua de un sesgo reflexivo en el relato no sólo constituye una recreación de yo autorial, sino que en cierto modo implica la superación del drama personal y de la crisis de conciencia que mantiene atenazado al protagonista. Por eso Carlos decide finalmente presentarse ante la asamblea, pese a sus vacilaciones iniciales:

tal vez aspiraba a más de lo que merecía, tal vez debía detenerse allí mismo, dejar la planilla en blanco para siempre y, haciendo uso de su derecho, negarse al debate. Pero entonces, ¿cómo mirar su rostro en el espejo?<sup>2</sup>

El espejo de la planilla en blanco ha de reflejar su propia imagen. Para ello Carlos tiene que elaborar un texto que sea la escritura de su vida, mediante el procedimiento de cumplimentar la planilla. El motivo de la escritura es entonces el miedo al espectro fantasmal que puede reflejar el espejo como imagen de sí. ¿Cómo soportar mirarse sin obtener respuesta visual, sin descubrir su rostro? Es obvio que el espejo actúa aquí como metáfora de la conciencia social. El protagonista es un revolucionario comprometido, y sin embargo, censurado. Ése es Carlos Pérez, y ése es también Jesús Díaz. De la condición testimonial de *Los años duros* llegamos en esta primera novela a la posición crítica, que en el espacio de la ficción se relaciona con la mutua interdependencia entre dos discursos: el de la historia nacional, objetivo y ortodoxo, y de la propia biografía, que es subjetivo y crítico.

Así, como se puede comprobar por el perfecto ensamblaje entre la trama y el contexto de referencia, la memoria histórica es la cifra de toda una representación de la biografía personal del protagonista. Pero es el yo de éste el que ostenta prioridad en la novela, y no la referencia histórica. Es decir, más que un elemento subordinado, es un elemento subordinante: sobre su trayectoria vital se escribe la historia de Cuba, de manera que su vida posee valor fundacional para el acontecimiento histórico narrado, y no al contrario. En cualquier caso, el destino personal y nacional se identifican, fundiéndose en una sola instancia temporal, que es a la vez histórica y biográfica. Esta fusión es tan radical que se llega a confirmar explícitamente al final de la novela, cuando el narrador advierte que “Carlos no podía desvincular el destino de su amor del de la zafra”.<sup>3</sup>

En ese sentido, no se debe identificar la novela de Díaz con un simple relato de aprendizaje, sino que, a juzgar por los paralelismos entre historia colectiva y biografía personal, nos encontramos ante un discurso de madurez. Según Duccio Demetrio, el momento en que sentimos el deseo de relatarnos es un signo inequívoco de una nueva etapa de nuestra

---

<sup>2</sup> Díaz, Jesús, *Las iniciales de la tierra*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 12. En adelante citaremos por esta edición.

<sup>3</sup> Díaz, Jesús, *op. cit.*, p. 405.

madurez.<sup>4</sup> La edad adulta es la edad de los primeros balances, en los que se impone la necesidad de narrar el pasado de la propia vida bajo criterios y leyes que hagan inteligible el conjunto caótico de nuestros recuerdos. Digamos, pues, que entre *Los años duros* y *Las iniciales de la tierra* existe una solución de continuidad instaurada por la mera maduración vital del autor. El primer volumen de cuentos es una obra juvenil, mientras que la primera novela es una obra de incipiente madurez, fruto de un proceso de reflexión. Junto a esto, una circunstancia añade densidad al tema: la vida de Díaz y la de la revolución cubana se desarrollan paralelamente, en un proceso simbiótico que reúne a los intelectuales de su propia generación.

Así, los cubanos que nacen en torno a 1940 forman parte de un núcleo generacional de especial interés sociopolítico. En los años de adolescencia esas personas toman parte en la lucha clandestina contra Batista o se abstienen de ella, pero ambos comportamientos tienen un profundo significado político. Viven su primera juventud precisamente cuando la revolución llega al poder; y alcanzan la condición de adultos al mismo tiempo que la revolución, alrededor de 1970. Más tarde, cuando experimentan un período vital de carácter crítico, relacionado con la madurez, la revolución entra en crisis, en torno a los años noventa. Muchos intelectuales de esta generación han experimentado una trayectoria vital común. Así, la esperanza que mantenía encendida su lucha política contra la dictadura se transforma en entusiasmo en 1959, cuando se produce el triunfo de una revolución en la que ocuparán un lugar destacado, y a cuya definición contribuyen de manera muy especial; del entusiasmo pasan a la decepción, traicionados por un dogmatismo que restringe los espacios de libertad y que en muchos casos silencia las voces críticas que pretenden revitalizar el proceso. Este desengaño se muestra además vinculado a la sumisión, y adquiere un rostro perplejo e inactivo, a medio camino entre la fidelidad al compromiso y la esperanza de un nuevo cambio. En la última etapa se produce la salida al exilio, especialmente durante los noventa, época en que tiene lugar el gran éxodo de intelectuales. Casi todos emprenden el viaje convencidos de la imposibilidad de la reforma política y con el deseo de comenzar una nueva vida. No es un destino fatídico, por mucho que lo enfatizara Reinaldo Arenas en *El color del verano*, pero sin duda la vida de estos hombres es inseparable de la revolución. Precisamente de esta vinculación existencial nos habla *Las iniciales de la tierra*, con un desgarramiento que se produce justo tras la experiencia de la primera decepción. Podemos hablar entonces de dos dimensiones indisolublemente unidas en la novela, ensambladas hasta el punto de crear una mixtura de géneros donde concurren básicamente las trazas de la novela autobiográfica y de la novela histórica. Del libro de cuentos primero a la novela, en el tiempo histórico, se produce un cambio en el modo de ser de la revolución, similar al proceso paralelo de maduración del propio escritor en esos años. A fines de los 60 tiene lugar un cambio en la situación política cubana que afectará notablemente al estamento intelectual, a consecuencia de los sucesos relativos al caso Padilla. A partir de ese momento, la revolución se convierte en una instancia que plantea interrogantes al escritor. De esas preguntas surgen las respuestas sobre la identidad de la revolución. Por ello, el proyecto autobiográfico de Díaz es una indagación sobre la propia identidad paralela a la indagación sobre la identidad de la revolución. Las pretensiones científicas de un modelo dialéctico de historia no son suficientes para movilizar a una población que poco entiende de metadisursos teóricos, pues más bien reclama estímulos éticos y recompensas materiales. Tampoco la vanguardia de la revolución, representada por los intelectuales comprometidos con el proceso, se muestra preocupada por la formación teórica. Carlos Pérez, como Jesús

<sup>4</sup> Demetrio, Duccio, *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 23.

Díaz, actúa en un plano notablemente idealista, pues cree en el poder de la justicia social como catalizador de la lucha revolucionaria. Ésta es la visión de la realidad cubana que se materializa en la novela, actuando de manera subversiva, como un contradiscurso opuesto al dogmatismo oficial. Ese contradiscurso surge históricamente ante la imposibilidad de fraguar un modelo de revolución distinto al soviético, que es el que acaba siendo impuesto por el poder conforme avanzan los 60. El deseo de crear un estilo propio de revolución es protagonizado por Díaz y un grupo de intelectuales a finales de los años sesenta, y su frustración explica la posición asumida en la novela respecto al proceso político.

De hecho, la dimensión contradictoria como problema central de la revolución ocupa un lugar importante en la novela, hasta el punto de impregnar todo el núcleo diegético configurado por la narración de la vida del protagonista: el relato-marco confirma esa perspectiva, y en cierto modo la delimita, al situarse a un tiempo fuera y dentro de la narración. Es decir, junto al juicio de la asamblea política, constitutivo de ese relato-marco, se articula la justificación existencial del protagonista, y se hace en el siguiente sentido: a través de la irresolución del dilema en torno a la declaración de Carlos como trabajador ejemplar, que compromete el significado del juicio, declarándolo nulo en la práctica. Con esa indeterminación concluye la novela:

Marta hurgó en su cartera y sacó un cigarro; Margarita volvió la cabeza y le dijo algo a Jiménez Cardoso, que se encogió de hombros; Felipe miró al suelo e hizo traquear sus dedos uno a uno; alguien empezó a toser en la parte de atrás. El Presidente recorrió la asamblea con la vista, preguntó si había alguna otra opinión, alguna otra pregunta, y Carlos se sintió suspendido en el vacío cuando lo oyó decir:

-Bien, compañeros, entonces vamos a votar levantando la mano: primero los que estén a favor, después los que estén en contra.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Díaz, Jesús, *op. cit.*, p. 421.

# La poesía en el exilio: el tema de lo cubano

Ángel Cuadra

*Pen Club de Escritores Cubanos en el Exilio*

EEUU

Cuando José María Heredia, en la primera mitad del siglo XIX, al escribir su famosa "Oda al Niágara", entre los elementos del paisaje de invierno vislumbró la fantasmal presencia de las palmas -elemento de otro paisaje superpuesto al que tenía ante sí- estaba concretando en el poema la noción inusitada de patria para los cubanos.

No era ya la tierra que pisaron sus plantas o los atributos que podía palpar en su país en contacto directo con la cosa u objeto de verificación física. Eso era lo telúrico, lo inmediato, lo que la experiencia directa y cercana ofrece. En Heredia fue otro tipo de experiencia, otro modo de advertir una presencia, algo a manera de revelación. Era lo telúrico específico, pero en esencia; era la peculiaridad distintiva y simbólica de un todo, en una trascendente metáfora de la parte por el todo: la espiritualización, en fin, de la tierra en que el país consiste. Y así se dio el salto de calidad conceptual de "país" a "patria" en la intuición sugerente de un poeta exiliado.

Podemos diferenciar el país, que es el territorio ocupado por un grupo humano que allí coincide y se desenvuelve, y patria, que es un concepto, una noción; eso que con el tiempo se constituye en conciencia colectiva; una concreción de lo abstracto en el espíritu colectivo. Aquello que Martí formuló como "fusión dulcísima de amores y esperanzas", a lo que se llega por la "unidad de fines", por la "unidad de tradiciones", por la "comunidad de intereses". Y de ello concluyó Martí, que "ese repartimiento de la labor humana... es el verdadero e inexpugnable concepto de la patria".

El país no se lleva con uno en el itinerario errante, pues como objeto físico se queda atrás, inmóvil en la distancia. Lo que se lleva con uno es la patria. Hay una sutil diferencia entre distancia y lejanía. Distancia se identifica más con la separación física, con lo objetivo en el espacio; lejanía se identifica más con la separación espiritual, el ámbito subjetivo y anímico. Por eso la patria podrá estar distante, pero no lejana cuando marcha con uno en el exilio itinerante.

En el siglo XIX mucha de la gran literatura cubana de entonces se concibió y se escribió en el exilio, en la distancia física, pero con la patria cercana aportando los temas a los escritores y artistas.

La literatura complementa la historia. "Cada estado social -escribió José Martí- trae su expresión a la literatura". En este nuevo exilio, prolongado y masivo, de los cubanos, el tema de "lo cubano", desde la simple nostalgia y el desgarró familiar hasta el replanteamiento social y político, aparece repetidamente en las obras de los escritores cubanos exiliados.

En este largo período que sobrepasa las cuatro décadas, varias promociones de escritores, y en diferentes momentos, han arribado a tierra extranjera. Las oleadas de emigrados traen

desde Cuba distintas experiencias, visiones distintas del país que acaban de dejar; y tienen, a su vez, distintas impresiones del mundo al que han arribado.

Podemos dividir esas promociones en tres: la de los primeros escritores que salieron al exilio en los años posteriores más cercanos al triunfo de la revolución; la de los más de cien mil cubanos que salieron de Cuba en 1980 por el puerto del Mariel en medio de un conflicto internacional; y, en tercer lugar, los de más reciente aparición como escritores, ya porque salieron muy pequeños o porque han nacido en otro país, pero de padres cubanos.

El tema de lo cubano en la poesía del exilio en general -y más en los poetas de la primera de las promociones antes clasificadas- se nos da simbólica y reiteradamente en la evocación del objeto isla, idealizado en su objetividad misma, y en la impresión del desarraigo como una pesadilla.

En los poetas de temprano exilio, la proyección de lo cubano, en general, se ofrece dentro de dos líneas estéticas: una línea de comunicación directa y predominio de lo racional; otra línea un tanto hermética y dada a la evocación sugerente. Los cultivadores de la primera línea tenían como antecedentes a poetas como Emilio Ballagas, Eugenio Florit, Dulce María Loynaz, entre otros, sin un punto central de gravitación. La segunda dirección estaba influenciada por el antecedente del Grupo Orígenes, girando sobre el eje central de José Lezama Lima.

Los poetas de los años inmediatos anteriores al triunfo de la revolución, se movían más o menos dentro de una de aquellas esferas.

De modo que, en los poetas de temprano exilio, la proyección de lo cubano (evocación del objeto Isla y el testimonio del desarraigo) viene dada dentro de la línea estética de la que provenían.

En Ana Rosa Núñez la Isla, su ser concreto, se convierte en hermosa abstracción, y trasciende el olvido recreándose en la memoria:

Isla no eres/ Descansa en paz hoy/ Tierra de muchas Patrias./ Cómo dejarse el sol / en las entrañas/ revolviendo el calor del olvido (...) No hay duda/ Sobre la tierra de los muertos/ es hermosa la historia/ Se empieza siendo olvido/ y se termina en memoria.

Pura del Prado, en su libro *La otra orilla*, presenta el desarraigo, pero en medio de la incertidumbre hay una sola cosa fija, que sobrevivirá al desastre y a nosotros mismos: la isla de Cuba como objeto inmutable, cuando nos dice:

La isla estará siempre invictamente viva/ aunque faltemos/ Sobrevivirá a los derrumbes históricos/ las emigraciones/ y los conflictos políticos/ Es bueno que así sea.../ Y ojalá que se llame siempre Cuba...

Proveniente de la otra corriente poética que citamos, Gladys Zaldívar aborda el mismo tema, pero desde otra óptica. Se asoma al mismo objeto, pero no va a él directamente, sino que en algún rincón inesperado de un poema -otro el tema-, dice como de soslayo:

No sé dónde he escondido mi país/ un puente de pájaros fabrico para encontrar su azul amanecido/ Y sólo el viento, como un negro áspid, se levanta.

Más cercana a nuestros días y aunque vino a desarrollar su quehacer poético (no su formación cultural e idiosincrática) en Estados Unidos, Juana Rosa Pita retoma el objeto Isla, al que habla como a un ser amigo en tono epistolar, pero con aquella línea poética de comunicación coherente y directa. Así, en el poema "Carta a mi isla", le dice:

Isla/ lejos de ti es cerca del punto/ más sensible de la herida del tiempo (...) Isla/ lejos de ti mi vida es la ironía/ el garabato tierno de un escritor ausente/ una paja/ en el ojo simbólico del cielo.

Amelia del Castillo, que llegó de Cuba en el temprano exilio, asocia el dolor del objeto Isla con el propio dolor en una simbiosis poética del sentir colectivo y el individual. La "espinas" que punza a la Isla, crece en la poeta desde aquélla cuando nos dice:

(...) Isla/ crucificada al tiempo/ ¿Cómo arrancar la espinas que me crece de ti/ y adormecer la queja que desgarras/ como felino hambriento? Para concluir con una identificación entrañable en el tiempo sin límite, donde la Isla es "yo": lanza/ afilada de miedo/ de impotencia y de lágrimas/ Isla,/ islayer/ islasiempre/ ISLAYO.

Hubo un grupo de poetas que comenzó a asomarse a la poesía a pocos años del arribo de la revolución y que hicieron quizás el primer intento (o balbuceo de disidencia) de asumir una actividad y una actitud poéticas un tanto al margen de la cultura oficial. Presionado el grupo a dispersarse hacia 1965, algunos de sus integrantes se incorporaron a la demanda gubernamental dentro de sus organismos de cultura; otros como José Mario, Mercedes Cortázar, Reinaldo García Ramos y Lilliam Moro marcharon pronto al exilio. Tomo de Lilliam Moro, exiliada en España, un fragmento de su poema "Recordando a la Isla":

(...) Recordar a la Isla/ es un sol poderoso/ un malecón interminable/ largo como la historia/ y tú y yo de la mano inventando vida/ Recordar a la Isla es vivir en Europa/ es dormir en pensiones alquiladas/ es tener mucho miedo/ mucha prisa/ mucha distancia encima(...)

En conclusión, en la distancia del destierro, hoy como ayer, el poeta rescata la Isla ausente como visión fantasmal que se concreta como esas metáforas de la parte por el todo, en abstracción poética del objeto ausente.

Así Eugenio Florit -en un canto que pudieran entonar los emigrados de todos los tiempos- en la evocación de los ríos de la Isla, revive la patria en el poema "Recuerdos" donde, después de recrear los ríos, uno a uno, nos dice:

Señor, déjame saber todos mis ríos/ (...) porque saber los ríos/ es conocer el árbol que retratan/ es conocer las piedras que los besan/ los pájaros que anidan en su orilla/ y los peces que juegan en sus aguas/ Que saberse los ríos/ es conocer la sangre de la patria.

Entre los muchos otros poetas que podemos citar del temprano exilio, se destacan tres notables poetas: Agustín Acosta, Justo Rodríguez Santos y Gastón Baquero, los cuales ya ocupaban un lugar en la literatura cubana, pero que también hicieron y publicaron obras en el exilio.

También de esa etapa del exilio, debemos citar, entre otros, a Mercedes García Tuduri, Ernesto Montaner, Pablo LeRiverend, Lucas Lamadrid, Aristides Sosa de Quesada, Luis Ángel Casas, Adela Jaume, Félix Cruz Álvarez, Rita Geadá, Orlando Rossardi, Pío Serrano, Mauricio Fernández, Martha Padilla, Matías Montes Huidobro, Julio Estorino, Roberto Cazorla, Rolando Campins, Orlando González Esteva, Uva Clavijo, Maya Isla, Edith Llerena, Alina Galliano, Luis González Cruz, Manuel Santayana, Teresa María Rojas, Iván Portela, Lourdes Gil, Raimundo Fernández Bonilla, José Sánchez Boudy, Luis Mario, Luis Ignacio Larcada, Arminda Valdés Ginebra...

Bástenos con éstos (la lista sería interminable) para dar una visión amplia de los valores poéticos con que ha contado el exilio desde sus distantes orígenes.

En 1980 se produjo el éxodo masivo de cubanos por el puerto del Mariel hacia los Estados Unidos. A veinte años del triunfo de la revolución mucho había cambiado en la Isla. Los escritores y artistas que llegaron por esta vía al exilio (y los que los siguieron en el tiempo) traen características estéticas, perspectivas y valoraciones que diferían un tanto de los ante-

riores exiliados y también de sus coetáneos que habían venido al exilio muy pequeños o que habían nacido principalmente en los Estados Unidos, de familias cubanas, a los que se ha dado en llamar *cuban-americans*. En cuanto a lo que entendemos por “identidad”, estos últimos han tenido que hallarla como una opción.

A los poetas llegados por el Mariel (y subsiguientes) la identidad se les impone, incluso a su pesar. Traen, además, las vivencias de su existir en la Cuba más reciente y en la evolución de aquella sociedad.

Andrés Reynaldo, poseedor de un estilo coloquial lacio, que se puso en boga en la poesía cubana desde mediados o finales de la década del sesenta, plantea la experiencia de su generación, formada dentro de la sociedad comunista. Reynaldo nos dice en su poema “Cuentas claras”:

*La noche rápida y tibia en las ventanas/ de una casa junto al mar en la Habana Vieja (...). Y ante la opción de quedarse o marcharse del país, dilema real y torturante de tantos cubanos, concluye el poema: Mejor será que te borres de ese mapa/ y embarques/ en el próximo vuelo.*

Para Roberto Valero su evocación de la Isla no es sólo como objeto vislumbrado desde afuera, sino en las vivencias que de allá trajo y que a muchos golpea. En su poema “En cadenas vivir es morir” (parodiando un verso del himno nacional cubano), Valero da una respuesta al verso de Pablo Neruda “Os voy a contar lo que me pasa”, y argumenta:

Lo que pasa, y no debo decirlo... / es no confiar en América Latina/ ni en gringos, mucho menos en rusos o alemanes/ no hay salida, amigo. Alí Babá está al mando... / Por tanto, distinguidos lectores y periodistas/ no me pregunten nada, vivan en la isla veinte años/ sean perfectas momias voluntarias/ y después conversamos.

La obra poética de Rafael Bordaó, también salido vía Mariel y radicado en New York, se proyecta más a la multiplicidad de lo existente, pero en medio de aquella universalidad -llamémosle así- asoma alguna vez, como lava de volcán oculto o aparentemente extinto, el asunto de lo cubano. De Bordaó escojo de su poema “Catarsis”:

Habana/ yo te pienso de noche/ como piensan los emigrantes a sus novias/ te camino a la inversa/ desde tanta distancia aglomerada...

Néstor Díaz de Villegas, llegado al exilio un poco antes del éxodo del Mariel, se adentra en el asunto de lo cubano con una mayor combatividad, con agresiva ironía y con dolorido cinismo. Fiscal incisivo inculpa y cuestiona a todos y a todo en su poema “Interrogatorio”:

¿Quiénes fuimos culpables?/ ¿Quiénes amables carceleros?/ ¿Quiénes engañados fueron a la Plaza/ y quiénes aplaudieron?/ ¿Quién inventó los campos/ de castigo y quién le pegó un tiro/ al prisionero?...

Entre otros poetas llegados por el Mariel, o poco antes o después, preciso es citar a Heberto Padilla -que sale definitivamente de Cuba vía Canadá en marzo de 1980- y a René Ariza, Carlos Casanova, Armando Álvarez Bravo, Belquis Cuza Malé, Vicente Echerrri, Jesús Barquet, Esteban Luis Cárdenas, Carlos Díaz Barrios y José Abreu Felipe.

La tercera promoción, la de los *cuban-americans* citados anteriormente, la constituyen poetas por lo general más jóvenes que los anteriores e insertados en dos historias: la de los Estados Unidos, y la de Cuba transmitida por la familia.

Algunos de ellos escriben sólo en inglés; otros se expresan en ambos idiomas indistintamente o lo mezclan en sus obras. Editaron una recopilación titulada *Cuban American Writers*, donde se autocalifican como “los atrevidos”. Si existe en ellos un conflicto como tal, es el de la identidad. El tema de lo cubano, el flujo de nostalgia en ellos, es un sentimiento distinto: es

una experiencia referida, legada por vía familiar. Paradójica añoranza de lo desconocido. Están, como se dice, a caballo en dos idiomas, dos historias, dos culturas, dos motivaciones vitales.

Esto aparece en Carolina Hospital, expresado en su poema "Dear tía":

The years have frightened me away.../ The pain comes not from nostalgia.../ I write because I cannot remember at all.

Gustavo Pérez Firmat sintetiza en sus poemas esa heterogeneidad contradictoria y peculiar de la identidad cuestionable:

Soy un ajiaco de contradicciones/ I have mixed feelings about everything )/... Soy un ajiaco de contradicciones/ un potaje de paradojas/ a little square from Rubik's Cuba/ que nadie acoplará.

Y en otro poema: *Digo (me digo) que tanta vuelta/ acabará por aplastarnos/ Que no es posible residir (agrío) aquí/ vivir (agrío) allá*, y en una afirmación de su identidad, expresa: *Y sin embargo reclamo un turno y una voz/ en nuestra historia*.

Ricardo Pau Llosa escribe en inglés. Llegó de seis años al exilio, publicó recientemente un libro de poemas titulado "Cuba". Cada poema se refiere a un lugar de la isla, al que canta y no conoció. Es la visión poética objetiva de una realidad ausente injertada en él.

Hay otros muchos poetas cubanos en el exilio de las tres promociones citadas. Sus obras poéticas han sido editadas en distintas partes del mundo. El tema de lo cubano que he intentado resumir en dos aspectos, no es, en la mayoría de ellos, el contenido temático de sus libros, sino un asomo que aparece en una obra más de universalidad, de intemporalidad, como son todos los temas de la poesía que trasciende. Sea esta anotación otra característica de la poesía cubana del exilio.

Hay que anotar, finalmente, una cuarta promoción de poetas: la de los que han estado arribando al exilio bien entrada la década de los años 90, cuyos integrantes presentan muy disímiles perfiles estéticos y variadas perspectivas y proyecciones en relación con el tema de este trabajo. Hay en buena parte de ellos un afán de distanciarse de lo circunstancial en busca de una superior trascendencia y, por tanto, del tema de lo cubano. En los que han tenido una confrontación con el sistema político y la sociedad cubana actuales, la preocupación por "lo cubano" asoma en cualesquiera de las formas antes notadas, como son los casos de María Elena Cruz Varela, Eduardo Campa e Ismael Sombra. Más dentro de la primera de las actitudes señaladas tenemos a Joaquín Gálvez, Germán Guerra, Alejandro Armengol, Félix Lizárraga, Alejandro Lorenzo, Antonio Conte, y otros llegados al exilio como Manuel Díaz Martínez y David Cherician, de una generación anterior a los arriba citados, en cuyas obras, aquí publicadas en una u otra forma, se asoma el tema objeto de esta exposición.

Pero el último capítulo de la presencia los poetas cubanos en el exilio, no está escrito aún. Otros escritores continúan marchándose de la Isla y sumándose al exilio. Traen de su país y de la sociedad allí establecida nuevas experiencias y otros contenidos estéticos y temáticos.

Con esa suma renovadora seguirá desarrollándose una poesía escrita en el exilio que ha mantenido latente en el tiempo el tema de lo cubano, y que contribuirá a ampliar la visión de este periodo polémico y doloroso.

Una literatura que, complementando la producida en la Isla, constituirá la literatura global de nuestra historia.

Puesto que somos un mismo pueblo y una misma patria, una misma ha de ser nuestra cultura y uno mismo el Poema.

# Gastón Baquero: en otro salón del planeta

Efraín Rodríguez Santana

Cuba

Es bien conocido que Gastón Baquero vivió en España desde 1959 hasta su muerte acaecida en mayo de 1997. Allí llegó como transferrado, buscando, quizás, una clave existencial que le faltaba. Como su vida en la Isla se había hecho, así de pronto, insegura para el hombre político, el poeta viene en auxilio y decide emigrar a la tierra originaria de la lengua, la madre de los poetas padres de la lengua: Berceo, Garcilaso, Boscán, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Góngora, Quevedo, y otros, siempre otros en la memoria abundante y selectiva del encantado por la música.

Gastón Baquero despliega una intensa labor poética, periodística y política a finales de los años 30, y en los 40 y 50. Asombran esos desplazamientos suyos por terrenos tan específicos, a veces volubles y también distantes entre sí. Es el poeta de “Palabras escritas en la arena por un inocente”, “Saúl sobre su espada” y “Testamento del pez”; es el ensayista que hace concurrir en un tiempo y en un espacio imaginarios a los exponentes más descolantes de la cultura universal. También es el Jefe de Información y Redacción del periódico más influyente de la época: *Diario de la Marina*; en sus páginas se reserva dos secciones fijas: “Panorama” y “Aguja de marear” que por espacio de trece años son los medios a través de los cuales da a conocer opiniones vinculadas a los ámbitos nacional y cosmopolita, con acuciosidad, veracidad e individualidad. Baquero logra imponer su opinión, sus gustos, sus formas de concebir el mundo. Y allí aparecen páginas de extraordinario valor literario, artístico y de interpretación del ser cubano.

Todas éstas son proezas personales si se tiene en cuenta que Gastón había vivido su infancia en Banes en el seno de una familia pobre y signada por el mestizaje del padre. Que tuvo que realizar estudios acelerados, desde los conocimientos básicos hasta los universitarios y especializados. Que era negro y que tenía sus formas diferentes de amar, contraviniendo, con ello, las normas de una sociedad excluyente, racista y caprichosa. De modo que Baquero logra llegar a la cúspide social y también a la primacía poética, al lado de los poetas de Orígenes. Pertenece con intensidades distintas a la Cuba Secreta y a la Cuba Pública de la época. Una y otra, es justo advertirlo, guardan distancias irreconciliables. María Zambrano apunta la diferencia y elige a sus poetas: “Bastarían la poesía de Lezama y la de Gastón Baquero para que se probara esto: que la suntuosa riqueza de la vida, los delirios de la substancia están primero que el vacío; que en el principio no fue la nada. Y antes que la angustia, la inocencia cuyas palabras escritas y borradas en la arena permanecen sin letra, libres para quien sepa algo del misterio.”

Sin embargo, es necesario aclarar que en la medida que el poeta se adentra más en la política y en los asuntos relacionados con su representatividad social se aleja más del ejercicio creativo -de lo que también la Zambrano calificara como "poesía cubana de la contra-angustia"-, asunto éste que lleva a cabo con entera conciencia de los riesgos que corría. También es preciso afirmar que, aunque distanciado del quehacer poético, estuvo siempre cerca de los amigos artistas, escritores y de los jóvenes, ayudándoles económicamente y propiciándoles vías de publicación y promoción de sus obras.

Gastón Baquero es una personalidad aguda, múltiple, telúrica, en medio de acontecimientos que a la postre cambiarían su situación radicalmente. Así en 1959 parte al exilio y allí en su España asumida vive la otra mitad de su vida. Vida que retorna a la poesía, que se hunde en el anonimato, en la vuelta a la pobreza y la creación, que retorna a su trayectoria esencial: la invención, la memoria de la cultural, la historia como sinfonía.

Sin dudas, es éste uno de los escritores más representativos de la diáspora cubana del siglo XX, y lo es por su sentido perpetuo de cubanía, por su espíritu crítico, su visión selectiva del decursar de la historia cubana dentro de los mundos panamericanos e hispanoamericanos, sus vínculos con España y Estados Unidos y sus sentimientos de independencia. Bien sabe Gastón que Cuba se asienta en un mestizaje influyente y activo y que allí en el seno de la patria suya conviven con igual maestría Martí y Maceo, sus personajes predilectos, quizás junto a un grabado de la Virgen de la Caridad del Cobre que siempre lo acompañó. Son imágenes que encarnan el viaje, el desplazamiento de una tierra a otra, el exilio, la búsqueda de un abrigo ajeno y el retorno al lugar de nacimiento. Martí, el peregrino; Maceo, el intransigente; la Caridad, salvando a sus Juanes de la furia del mar. Sometidos todos a la lejanía de lo extraño y vueltos a la trágica cercanía de lo propio, en el reconocimiento de la libertad, la muerte y la fe. Formas de la inculdicación, del recuerdo y de la activación de ese recuerdo por vía de la palabra que en nuestro poeta cuajará como equilibrio y modo de un recio devenir.

Gastón no se somete al dolor de la Isla ausente sino al registro de la misma en las modulaciones del universo. Y lo hace con fuerza suficiente como para sentirse por encima de las agonías que puede acarrear un exilio irreversible, como un ciudadano del planeta tierra, en medio del asombro y el reto de las estrellas. De tal manera, es capaz de responder a una pregunta que le formulara Felipe Lázaro, referida a la nostalgia después de 35 años de ausencia, en los términos siguientes: "El transcurrir o el pasar de tantos años sobre una vida tiene por fuerza una acción, una influencia sobre la persona. En realidad yo nunca me he sentido lejos de la Isla, porque uno lleva consigo dentro de sí todo lo que le interesa en el Universo. No siento nostalgia de nada, ni la he sentido nunca, porque la nostalgia es producto de una falta grave de imaginación. Lo que falta, lo invento".

En otra entrevista concedida a Carlos Espinosa vuelve al tema de la autoafirmación de la patria dentro de sí, y allí la concibe como la casa que siempre lleva consigo: "Mi país yo lo llevo conmigo, en mi castillo interior." Para él casa, Isla, fantasía, constituyen los resortes primarios de su escritura. Arte poética y arte de existencia se dan la mano a partir de asumir su condición de emigrado no como un acto de fatalidad, sino como un reto de posibles imposibles.

Esa cosmovisión y la cultura que la sustenta salvan a Baquero del vacío aterrador del exilio. De ahí su intensa obra a partir de 1960, su filiación y amistad con la poesía y con los poetas jóvenes de la Isla que se intensificará de manera especial en la última década del pasado siglo. Él en una ocasión me dijo: "Yo creo que realmente es un honor, dentro de los méritos que cada uno pueda aportar, de lo que signifique cada persona, es un honor participar en una manifestación como ésta de la poesía en Cuba (...). Lo que quiero decir, es que me satisface pertenecer a una colectividad que tiene un significado, que tiene un sentido, que está cumpliendo una

misión de mantener la presencia de la poesía en Cuba en el alto nivel que siempre tuvo." Vale aclarar que esa dimensión que otorga al ejercicio poético cubano se inserta en una geografía plural, sin fronteras ni limitaciones físicas de ningún tipo.

Y es a través de lo que él denominó redescubrimiento "del valor de invención, de capacidad para fabricar, mediante fábulas, los contornos verdaderos de la realidad", que Cuba cobra cercanía permanente. Es esta la operación idónea por medio de la cual escribe sus poemas y los convierte en piezas perdurables. Desde sus obras iniciales despoja al texto de romanticismos y primacías de un sujeto lírico "estremecido". Apuesta por el ver y el transver de los objetos, desentrañados de dentro hacia fuera, valiéndose de mecanismos discursivos que relacionan hechos y cosas dispares, a fin de transmutar esa inusitada relacionalidad en iluminación. Baquero gusta de los disfraces, de las permutaciones temporales y espaciales, instaura una especie de topología de la historia para hacer concurrir a sus personajes en el escenario de las oposiciones y fastos, allí donde nutrirse de lo aparential implica llegar a lo no aparential. Y esa no apariencia estará presidida por la invención de la belleza que llega a convertirse en belleza de la invención. Juegos acuciosos que concluyen con la excepcional capacidad sonora que lo caracterizó. Al respecto, le gustaba citar aquella observación de Lezama: "Lo malo de usted es que escribe con el oído. Yo escribo con el ojo, porque el verso ha de caer del ojo como una gota de resina."

Esta arriesgada operación de salvación personal pudiera tener su origen, al menos conceptualmente, en la formulación heideggeriana de que "la Palabra de poeta es fundación, no tan sólo en el sentido de donación libérrima, sino a la vez en el de firme fundamentación de nuestra realidad de verdad sobre su fundamento." Gastón, como antes lo hiciera Martí, reedifica a partir de sus recuerdos y de la contemporaneidad del exilio que vive los mitos cubanos, el ritual de una historia inapagable, el azar y los desplazamientos de su país de origen en su naturaleza humana e insular.

Al decir esto estoy pensando en ese libro insólito de Rafael Rojas *José Martí: la invención de Cuba*, en el cual uno de los temas cruciales se relaciona con la influencia enorme que ejerce el exilio en el prócer, al punto de ser la fuente nutricia de la que se vale para perfilar los contornos de la nación cubana. Según Rojas "Martí va creando los mitos, los héroes, pero también las efemérides patrióticas, el ceremonial cívico y hasta los símbolos nacionales y los emblemas políticos de su República (...). Esa densidad histórica reciente es, para Martí, la Guerra de los Diez Años, cuya prefiguración espiritual está contenida en el discurso de los patricios criollos. Varela, Saco, Del Monte, Luz, son los padres fundadores del espíritu, los primeros evangelistas. Céspedes y Agramonte son los mártires y Maceo y Gómez los héroes."

Los referentes de Gastón fueron instalados por él desde sus primeros textos y tienen que ver con la multiplicidad del lenguaje y sus extensas variaciones culturales. Así pues aparece unas veces como poeta-músico, como poeta-arquitecto, otras como poeta-jardinero, poeta-cocinero, poeta-guerrero-emperador-de-las-abejas, poeta-mago-saltimbanquí, poeta-paria-del-desierto, poeta-sabio-en-su-abismo, poeta-pezuña, poeta-arena, poeta-espada-de-la-rosa. Denominaciones sugeridas a propósito de la caracterización que hiciera de Dulce María Loynaz como poeta-fuente, poeta-silencioso-fluir-del-agua.

Bien sabía él escuchar y ver como pocos, y allí siempre se hallaba ese giro lingüístico que acompañaba la cadencia cubana de sus versos, también de sus manos que se movían en el aire con gesto danzario, antiguo, perdido en sus raíces negras. Él dona a la poesía cubana un ritmo, una música gastoniana que nunca antes estuvo y con esa sonoridad envuelve los temas más distantes y más cercanos a su lugar de partida.

Según José Kozler hay un paraíso y un infierno, algo que quita y algo que da el destierro. "Un infierno cuando ves que se te trastorna el lenguaje, pierdes agilidad, su raíz se te retuerce (...).

Un paraíso cuando respirando diáspora, poroso absorbes idiomas, tonos, la rara oblea de lo ajeno." El caso de Gastón es bien distinto, incluso pudiera decirse que el exilio le restituye desde el mismo instante de su llegada la fluidez incorruptible de la poesía. Poeta que retorna a la patria sonora del texto, a diferencia de la patria irreal de Kozer y su pluralidad de lenguajes. Ambos poetas nos sirven para ubicar posiciones equidistantes, pero a la postre confluyentes en el punto de ignición, en el asombro que provoca la tenacidad, la ductilidad, la memoria y la lucidez de la palabra, como si hubieran sabido siempre que cuando alguien se va queda un vacío que hay que llenar con imágenes.

El exilio cubano tiene ya un protagonismo de tres siglos y con él se hace y se deshace Cuba, se hiperactiva y se detiene en un tiempo real y en un tiempo fingido, tiempo enfermo y tiempo recuperado para las nuevas caras de una patria diaspórica, condenada e inventada una y mil veces con la misma vehemencia. Así pues hay una Cuba del Norte y una Cuba del Sur, hay una Cuba en un espejo roto y una Mea Cuba, hay una Cuba del insilio y una Cuba de extramuros, hay una Cuba candente y una Cuba de nieve. Todas estas Cubas tendrán forzosamente que encontrarse un día y seleccionar de ellas lo mejor, lo fidedigno, lo que las identifique en un recorrido profundo y estable. Formas en que se pronuncia una historia nueva, nutrida de muchas partes y muchas voces.

Baquero creía en una Cuba reedificable, cosmopolita, de extensos intercambios planetarios, una Cuba portuaria y una Cuba galáctica, aunque no dejó de observar la parte oscura del exilio real, por eso le dijo en su momento a Niall Binns: "El exilio, visto del lado político, es una enfermedad, una ruptura con la realidad ya asimilada. Pero yo soy exiliado de otro ámbito, no sólo de Cuba. Siempre me he sentido como un extraño en el mundo, exiliado de la naturaleza física tan incompleta e indiferente, que tanto nos desprecia e ignora. Nacemos prisioneros de un país, de una lengua, de una cultura, de un momento político, de tantas cosas, tantas prisiones. Somos prisioneros, demasiado prisioneros. Sólo nos salva la imaginación. Sólo por la poesía se libera el hombre."

Durante varios meses del año 1995 tuve la dicha de conversar casi a diario con Gastón. Lo visitaba en la Residencia de la Tercera Edad de Alcobendas, allí solía estar en la biblioteca, en un despacho que le habían habilitado o en la cafetería, a veces rodeado de amigos, visitantes o compañeros en aquel sitio de vida. La residencia era muy confortable, pertrechada de condiciones médicas de primera clase, con doctores, enfermeras, trabajadores de servicio de gran eficacia y amabilidad. Baquero exteriorizaba su placer de encontrarse tan bien cuidado, lo consideraba un buen regalo del destino que le permitía ocuparse de los afanes de la escritura ya para entonces esquiva. En una ocasión me habló de los tres niveles del lugar, para ubicar en ellos a los ancianos de acuerdo a su estado mental y físico. Lo terrible era llegar al sótano, me dijo, de allí no se regresaba jamás. Él pertenecía al nivel de la cordialidad y la inteligencia, y por eso era escuchado por todos con cierta curiosa devoción. Nunca le oí quejarse, ni mucho menos remitirse a antiguos o nuevos resentimientos, lo que más le interesaba era escribir y tener vista para leer. Se refería con frecuencia a Cuba, a sus años cubanos, rodeando aquellos recuerdos con anécdotas enjundiosas y sabrosas. Baquero me habló del Nicolás Guillén de los tiempos del machadato y de cuando conoció a Virgilio Piñera recién llegado de provincia, y de Mañach y su avidez de cultura, bienestar social y reconocimiento. A veces solía repasar sus poemas, iba a la génesis de los mismos y otras sacaba conclusiones demasiado severas de cuanto había escrito. Por ejemplo, recuerdo que cuando se refirió a "Fábula" de *Memorial de un testigo* me dijo: "Yo venía viajando en muy malas condiciones -un 22 de diciembre- en un tren de Oviedo a Ávila. Iba de pie -un gran recorrido muy molesto-. Iba en tercera clase. Intenté sentarme en un quicio frente a una puerta que con el vaivén se abría constantemente, y yo la cerraba cada vez que se abría. En medio del "tracatá" del tren, de la puerta, en medio de aquella

incomodidad, escuché el nombre de Filemón Ustariz. Era como un ritmo que se traducía en cierto nerviosismo; algo que se movía mucho. En realidad era como un símbolo de huida. Este señor se encontraba pasando un tiempo prisionero, y entonces se inventa un viaje muy libre. Era el deseo de huir de circunstancias difíciles.” Por otra parte, al referirse a “Testamento del pez” lo hizo con cierta marcada molestia, tildaba al texto de oratorio, como si fuese un festín de palabras, y que ese exceso de palabras condenaba o lastraba al poema. Se recriminaba por no haber luchado más contra su vocación de orador. Figúrense ustedes, cómo quedaba yo al escuchar al autor de uno de los grandes poemas de la literatura cubana hablar en semejantes términos. En realidad terminaba discrepando y él se reía, recordando a aquel niño que transcribía versos de Darío, de Nervo, de Silva a la libreta de poesía de la tía Mina.

Fueron tardes armoniosas -excepcionales para mí-. Sé que el hombre aquel había decantado muchos modos de existir, que su país más profundo era aquel de donde brotaba la fundamentación imaginativa de las palabras, las formas de ver y oír palabras. Cuba estaría siempre allí, España también, y cabían más personajes y sucesos y otras ciudades y países: Brandenburgo, Sevilla, Trieste, La Habana, Villalba, el Malecón, Octubre, Corinto, Joseito Juai, Manos, Mariposas, Federico, Negros y Gitanos, Lydia Cabrera, Siberia, Tres Gotas de Elixir de Maracuyá, César Vallejo, las Palomas de su Madre.

## BIBLIOGRAFÍA

- Gastón BAQUERO: *La patria sonora de los frutos* (Antología poética) (Selección, prólogo, notas y compilación del apéndice de Efraín Rodríguez Santana), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.
- María ZAMBRANO: “La Cuba Secreta”, *Origenes*, no. 20, La Habana, invierno de 1948.
- Felipe LÁZARO: “Conversación con Gastón Baquero” en *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, 1998.
- Felipe LÁZARO: “Todos somos cubanos” en *Cuba: voces para cerrar un siglo (II)*, Centro Internacional Olof Palme, Estocolmo, 1999.
- Carlos ESPINOSA DOMÍNGUEZ: “La poesía es magia e invención”, en *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, 1998.
- Efraín RODRÍGUEZ SANTANA: “La poesía es como un viaje”, en *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, 1998.
- Niall BINNS: “Una visión de la poesía cubana del siglo XX: Gastón Baquero”, en *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, 1998.
- Rafael ROJAS: *Islas sin fin (Contribución a la crítica del nacionalismo cubano)*, Ediciones Universal, Miami, 1998.
- Rafael ROJAS: *José Martí: la invención de Cuba*, Editorial Colibrí, Madrid, 2000.
- Martin HEIDEGGER: *Hölderlin y la esencia de la poesía* (Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca), Anthropos, Santafé de Bogotá, 1994.
- José KOZER: “Testimonio”, en *Cuba: voces para cerrar un siglo (II)*, Centro Internacional Olof Palme, Estocolmo, 1999.
- Pío E. SERRANO: “Álbum familiar (sin ira)”, en *Cuba: voces para cerrar un siglo (II)*, Centro Internacional Olof Palme, Estocolmo, 1999.
- Mayra MONTERO: “La Habana en el espejo”, en *Cuba: voces para cerrar un siglo (II)*, Centro Internacional Olof Palme, Estocolmo, 1999.
- Carlos M. LUIS: “El exilio: sus contradicciones y las mías”, en *Cuba: voces para cerrar un siglo (II)*, Centro Internacional Olof Palme, Estocolmo, 1999.
- Gustavo PÉREZ FIRMAT: *Vidas en vilo. La cultura cubanoamericana*, Editorial Colibrí, Madrid, 2000.

# José Martí, poeta total: Cuba, su mayor poema

Orlando Fondevila  
*Fundación Hispano Cubana  
España*

Un hacedor de libros puede ser un cómodo espectador del mundo o un desfacedor de entuertos arrellanado en el confort sensual que los afanes de otros le han propiciado. O un sufridor artificial. O un imaginativo inveterado. O un socarrón que nos burla con su fabular y sus conjuros. Remedos hasta cierto punto más nobles que otras drogas. Pero puede ser también un ilustre representante de la especie en su infinita ascensión a la verdad. La filia de Martí, su parentesco más cercano está en la última definición, aunque no lo colme totalmente.

Martí no fue un hacedor de libros, lo que no significa que no fuera un escritor excepcional. Fue un príncipe de la palabra, sea escrita, sea hablada, bordando con arte incomparable cada una de las voces y los entramados del idioma. Y fue, por encima de todo, un poeta. Un poeta en el verso fino y en la prosa opulenta y como repujada. Poeta en lo elevado del intelecto y en la humana agonía de la existencia, en lo premioso del espíritu y en el garbo de la acción. Su obra en verso fue breve: un par de poemarios y unas decenas de poemas dispersos, muchos de ellos conocidos y publicados después de su muerte. Su obra en prosa abarcó cientos de artículos, ensayos, cartas, discursos y algunos intentos menores en la novela o el teatro. Hoy todos los estudiosos de la lengua castellana y su historia literaria coinciden en que la prosa de Martí renovó en su tiempo la manera de escribir en español -yo diría también de hablar, a pesar de las diferencias que aprendí con Alfonso Reyes-, convirtiéndola en verdadero arte. Martí salta por sobre diferencias y encasillamientos, sean de género, de escuelas o de generaciones y se instala asombrosamente, a mi modo de ver, en un ubicuo escenario superior, al que sólo unos pocos acceden, pero desde el cual él llega con facilidad a los otros. Acercársele es sentir que se está ante el dueño del idioma, ¡qué digo dueño!, ante el inventor del idioma. Inventor que, además, acomoda suavemente su invento a la humilde sensibilidad de sus gozadores, quienes por su parte, aun cuando no pudieran comprender cabalmente el significado de cada vocablo, sí serán capaces de percibir su sentido último, el que está en su aroma, en su brillo y en su melodía, es decir, en su poesía. El sello identificador de su obra y de su estilo -sea el literario o el de su vida- es la poesía.

Poeta siempre, hablar de prosa en Martí sería reducir académicamente, en vano tecnicismo, los conceptos. El empleo de las imágenes, de las metáforas, el color y la musicalidad de la escritura martiana, ¿no es poesía? ¿Qué es en verdad poesía? ¿Es que acaso no hallamos más poesía en muchas de las prosas martianas que en algunos poemas prosaicos tan al uso y aceptados propiamente dentro del género? Además, abundan los textos martianos que podrían ser ordenados versicularmente y ser constitutivos de hermosos poemas a la manera más actual del oficio poético.

En un luminoso ensayo sobre el enorme Juan Ramón Jiménez, desentrañando las esencias de la poesía, señalaba Gastón Baquero: “El misterio de ésta se disuelve (de la poesía) y configura de tal manera dentro del vaso del lenguaje, que a veces vemos como a un poeta le falla el verso, luego le falla el poema y, sin embargo, se le da la poesía; a la inversa -y este es el más frecuente de los casos- se le da el verso, con abundancia, con rotundidad, y luego en ocasiones se le da el poema, pero no vemos la poesía por parte alguna”. Pues bien, a Martí puede arrugársele el verso o desfigurársele el poema, pero siempre se le dará la poesía, que no necesitará más que mostrar con sinceridad su propia sustancia. Todo lo que emanará de su espíritu y de su pluma será poesía.

Tomemos al azar un fragmento de la crónica que tituló “El centenario de Calderón”, y ordenémoslo en verso:

Allá en la noche, en que los teatros hierven,  
y aquí es un auto  
allá una comedia de reír  
allá de celos y una tragedia en éste  
y en aquél un poema hablado,  
día parece la nocturna sombra.

O detengámonos en el hermoso poema “Copa con alas” y percatemos como la primera estrofa puede redactarse en forma prosaica, o la última está conformada en hermosos versos irrompibles, y en ambos casos pervive soberanamente bella la poesía:

“Una copa con alas ¿quién la ha visto/ antes que yo? Yo ayer la vi. Subía/ con lenta majestad, como quien vierte/ óleo sagrado; y a sus dulces bordes/ mis regalados labios apretaba./ Ni una gota siquiera, ni una gota/ del bálsamo perdí que hubo en tu beso.”

.....

“Oh amor, oh inmenso, oh acabado artista!  
En rueda o riel funde el herrero el hierro;  
Una flor o mujer o águila o ángel  
En oro o plata el joyador cincela;  
Tú solo, sólo tú, sabes el modo  
De reducir el Universo a un beso!

Ahora disfrutemos de esta muestra, teñida de una emoción lírica y mística que recuerda a los grandes poetas místicos españoles -en cuya fuente abrevó con fruición Martí-, sólo que en su caso la emoción y el éxtasis no es religiosa, o mejor, se trata de una religión que Martí está fundando: Cuba, su patria. Escribe Martí, en pleno éxtasis ante el paisaje cubano pocos días antes de morir, al fin en tierra cubana, después de un largo exilio insomne:

La noche bella no deja dormir. Silva el grillo; el lagartijo quiquiquea, y su coro le responde; aun se ve, entre la sombra, que el monte es de cupey y de *paguá*, la palma corta y espinada, vuelan despacio en torno las *animitas*; entre los ruidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima-es la miriada del son fluido: ¿qué alas rozan las hojas? ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines, sacan son, y alma, a las hojas? ¿qué danza de almas de hojas?

¿Es que puede superarse este primor amoroso y artístico, es decir, poético? Esta lujuria de cadencias, esta plasticidad exaltada, esta sensualidad cálida e ingenua, ¿no es Cuba? ¿no es lo cubano? Sí lo es, y es más, es lo cubano fundacional. Martí funda con su poesía a Cuba y a la

literatura cubana. Aunque es una fundación paradójica porque no encontramos discípulos o émulos de la literatura martiana (prosa y poesía) en toda la literatura cubana -y por cierto, tampoco en la política, pese a múltiples y retóricos reclamos-. El Martí escritor -y el político- es un absoluto original.

El idioma es sus palabras, esas acumuladas por la raza, buriladas cada día por los hablantes -y, evidentemente por los escritores-; esas envueltas y desenvueltas, encogidas o estiradas, áridas o jugosas, volubles en sus significados, trascendentes en su perfume, cálidas y brillantes como el rocío de cada mañana; con sus colores variados y desbordados, con sus estridencias y con su música insondable. Esas apresadas en el cifrado y descifrado infinito de sus códigos, con las leyes y trampas de sus ilimitados enlaces y contra-enlaces, con lo que dicen y lo que dicen más allá de lo que dicen. Tan humanas como la vida y tan divinas como su misterio. Pues bien, no conozco yo otro escritor y hablante en español con tan espontáneo y delicadamente apoteósico imperio de las palabras como José Martí. No sólo parece que las conociera todas, sino que todas fueran de su personal hechura (incluso muchas lo fueron). Pero su abundancia torrencial no es jamás farragoso aguacero, sino lluvia refrescante y limpia. Su claridad es siempre oscura, porque siempre habrá que adivinarle un ultra-sentido que nos estremece; su oscuridad es siempre clara, porque siempre percatamos su mensaje, inteligible sino al intelecto, sí a la emoción. Su sencillez siempre es hondura, porque aun haciéndonos andar por las más despejadas avenidas, sentimos que bien cerca de nuestras plantas se hallan los cimientos mismos de la tierra y de las estrellas; y su hondura es siempre sencilla, porque es lo grande acariciador, porque nos llega como amor, y el amor es siempre hondo y sencillo a un tiempo. La palabra de Martí -su poesía- es como una despaciosa catarata de rubíes y esmeraldas que nos deslumbra sin enceguecernos, por el contrario, nos acrece y ensancha la mirada para los pequeños tesoros y nos coloca en perspectiva humana lo desmesurado. Su palabra es siempre paradigmática y a la vez entrañable, no hay caso para la lejanía o el extrañamiento; nos abrasa y a pesar de su temperatura a punto de ebullición, nos calienta como el hogar y no nos quema jamás. Quien se le arrime, quien le roce con la sensibilidad despierta, no sólo le amará sino que no será ya nunca más el mismo ser humano. Sé muy bien que quien no le conozca, o quien presuntuosa y estérilmente pretenda hacer ciencia de estilos, clasificar lo inclasificable, parcelar misterios enfriándolos para manosearlos mejor; podrán esos, los que no han conseguido tocarle las vísceras a la poesía, su entraña ética, su sustancia lindante entre lo humano y lo supra-humano (o lo que esto sea), podrán esos, insisto, sonreír a mis asertos y ladear compasivos sus cabezas ante lo que considerarán mis ingenuas o ignaras exageraciones. Mi respuesta, que es mi invitación, es que se acerquen al poeta Martí, que le conozcan.

Estas ignorancias y olvidos han llevado, incluso, a que algún "experto" en literatura cubana haya organizado una supuesta lista de escritores canónicos, supuestamente referentes de la cultura cubana y de lo cubano, ¡excluyendo a Martí! Si no se tratara de beocia supina a primera vista, bastaría con enterarse de lo que sobre Martí han escrito estos mismos canónicos y otros igualmente ignorados. Lezama, por ejemplo, entre otras devociones aseguró lapidariamente "Y José Martí, como decían los clásicos, *Nullum para elogium*, no hay ni con qué elogiarlo. El hombre de todas las inauguraciones, de todas las fiestas del idioma, de todos los nacimientos, de todas las epifanías".

Pero yo quería hablarles de la poesía de Martí y la identidad nacional de Cuba. ¿Y qué he hecho hasta aquí? Pues precisamente hablarles de eso, aunque sea algo tangencialmente. He afirmado que Martí fue sobre todo un poeta, también un poeta en la vida, en la acción. Y el centro de su vida, de su acción, de su paso por el mundo, es decir, el centro de su poesía no fue otro que Cuba, que la nación cubana. Para él, Cuba y la poesía eran un misterio, en el sentido que de hermoso, cautivador, amoroso e inefable tiene el misterio. Esos amores y esos misterios

le hicieron escribir uno de los más estremecedores y esplendentes versos que se hayan escrito: *Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche ¿O son una las dos?* Y tanto fueron Cuba y la poesía (una y lo mismo) el centro de su vida, tanto lo fue que Cuba, y no ya la independencia política a la que dedicó su vida, sino el propio ser de la nación, aunque venía cociéndose lentamente desde hacía siglos, ha sido, poéticamente hablando, un sueño, una creación martiana. Se ha afirmado por algún brillante ensayista que Cuba es una invención martiana. Respetuosamente discrepo, porque esa supuesta invención nos estaría diciendo que la nación cubana no era una entidad ontológica -¿lo es?- y ha venido a ser algo artificial producto del intelecto y la voluntad de un hombre, y yo pienso que el ser de la nación cubana era y es incuestionable, puede que amorfo antes de Martí, tomando tamaño definitivo en el sueño martiano. Soñó una nación y un hombre que ciertamente no existían en la realidad, tal y como los hemos concebido desde entonces, pero sí en la poesía. Y la poesía, aunque lo descrean los exactos racionalistas o los confusos teoricistas de las postmodernidades, es también una forma de verdad, y un camino -puede que el mejor- hacia la verdad. Gastón Baquero, bien conocido para los aquí presentes, refiriéndose justamente al poeta Martí, escribió: "La capacidad poética de Martí le hizo eminentemente porvenirista, como ocurre siempre en los poetas genuinos. Por este porvenirismo se convierte en un programa, en una entidad por hacer, por ser vivida". Así Martí tórnase en el programa de Cuba, y en el sueño de cada cubano. Que no es un programa detallado, que no toma posición clara ante los problemas que tendría la República independiente, es cierto. ¡Pero es que se trata de un programa poético, fundacional. Y este programa y este sueño sí habitan, han habitado hasta hoy en el reino de la poesía, en el imaginario de la nación. Lo cual no quiere decir que no sea verdad. Cuba es verdad, la nación cubana es verdad. Habita en la poesía de Martí, en el poeta Martí. Podrán discutirse o contradirse en la realidad de hoy o en la de mañana algunas o todas sus ideas, es igual, lo que no podremos hacer nunca, salvo para perder definitivamente la identidad de la nación, es aparcarse el sueño cubano de Martí, su poesía. Por suerte él mismo nos dejó la advertencia portentosa:

¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe o el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el desco y la fuerza de la vida.

Martí es, entonces, insisto, un poeta total, en el verso, en la prosa, en la palabra y en la acción, en la fundación poética de la nación cubana (Por cierto que en los orígenes de todas las naciones hay mucho de poesía, tanto que no hay nación sin poesía fundadora). Lo que no quiere decir que el Martí poeta -en el sentido literal del término- lo haya sido en virtud de su poesía civil, no. Los mejores versos de Martí debemos buscarlo en otros temas y en otra cuerda, como ya vío tal vez antes que nadie -y vuelvo a él- Gastón Baquero. Pero siempre en el aliento soterrado estará Cuba, y estará su agonía de exiliado y su obsesión por conseguir la patria. Es cierto que un poema como "Sueño con claustros de mármol" es difícilmente superable en su tensión sobrecogedora, en su eficacia artística y en su mensaje patriótico, pero se trata casi de un momento aislado en sus versos. Lo mejor, y hay mucho, debemos buscarlo como he venido diciendo, en otra parte. Disfrutemos de esta impresionante estrofa:

Sueño con claustros de mármol  
 Donde en silencio divino  
 Los héroes, de pie, reposan:  
 ¡De noche, a la luz del alma,  
 Hablo con ellos: de noche!

Están en fila: paseo  
Entre las filas: las manos  
De piedra les beso: abren  
Los ojos de piedra: mueven  
Los labios de piedra: tiemblan  
Las barbas de piedra: empuñan:  
La espada de piedra: lloran:  
¡Vibra la espada en la vaina!  
Mudo, les beso la mano.

No importa, insisto, que sus versos, o lo mejor de ellos, no lo encontremos dentro de la poesía civil, o política, o “comprometida”, como también se le ha llamado. No importa que su carga patriótica la debamos encontrar en el discurso, la epístola o el artículo. En ellos está también su poesía. Y toda su poesía es Cuba.

No importa. Los hispanohablantes tenemos en Martí un altísimo poeta, un prosista extraordinario, un estilista sin par del idioma. Los cubanos tenemos, además, al hombre que soñó nuestra nación (que la hizo poesía) y que la quiso y nos quiso como nadie, y que nos dejó un modelo moral de conducta ciudadana al que debiéramos siquiera acercarnos. A nada de esto podemos renunciar los cubanos si vamos en verdad algún día a ser una nación y un pueblo de hombres libres y prósperos. Sin su poesía no podríamos ser, ni podríamos vivir.

# Presencia de José Martí en la poesía cubana contemporánea de los Estados Unidos

Octavio de la Suarée  
*William Paterson University*  
 EEUU

De todos los cubanos que salieron de su patria escapándosele a las dictaduras de derecha e izquierda en los últimos tres siglos, nadie ha logrado alcanzar la estatura ética y social de José Martí. Batallador incansable por conseguir la liberación de Cuba del yugo colonial y exiliado tanto aquí en España como en los Estados Unidos, José Martí fue asimismo una destacada personalidad en el mundo de las letras hispanas como atestigua hoy día su copiosa y bien estudiada producción. En el campo específico de la poesía basta citar sus innovadores y reconocidos poemarios *Ismaelillo* y “Versos libres”, ambos de 1882, que han sido cuidadosamente catalogados por la crítica moderna como pioneros de las tendencias simbolistas y expresionistas en boga en su momento. No es de extrañar, por lo tanto, que esta imagen poderosa del Apóstol de la Independencia que venera el exilio cubano en Norteamérica, les sirva de guía a varias generaciones de autores transplantados que la emplean y emulan constantemente en sus composiciones. Es así que José Martí aparece en la literatura cubana del exterior como personaje, como modelo, como inspiración, como guía, como innovador, como crítico, como representante, en fin, de todo ese azul inalcanzable del que tanto nos hablara su coetáneo modernista Rubén Darío. Su actuación y su obra le ofrecen norte y sostén a un gran número de poetas cubanos que dan a conocer sus aportaciones fuera de Cuba y que las utilizan a conciencia en sus escritos como medio de definir su identidad y enarbolar sus propias raíces en un ambiente foráneo. Como explica el filósofo catalán Rubert de Ventos, “sólo al recordar su propia genealogía, en otras palabras, al poder recuperar los ingredientes que en cada época han contribuido a crear su animal político, pueden los individuos... alcanzar legitimidad y coherencia” (Rubert de Ventos, 52). Y la dinámica personalidad, el derrotero existencial y el legado estético de José Martí les dará la oportunidad a estos creadores de conseguir en el texto poético esa deseada individualidad y esa indiscutible legitimidad mencionada.

Para mejor enfocar de modo apropiado esta presencia martiana en la poesía del éxodo, pasemos a revisar algunas de las formas en que ésta se percibe en la obra artística. De las muchas maneras en que puede dividirse todo lo relacionado con el quehacer poético (v.g. poesía escrita u oralidad, poesía lírica o épica, poesía culta o popular...), en estos días nos hallamos con una nueva forma de análisis empleada por la crítica que se basa más bien en una caracterización que en una definición de la poesía. Se pretende por medio de ella poner a prueba el alcance poético individual teniéndose en cuenta la presión que algunos poetas han podido impartir a sus versos para lograr así una mayor intensidad, variedad y originalidad en el campo expresivo. Nos referimos a la diferencia que existe entre un epigrama o unas coplas de baja tonalidad,

siempre compresos y de corta extensión, por un lado, y el tono alto que se observa en un himno o en una profecía, poemas por lo común de mayor extensión, por otro. Como ejemplos de los extremos opuestos de estos estilos en dos poetas que representan una misma tradición por lo común se citan a Arquiloco y Píndaro. Mas mientras el primero exhibe una tonalidad leve, marcadamente relacionada con la poesía conversacional de hoy, el otro, por su parte, nos muestra el tono elevado de los oráculos.

En un excelente estudio publicado no hace mucho, *The Reach of Poetry* o *El alcance poético* (1995), Albert Cook<sup>1</sup> advierte que aunque todo lo relacionado con el motivo de los oráculos puede parecer a primera vista especializado en extremo, aun así resulta, en realidad, un tema de gran interés para los poetas y los críticos, ya que el mismo se halla unido con las preocupaciones de muchos teóricos sobre el concepto de la poesía y de la literatura en general. Como el término en sí sugiere la necesidad de emplear una voz encumbrada, la poesía oracular trata sobre la naturaleza de todo discurso literario. Asimismo Cook pone énfasis en el empleo de la canalización de proverbios o dichos religiosos y en el hecho de que incluye no solamente escritos seculares como se pueden observar en la obra de Walt Whitman, José Martí, William Wordsworth y Vladimir Mayakowsky, entre otros. También se perciben en las contribuciones del mencionado Píndaro al ser utilizadas en fiestas religiosas y en las obras de los Profetas Hebreos, relacionados con interpretaciones religiosas de determinadas luchas políticas. De hecho, el crítico recuerda que la poesía oracular puede trazar sus raíces a la mayoría de la expresión griega y a una gran parte de la poesía romántica inglesa y alemana, y por consiguiente siempre ha tenido gran influencia en toda la literatura occidental. La poesía oracular incluiría por igual las convenciones de la lírica órfica que expresaba los dogmas de una religión misteriosa y el uso del verso para difundir los oráculos de los dioses. Le interesa mucho a la crítica de hoy, como dijimos, específicamente por el contraste que ofrece con el verso corto de la poesía conversacional tan de moda en este tiempo. En nuestro caso particular, los ya aludidos *Ismaelillo*, al igual que los compresos "Versos libres" de José Martí, se pudieran considerar ejemplos de poesía oracular y profética. Observemos cómo Martí en el prólogo a su primer poemario subraya la importancia de la honestidad y la originalidad artística en el proceso literario. Asimismo lo vemos emplear el tono elevado y didáctico de la poesía oracular a la par que se deleita en la composición alcanzada a base del impresionismo artístico con sus imágenes visuales y plásticas: "Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arcos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte..." (José Martí: *Versos*, I, 53). De igual forma notamos en el prólogo a sus 'endecasílabos hirsutos', en sus "Versos libres" realmente blancos donde puntualiza otra vez esta relación con la poesía clásica. También ahí se percibe el crédito que se le debe otorgar, ya que con estas palabras anunciaba las tendencias expresionistas que se avisaban en el horizonte: "Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones... Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava. El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja en los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo, y al envainarla en el sol, se rompe en alas..."

Y más adelante concluye: "Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo), y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos... De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebato de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mí como las copio" (José Martí: *Versos*, 131-32).

<sup>1</sup> Cook, Albert. *The Reach of Poetry*. West Lafayette (IN): Purdue University Press, 1995. Este trabajo tiene una deuda grande con la obra de Cook, de la que estoy muy agradecido.

Por otra parte, Martí es asimismo el popular autor de poemas que, aunque más sencillos y más ligeros en tono, no por eso son necesariamente más simples. Nos referimos a sus conocidos *Versos sencillos*, de 1891, composiciones que caerían bajo la modalidad de poesía conversacional moderna de corta extensión. Este poemario, publicado tan sólo nueve años después de los dos anteriores y tan diferente en tono e intensidad, se caracteriza por su inevitable clasicismo tradicional de claro sabor renacentista, buen ejemplo de la poesía sentimental tan cara en nuestras letras.

Véase cómo el escritor cubano se justifica a la vez que defiende el desarrollo estético de su producción artística ante tan disímil resultado -ahora en pro de la modernidad y la sencillez, en el prólogo de la primera edición de la obra: "¿Ni a qué exhibir ahora, con ocasión de estas flores silvestres, un curso de mi poética, y decir por qué repito un consonante de propósito, o los gradúo y agrupo de modo que vayan por la vista y el oído al sentimiento, o salto por ellos, cuando no pide rimas ni soporta repujos la idea tumultuosa? Se imprimen estos versos porque el afecto con que los acogieron, en una noche de poesía y de amistad, algunas almas buenas, los ha hecho ya públicos. Y porque amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras" (José Martí, *Versos*, 88).

Estas observaciones generales nos servirán apropiadamente cuando enjuiciemos las contribuciones de los creadores cubanos del exterior, y en especial esos poetas establecidos en el área metropolitana de Nueva York. Cuatro de ellos, Rafael Bordaó, Iraida Iturralde, Lourdes Gil y Alina Galliano, son algunos de los creadores jóvenes que con mayor impacto se han incorporado a la ya extensa y meritoria lista de escritores cubanos residentes en el área metropolitana de Nueva York.<sup>2</sup> Pasemos a repasar algunas de sus aportaciones.

Comenzando con Rafael Bordaó, su poética expresa desde un primer momento el interés de comunicación que aunque pudiera parecer de pasada una característica de la poesía conversacional moderna, una segunda lectura de sus versos nos asegura que nos hallamos ante la obra de un creador mucho más profundo de lo que aparenta ser a primera vista. En "Instrucciones para leer a Rafael Bordaó", observamos el abecedario de su poética expresado con la imagen del viaje de su imaginación en palabras que recuerdan las visiones expresionistas de José Martí. Bordaó, por su parte, más contemporáneo y mejor organizado que el Apóstol, como es de esperarse, pero no por eso menos sincero, especifica seguidamente las cuatro partes necesarias del proceso artístico para la debida comprensión de su original travesía intelectual. Aparecen éstas catalogadas de la siguiente manera: "A. Sacarse las máscaras previo a la incursión en la primera Página de cualquiera de sus libros; B. Dejarse llevar por las naves/palabras que el autor propone, sin temer a la ciclotimia de los océanos; C. Estar dispuesto a enfrentar maremotos y roquedales (incluso a sotavento); D. De regreso del viaje

<sup>2</sup> La bibliografía de estos cinco creadores cubanos del exterior es extensa. A modo de introducción, véanse mis siguientes trabajos al respecto: "Conversación y oráculo en la poesía de Rafael Bordaó", *Círculo de Cultura Panamericano*, 5-7 de noviembre de 1999. También aceptado para la publicación por *Hispanic Culture Review*; y saldrá durante el otoño de 2001; "Transformación y continuidad en la creación lingüística de Alina Galliano", *Círculo: Revista de Cultura* (1999), Vol. XXVIII, pp. 176-185; "Compensación artística en la poesía de José Corrales", *Círculo: Revista de Cultura* (1998), Vol. XXVII, pp. 96-105; "Literatura e identidad en la poesía de Iraida Iturralde", *inédito*; "Silencio, memoria y sueños: Tres temas de la poesía cubana de Nueva York", *Lo que no se ha dicho* (Coordinado y editado por Pedro Monge Rafuls). New York: Ollantay Center for the Arts, 1994, pp. 253-262; "Veinte años de poesía cubana: Extrañamiento, ruptura y continuidad", *Northeast Modern Language Association Convention*, Southeastern Massachusetts University, 20-22 de marzo de 1980; "Octavio Armand y Ángel Cuadra: convergencias y divergencias de una lírica bifurcada", *The Thirtieth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Clemson University, S. C., 23-25 de octubre de 1980.

quedarse en silencio (con los ojos vueltos hacia adentro) por lo menos hasta recuperar el ritmo respiratorio" (Fernández Pagliano).

Sinceridad, aventura, flexibilidad, vuelo de la imaginación y meditación resultan así varios de los componentes básicos que se requieren para una cabal comprensión de su ejercicio poético, para poder entrar en la secreta naturaleza de su auténtico discurso literario. Esto se observa desde el comienzo de su producción artística en la ciudad de Nueva York, cuando el poeta siente la necesidad imperiosa de incorporarse a las luchas del momento dejando bien asentada y aclarada para quien lo quiera saber su condición de cubano desterrado. En el poema "Senda de agua", dedicado precisamente a su padre con quien el poeta establece la siguiente imaginaria conversación, se observan ya no solamente elementos de la poesía conversacional del momento sino a la vez características de poesía oracular -muy típicas de su obra, y muy martianas también en su uso de aforismos, al precisar las condiciones de todo cubano que abandona la isla y concluye desterrado en este país:

Salgo a la superficie/ sin oxígeno y sofocado,  
Cianótico y moribundo; / álgido como un pez,  
mudo casi un madero, / flotando cual mancha  
con ojos desorbitados.  
Exangüe como un bostezo/ (casi ahogado), con pulso  
pero sin puerto, mareado/ como el océano, salándome  
cual boya a la vista/ de un público indolente.  
Salgo a la superficie/ ¿como un atún sudado?  
La eternidad son las costas, / la vida es adolescente,  
órbita de espuma, / luz de aceite,  
mi piel como un papel de china/ calcando mis huesos verdes  
salgo a la superficie/ -al fin-: desterrado.<sup>3</sup>

Es interesante señalar que las características de oráculo o de conversación en un poema no están necesariamente opuestas a sí mismas, de la misma manera que lo oral y lo escrito no son tampoco polos opuestos. En realidad, lo oracular y lo conversacional son puntos característicos de énfasis que se encuentran en todas las muchas dimensiones de las convenciones sociales que se evocan en la expresión poética. Son así versiones especiales de las dimensiones de referencia que forman parte de cualquier expresión. La poesía de oráculo -nos dice Albert Cook, se prepara para dirigirse desde una posición alta o privilegiada a una específica multitud, como lo hizo Isaías al anunciar la llegada de Cristo, por ejemplo. Mas el privilegio puede ser el privilegio del sufrimiento, tal notamos en Jeremías cuando pronostica la pérdida de Israel. Y el público puede incluir a quienes disfrutaban aun de más privilegio todavía, como cuando Píndaro se dirigió al tirano patrón de los juegos olímpicos, y a la vez en su evocación de los diferentes pero muy privilegiados personajes del momento, los ganadores de esos juegos olímpicos. La poesía de oráculo de Walt Whitman contiene como parte de su retórica, como indica Cook, y lo mismo pudiera aplicarse a José Martí, un abandono de toda posición de privilegio a favor de un abrazo equitativo, ya que la poesía misma se concibe como un empoderamiento para la sociedad futura que trata de crear. Whitman resulta muy importante para nosotros en los parámetros de este trabajo, ya que el mismo Rafael Bordaó, y otros, lo citan como uno de los poetas que más influyó su interés estético en su relación con las fuerzas telúricas (Fernández Klohe, 14-B).

<sup>3</sup> Bordaó, Rafael. *El lenguaje del ausente*. Bogotá: Tiempo largo para la poesía, 1998, pp. 6-7.

Algo similar ocurrirá en la producción de Iraida Iturralde como se observa repasando las ideas artísticas diseminadas en los prólogos de sus obras. Su última publicación, *Discurso de las infantas*, de 2000, marca una pauta muy bienvenida a la literatura cubana publicada fuera de la isla y su parentesco con el *Ismaelillo* de Martí resulta evidente. En su "Poema de gozo y reverencia" que encabeza la esmerada colección, establece sus ideas estéticas a la vez que precisa con imágenes preciosistas y rebuscado vocabulario que bien pudieran recordarnos la de otro padre o madre ensimismado con el proceso de la creación. Obsérvese la muy lograda imagen expresionista: "Yo mantengo en el espacio una morada, un mundo inmenso, un patio abierto de espléndidos leones. No hay angustia en este espacio, en este mundo inmenso, en este albergue colmado de prodigios. Cálido y hondo, allí abriga el pez, su origen planetario. Y es un jardín alegre de pétalos castaños, de soles inmutables, de enormes tallos, de múltiples praderas... Hoy yo habito en lo divino que en mí habita, en el rebrote de mi piel, en este tierno renacer de la palabra" (Iturralde, *Discurso de las infantas*).

La originalidad de Iturralde al hablarnos de un espacio personal que pudiera relacionarse con el popular Internet resulta indiscutible. Mas a la vez nos hallamos aquí con un lugar sacrosanto en el proceso de la creación no muy distante al que surge de las citadas visiones expresionistas de José Martí. Las similitudes artísticas de espíritu y tono, resaltan por doquier. En un estudio sobre una obra de Iturralde, otra observadora de la literatura cubana del exterior, Ada Ortuzar Young, había señalado las tendencias neobarrocas que se mostraban en el poemario, característica de la poesía oracular, y precisado a la vez los recursos estilísticos empleados. Puntualiza de la siguiente forma: "El juego verbal, del cual el lector ha de hacerse cómplice, sintetiza la esencia misma de la creación literaria, el artificio que caracteriza la poesía barroca" (Ortuzar-Young, 27-28). De esta manera se observan también en Iturralde la encadenación y la repetición de verbos activos utilizados en la composición del poema. Escuchemos:

Como ave de oro traviesa y fina  
 murmura la música primera  
 que el desconcierto dulce del riachuelo  
 deja: el vapor del río y sus grietas fresca  
 en el seco estero.  
 Así anuncia su paso, su sed divina.  
 Besa un capullo muerto  
 y a la colina  
 vuela y se posa en un sicomoro...  
 Las ninfas se funden en su solo espejo.  
 Y se miran, se miran, se miran.<sup>4</sup>

Por otra parte, Iraida Iturralde también contribuye a las tendencias de la poesía conversacional a su vez relacionadas con el 'otro' Martí tal se observa seguidamente. En "Preso el antílope", poemario próximo que piensa dar a la publicación este año entrante, nos hallamos con su definida composición "Notas diáfanas", poema basado en las "Canciones transparentes" del compositor cubano Aurelio de la Vega, cuya obra gira en torno a algunos de los "Versos sencillos" de José Martí, triple nexo que siempre retorna al Apóstol. Dice así:

I. Latente el mago  
 en la esfera  
 que gira y gira al azar

II. La muerte incauta  
 aparece  
 vestida de novia:

<sup>4</sup> Iturralde, Iraida. *Discurso de las infantas...*, pp. 26-27.

cuando la batuta  
empina  
la nota alta:  
se abre el abanico,  
solo  
y en par.

se acerca y canta.  
Callado el amor  
la escucha:  
con un beso  
le roba el velo  
(en fina nota  
la espanta)...<sup>5</sup>

Pudiera deducirse entonces que lo oracular y lo conversacional son límites más bien que posiciones definidas, y límites dentro de un extremo que no es posible conseguir. La poesía completamente oracular sería tan lejana e inalcanzable que sería ininteligible, riesgo en el que siempre está propensa a caer esta expresión, y sirva lo mejor de la poesía de José Martí como ejemplo. Por su parte, la poesía completamente conversacional se disolvería en una plática inocente o hasta tonta, sin ningún carácter poético, y ejemplos hay que padecemos en el presente.

Lourdes Gil es otra de los creadores que está muy al tanto de lo que se escribe y de las corrientes artísticas del momento. Su lírica se encamina hacia la búsqueda de nuevos caminos expresivos que le ayuden a definir mejor sus intereses literarios en un deseo por lograr una deseada y evolutiva ampliación estética de su obra. Ella misma, poeta y estudiosa, ha precisado con aguda certeza el derrotero que emprenderá una buena parte de esta reciente lírica cubana que se da hoy día en los Estados Unidos. En un ensayo publicado en la revista *Brujula/Compass* nos informa que en su afán por vencer su limitada circunstancia humana y para lograr conseguir un arte que lo trascienda como creador y mago (recordando por supuesto a José Lezama Lima), los escritores cubanos del exterior “construye/n/ así una singular, rara, portentosa, evanescente topología de mitos, símbolos nuevos, alegorías múltiples, como tamiz donde destilará las crudas substancias del desenraizamiento, como mapa de ecos que prefigura su discurso. Es a través de estas ‘eras imaginarias’ que una conciencia múltiple halla articulación y se hace documento” (Gil, “El patio de mi casa: La escritora transplantada...”, p. 21). La búsqueda de épocas pretéritas y su detallada plasmación en la página aparece como uno de los motivos preferidos de este novedoso grupo lírico cubano. Esto se puede percibir en dos poemas de Lourdes Gil sobre los siglos XVII y XIX respectivamente, donde junto a la mención temporal existe la consideración de personajes tanto históricos como literarios. Obsérvese asimismo el interés de la autora, en su propósito por conseguir una ampliación de sus límites estéticos, por la específica selección de personas y obras que pudiéramos calificar de menores, en aras de la intrahistoria de Unamuno por evitar todo lo relacionado con lo conocido y la establecido. Así, en “El sucesor de Drake”, el énfasis de la composición recae sobre la figura de Henry Morgan, no de tanta panoplia como el famoso Francis Drake. Y en la siguiente, en “De Ibsen salvan los lirios”, la acción se concentra alrededor de la suicida Hedda Gabler y no sobre el famoso personaje Nora de *Casa de muñecas*, la obra más conocida del dramaturgo noruego. Leamos el primero:

Henry Morgan, la bota charolada  
hendida en la tierra quema el litoral.  
Amedrentada corre al monte la jutía  
se revuelca la caguama en la arena de su Antilla.  
Es el chacal ladino de las carabelas

<sup>5</sup> Iturralde, Iraida. *Preso el antilope*. Sin editar.

el chasquido de grilletes en las cofradías,  
 las planchas de caoba del portón  
 violentadas, los especieros  
 por el suelo en añicos  
 a cuchillo rajado el capitone de los sillones.  
 Mordedura ronca que calcino a Puerto Príncipe  
 (fueron quinientas las reses exigidas)  
 fatídico el trayecto del filibustero.<sup>6</sup>

Y en el segundo,

Desde la empalizada, Hedda Gabler,  
 tu jaca muestra los altivos belfos.  
 En el salón reclaman los vitrales  
 el peso inútil de los cortinajes.  
 Todo en ti asfixia:  
 tu belleza altanera  
 cuelga de su copioso miriñaque.  
 He de correr:  
 marcharse es alcanzar aguas azules.  
 Monet  
 es el guardián del lirio  
 y de la línea  
 definitivamente libre.  
 Abur.<sup>7</sup>

Finalmente, Alina Galliano, está muy consciente a su vez de cómo estos elementos de oráculo se filtran continuamente no solo en su obra poética, sino por igual en toda poesía que intenta cambiarnos a la par que logra comunicarnos algo, no importa cuál fuese su mensaje, de ahí su énfasis en la importancia de las relaciones humanas en el proceso creador. De su poética extraemos los siguientes comentarios relacionados cabalmente con las características básicas de esta poesía de oráculo que mencionamos. Así nos dice, en loable intento de definición y caracterización de este noble quehacer espiritual: “Escribir te enseña que estás poblado de seres”, seres que contribuyeron en su momento a la formación de su vivencia total y que continúan ejerciendo determinada atracción en el conjunto total de su personalidad artística.

Es de esta forma que Galliano nos fuerza a reconocer la recuperación del idioma materno como vehículo importante de confraternidad y de continuidad y como novel engranaje en la maquinaria artística de los creadores cubanos y del tercer mundo femenino en su afán por delinear un auténtico modo expresivo. En entrevista con el poeta y crítico José Corrales, Galliano aclara ciertas ideas al respecto de la tradición literaria que nos ayudarán a comprender mejor sus ideas estéticas complicadas y huidizas, dignas de la más lograda poesía. Dijo así: “Cuando me encontré con mi madre por primera vez después de veintiuno o veintidós años/ de separación/, durante su visita llegó el momento en que empecé a preguntarle lo que querían decir ciertas palabras. Palabras que al oído eran muy sonoras, palabras extraordinarias” (Corrales, “Mar picado: La multiplicidad de la memoria...”, p. 14).

<sup>6</sup> Lázaro, Felipe. *Poetas cubanas en Nueva York* (Prologo de Perla Rozencvaig). Madrid: Betania, 1991, p. 72.

<sup>7</sup> Lázaro, Felipe. *Poetas cubanas en Nueva York...*, p. 78.

Esta recuperación y defensa del castellano como vehículo expresivo personal, en medio de un país anglosajón donde no abundan las oportunidades de desarrollar el idioma materno a plenitud, es una característica que se encontrará tanto en la poesía conversacional como en la poesía de oráculo. Y esto sirve a la vez de testigo para subrayar el desarrollo evolutivo y la madurez artística, para no mencionar la originalidad, alcanzadas por la poesía cubana del exterior en las últimas cuatro décadas. Por eso, es que lo mejor que ofrece esta poesía autóctona es el haber sido escrita "out of a radical sense of strangement, and exile, a feeling of unreality" (Hirsch, "Octavio Paz: In Defense of Poetry"). Ella también ha podido exclamar con ciencia cierta, a la vez que alardea de la rica tradición literaria de la que disfruta en ambas tendencias estudiadas aquí:

Pero todo, mujer, tiene/ un destino,  
 mas que raíz es ala,/ movimiento,  
 en tenaz ecuación/ hacia la atmósfera:  
 allí tu corazón tiene su idioma/ su vernáculo golpe,  
 que sin decir ni alzar la voz/ siempre te llama.<sup>8</sup>

Y vamos a cerrar esta presentación con otro de sus logros mejor definidos, un corto poema donde hace alarde de sus destrezas literarias a la vez que hincapié en la desrealización humana al confrontar la muerte:

Un día de estos  
 también me llevarán  
 para luego enviar  
 lo que quede  
 a mi dirección  
 como si nunca  
 me hubiese transformado  
 quien a partir del instante  
 Recogerá mi muerte.<sup>9</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- BORDAO, Rafael. *El lenguaje del ausente*. Bogotá: Tiempo largo para la poesía, 1998.
- COOK, Albert. *The Reach of Poetry*. West Lafayette (IN): Purdue University Press, 1995.
- CORRALES, José. "Mar Picado: La multiplicidad de la memoria: Conversación con Alina Galliano", *Brujula / Compass* (New York). The City College of New York: Septiembre-octubre de 1991.
- FERNÁNDEZ, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica: Del Modernismo a la Vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1994.
- FERNÁNDEZ KLOHE, Carmen. "Poeta cubano en Nueva York. Entrevista con Rafael Bordao", *Diario de las Américas* (Miami, FL), domingo 27 de diciembre de 1998.
- FERNÁNDEZ PAGLIANO, Álvaro. "Instrucciones para leer a Rafael Bordao". Inédito.
- GIL, Lourdes. "El patio de mi casa: La escritora transplantada", *Brujula/Compass* (New York), No. 12. The City College of New York (enero-febrero de 1992).

<sup>8</sup> Galliano, Alina. *Hasta el presente* (poesía casi completa). Madrid: Betania, 1989, p. 313.

<sup>9</sup> Galliano, Alina. *Hasta el presente* (poesía casi completa). Madrid: Betania, 1989, p. 415.

- HEANY, Scamus. *The Redress of Poetry*. New York: Farrar, Straus and Giroux: 1995.
- HIRSCH, Edward. "Octavio Paz: In Defense of Poetry", *The New York Times Book Review* (New York), The New York Times Corporation, June 7, 1998.
- ITURRALDE, Iraida. *Discurso de las infantas*. Coral Gables (FL): La torre de papel, 1997.
- MARTÍ, José. *Versos*, I, II (Edición de Rafael Esténger). Salamanca: Anaya, 1971.
- MARTÍ, José. *Poesía Completa* (Edición de Carlos Javier Morales). Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- LÁZARO, Felipe. *Poetas cubanas en Nueva York* (Prologo de Perla Rosencvaig). Madrid: Betania, 1991.
- ORTUNZAR-YOUNG, Ada. "Iraida Iturralde: 'Tropel de espejos'", *Linden Lane Magazine* (Forth Worth, TX), Vol. IX, No. 4 (Octubre-diciembre de 1990), pp. 27-28.
- RUBERT DE VENTOS, Xavier. *Nacionalismos: El laberinto de la identidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.

# El tema de la libertad en un cuento de Ofelia Martín Hudson

Leonardo Fernández-Marcané  
*State University of New York*  
 EEUU

El apasionante tema de la libertad constituye una realidad fulgurante, que cual incendio de brillantes destellos, abrasa cada línea del relato "Blanca como la Nieve", que aparece en el libro de Ofelia M. Hudson *Cantar otras Hazañas*. Esta narración, de contenido a la vez patriótico y social, incide en el asunto literario desde sus comienzos, con la emancipación y la independencia de Cuba, y la proclamación de nuestra primera república el 20 de mayo de 1902. Para ello tuvo que forjarse y llevarse a cabo la guerra necesaria, sin odios ni rencores, contra España, la Madre Patria, preconizada por el puertorriqueño Eugenio María de Hostos en su confederación antillana y dirigida por el Apóstol José Martí y el generalísimo Máximo Gómez, dominicano inmortal y benemérito de la patria cubana. Como he expuesto en otro trabajo: "La libertad es el bien máspreciado de los seres humanos. Dios nos creó libres y libres nos quiere la patria ausente. Por este luminoso ideal, luchamos y padecemos todos los días de nuestra existencia".<sup>1</sup>

Sobre lo anterior, y acerca del simbolismo del presente cuento, podemos aseverar que todos los pueblos han seguido el sublime ideario de la libertad: Es aquél enarbolado por los próceres que pertenecen a la familia de los removedores de almas, como San Pablo y Lutero, de los inspirados como Mazzini y Martí, para los cuales la vida es misión y el ideal no es fantasía, sino aspiración realizable, aunque llena de dificultades, que subyuga la conciencia adueñándose de la voluntad en la forma imperativa del cumplimiento del deber. Cuando Martí manifiesta su apetencia de morir de cara al sol, reitera y ratifica la frase de La Rochefoucauld: "Ni el sol ni la muerte puede el hombre mirarlos con fijeza."<sup>2</sup> Acerca de estas inquietudes libertarias, expresé en un artículo sobre Cirilo Villaverde en el exilio, citando a Julio Hernández-Miyares, lo escrito por el propio Villaverde con respecto a los efluvios emancipadores que había sentido: "Fuera de Cuba, reformé mi género de vida: troqué mis gustos literarios por más altos pensamientos; pasé del mundo de las ilusiones al mundo de las realidades; abandoné en fin, las frívolas ocupaciones del esclavo en tierra esclava, para tomar parte en las empresas del hombre en tierra libre".<sup>3</sup> Añadiendo luego en mis anotaciones: "Por nuestra parte, consideramos

<sup>1</sup> Leonardo Fernández-Marcané, "Reseña crítica de *En la tarde, tarde*", por Juan Cueto, *Nueva Prensa Cubana*, Enero de 1999, Sec. "Letras, letrillas, letrones", p. 22.

<sup>2</sup> F. de la Rochefoucauld, "Maximes" (26), en P. Dupré, *Encyclopédie des Citations* ( París: Ed. Trevisse, 1959), p. 20.

<sup>3</sup> Julio Hernández-Miyares, Conferencia, "Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde: una relectura en el siglo XXI", Miami, Florida, Agosto 9, 2001, p. 2.

que es muy interesante notar, que de los cientos de patriotas y conspiradores que vivieron, trabajaron o estudiaron en el exterior, ninguno de ellos pudo aceptar de nuevo el régimen español de la época, tras haber conocido las libertades foráneas, los derechos individuales, civiles y sociales, contrapuestos al rigor del sistema colonial. La historia se repite: el que conoce la libertad, no puede vivir en servidumbre. Esto se ha evidenciado en los más recientes estudios sobre Cuba, realizados incluso por autores españoles, y lo hemos venido investigando junto a varios colegas profesores del exilio actual. Remito a los interesados a nuestro libro a publicarse sobre el Autonomismo cubano, en colaboración con el Dr. José Sánchez-Boudy".<sup>4</sup> Acerca de todo lo dicho, hay que recordar asimismo las palabras del poeta y patriota cubano Diego Vicente Tejera en la emigración de Cayo Hueso, octubre de 1887, que nos ilustran sobre aquella situación de libertades extranjeras y opresión en la isla, que influyó finalmente en la independencia de Cuba, tema de este cuento.<sup>5</sup> De igual manera, don Antonio Maura y Montaner, que como Ministro de Ultramar trató de darle autonomía y libertades a la isla, expresó con gran pesar en el mitin de Valladolid (enero de 1902):

Fue la paz del Zanjón el convenio de un quebrado que no cumple. Las posesiones de ultramar se gobernaban a través del cacicato de peninsulares que allí iban allí para enriquecerse y repatriarse. Yo quise hacer frente a todo esto. A los 15 días de estar en el ministerio había reformado la ley electoral y sacado del retraimiento a los autonomistas. A las pocas sesiones de Cortes, había presentado mi proyecto de reformas. Para perseverar en esa orientación era menester no oír a los contertulios, desairar a los corresponsales complacientes que mandaban actas para los maltrechos encasillados de la Península. Porque el proyecto no prevalecía yo dejé la cartera. Cuando ya era tarde para el remedio, Cánovas y Sagasta corrían por la manigua detrás de los cabecillas cubanos brindándoles la autonomía y la dignidad de la patria. Y cuando después de la inmensa caída la nación recobró su sentido, encontrose con que no tenía ni el derecho de revolverse contra los que la llevaron al abismo. Porque estaba en el caso de aquellos pupilos que al llegar a la mayor edad se encuentran arruinados, pero recuerdan que ellos también asistieron a las francachelas de sus tutores.<sup>6</sup>

Abunda en el tema el profesor Manuel Moreno Fraguinals cuando asevera: "El acumulado rechazo a la represión colonial española, la sacudida ideológica provocada por la confrontación política y el hecho indiscutible de que Estados Unidos era un país admirado por la sociedad blanca cubana dominante, determinó que el movimiento de anexión, abandonado por sus promotores millonarios, se mantuviese vivo entre los grupos más radicales de la clase media. Quedó funcionando así un anexionismo de hombres sin esclavos, amantes de las ideas liberales y el régimen democrático norteamericano. Narciso López, en su segundo intento de invasión a Cuba para encender la guerra, fue capturado y condenado a garrote vil. Algunos de sus hombres, como el escritor Cirilo Villaverde, pasaron el resto de la vida en

<sup>4</sup> Leonardo Fernández-Marcané, "Cecilia Valdés en el Museo Cubano", *Diario Las Américas*, Edición Dominical, Agosto 26, 2001, p.10-B. Vide Louis A. Pérez Jr., *On Becoming Cuban* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999), pp. 17-103. Ver también, entre otros: Marta Bizcarrondo y Antonio Elorza, *Cuba/España. El dilema autonomista, 1878-1898* (Madrid: Ed. Colibri, 2001), 452pp.

<sup>5</sup> Diego Vicente Tejera, citado en Louis A. Pérez Jr., *Ibid.*, p. 96, n. 1. Vide Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura cubana* (New York: Las Américas Pub. Co., 1963), II, 190. Vide Bizcarrondo y Elorza, *Ibid.*, pp. 21-57 y ss.

<sup>6</sup> Véase mi trabajo: "Dos perfiles en la lucha por la independencia", *Revista Interamericana (Interamerican Review)*, Vol. II, No. 2 (Verano 1972), pp. 207-208.

Estados Unidos, en el exilio. No hay que olvidar que la actual bandera cubana tuvo su origen en este anexionismo de los sectores blancos medios y pobres. Por eso *la estrella solitaria* de que habla la literatura patriótica fue concebida como una más que iría a engrosar el conjunto de estrellas norteamericanas... Martí, en párrafos de gran belleza, se refirió a esa bandera, *la bandera de López y Walker*, lavada su significación anexionista con la lucha de la Guerra de los Diez Años. La nueva propaganda anexionista hizo énfasis en la guerra *de los pobres* y la traición de *los ricos*.<sup>7</sup> Nada pudo detener ya la independencia del pueblo cubano, lograda con grandes sacrificios unas décadas más tarde.

Y este cálido crisol de redención, queda trocado en el indescriptible regocijo que palpamos a diestra y siniestra al principio de la anécdota examinada: "Todo comenzó el 20 de mayo de 1902. Las calles estaban inundadas de gente delirante de alegría. Donde quiera se veían confetis, cintas, estandartes y banderas de colores. Los fuegos artificiales centelleaban en el cielo azul, ya de por sí clarísimo, y sus estallidos se confundían con la alegre música tropical que surgía de cada rincón, de cada casa, de cada bocacalle como una arrolladora y gigantesca ola tropical. Ese día se celebraba el traspaso de poderes y por primera vez se veía ondear la enseña patria, libre y soberana, en toda la joven nación".<sup>8</sup> La siempre fiel isla de Cuba, la de los tristes destinos, hija predilecta de España, se emancipaba en esa fecha del yugo colonial e integraba el mosaico de las repúblicas iberoamericanas. Para la joven Consuelo, bella hija de esclavos y protagonista del relato, también había llegado, en contrapunto con su isla nativa, la añorada liberación:

"El día de la independencia se había convertido ahora en el día más feliz de la vida de Consuelo. Sonaron las trompetas y marcharon las bandas de música, se pronunciaron discursos y llegó el sublime momento del cambio de banderas. Todos lloraron, gritaron y aplaudieron alborozados al ver la bandera tricolor de la estrella solitaria, símbolo de la libertad y de la justicia para todos, reinando soberana".<sup>9</sup> Este alegre bullicio, justifica plenamente las atinadas frases del colega profesor René Izquierdo, quien en su estudio sobre Ofelia, anota: "El valor de los relatos de O. Martín Hudson residen en lograr que sus sentimientos, sus vivencias más íntimas y profundas, tanto las ocurridas en Cuba, su tierra natal, como en los Estados Unidos, su patria adoptiva, trasciendan el ámbito de lo personal, y se conviertan a través de su imaginación en unos relatos ágiles y amenos que logran captar el sentimiento universal de los que han sufrido el destierro o el desarraigo personal".<sup>10</sup>

La hermosa Consuelo se consideraba libre, ciudadana de una nueva nación que no sólo se había independizado de la metrópoli peninsular, sino que le había puesto fin a la terrible taca social de la esclavitud negra: "Como todo el mundo, hoy ella también se sentía llena de felicidad y optimismo. Una nueva era comenzaba para la patria y ella presentía que el futuro necesariamente tenía que ser mejor para ella también. Su madre había muerto dos años antes. Exactamente al año de irse de la casa de "mamaíta" y "papaíto" Piedra. Con la abolición de la esclavitud, la madre de Consuelo, cocinera de los Piedra, había quedado libre de elegir su futuro, pero había permanecido con la familia hasta que el padre de Consuelo, antiguo esclavo,

<sup>7</sup> Manuel Moreno Fragnals, *Cuba/España, España/Cuba: historia común* (Barcelona: Grijalbo, 1995), p. 240.

<sup>8</sup> "Blanca como la Nieve", en Ofelia M. Hudson, *Cantar otras Hazañas* (Miami: Ediciones Universal, 1996), p. 21.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>10</sup> René C. Izquierdo, Reseña crítica de *Cantar otras Hazañas*, por Ofelia M. Hudson, Febrero 28, 1997, p. 5.

se estableciera como sastre y pudiera hacerse cargo de los gastos del hogar".<sup>11</sup> Pero esta pretendida libertad, era más hipotética que real. La autora, que usa en este cuento la narración en tercera persona omnisciente, nos da indicios del paternalismo y de la activa condescendencia con los que era tratada la protagonista por la patriótica y arruinada familia Piedra, que había perdido sus bienes en la Guerra de Independencia: "Consuelo había crecido con los Piedra y sus nueve hijos, todos mayores que ella. Desde que nació, las niñas de la casa se habían apropiado de ella como si se tratara de una mascota. La bañaban, le ponían decenas de lacitos multicolores en el pelito, le echaban colonia y jugaban con ella como si fuera una muñequita de carne y hueso. Mamaíta y papaíto también la consentían quizás hasta más que al fiel Fido quien a veces, para gran regocijo de Consuelo y horror de las niñas, le lamía la carita con su lengua sedosa y áspera a un mismo tiempo."<sup>12</sup> Es preciso observar con toda atención, el importantísimo personaje que es Consuelo, piedra angular de todo este relato, símbolo esencial del nacimiento de las libertades patrias y de la muerte de todas las mismas, al someterse los habitantes de la isla a erróneos consejos que los aniquilan. Como su nombre lo indica, Consuelo es a la vez bálsamo, sudario y remedo de las desdichas cubanas. "En el arte literario, los caracteres debemos reconocerlos o por las señas exteriores, por la actuación o por el conjunto de movimientos interiores, es decir, por el juego de pasiones que obedientes a una profunda unidad interior aseguren al personaje una continuidad de rasgos, y que se manifieste por uno de ellos dominante, como condensación de la pluralidad... Su conducta, por lo tanto, proviene del choque de pasiones en el alma de los personajes y del acuerdo o desacuerdo de sus resultantes con la circunstancia exterior. El carácter se revela por una conducta exterior, sujeta a las costumbres impuestas por el medio familiar, social, la moda, la educación, la edad, etc."<sup>13</sup> La autora conoce bien que los vehículos de trasmutación literaria y de creación de personajes son múltiples: La observación directa de los fenómenos ambientales, la memoria, con la que se refresca un acontecimiento archivado en la mente, la introspección y la reminiscencia, donde se sopesan posiciones y posturas, hechos vivenciales previos, o de transmisión oral, escrita, o visual, con los modernos medios de difusión. El narrador, "...Cuando es puramente conceptual o friamente enumerativo, ahoga en el lector la magia de la evocación, el toque emotivo que estimula la imaginación. En cambio, cuando sabe seleccionar y sugerir imágenes, impregna su paisaje (y sus personajes) de magia poética... La individualidad es una resultante en la cual intervienen, entre muchos otros factores, la herencia, el temperamento, la sensibilidad, las creencias, el medio, la clase social, el lugar, la época, la familia, pero sobre todo, la voluntad".<sup>14</sup> Y el profesor Baquero Goyanes, habla del cuento en estos términos: "Lo normal en la realización de un cuento es que éste se escriba de una vez, poco menos que de un tirón... se asemeja a la poesía. Dña. Emilia Pardo Bazán escribió: 'una y otra (la concepción del cuento y la de la poesía lírica) son rápidas como un chispazo y muy intensas, porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del cuento. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca'... Y en fecha más reciente Alberto Moravia: 'Los personajes de los cuentos son el producto de intuiciones líricas'...".<sup>15</sup> Como podemos comprobar, el relato corto exige intensidad

<sup>11</sup> O. M. Hudson, *obra citada*, p. 21.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>13</sup> Raúl H. Castagnino, *El análisis literario* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1967), pp. 118-119.

<sup>14</sup> R. H. Castagnino, *Ibid.*, pp. 91-92, 118.

<sup>15</sup> Mariano Baquero Goyanes, *Qué es el cuento* (Buenos Aires: Editorial Columba, 1967), pp. 52-53. Véase también un estudio fundamental de las leyes del cuento, en un gran escritor: Antonio de Undurraga. *Autopsia de la novela, teoría y práctica de los narradores* (México: Ed. Costa-Amic, 1967), pp. 45-46 y ss.

en acción y personajes y además requiere brevedad e interés, que promuevan una sostenida atención.

Vuelta al seno familiar de los Piedra tras muchas vicisitudes, la protagonista siente en su espíritu las mordidas sicosociales de la incompleta libertad sin igualdad, que penetrarían en las profundas simas del alma humana, según pensaba Unamuno, en su incansable lucha con la eternidad.<sup>16</sup> Como bien afirma sobre esta agonía la profesora, crítica literaria y periodista Olga Connor, en uno de sus artículos sobre un libro de la autora: "Miguel de Unamuno planteaba en sus ficciones situaciones de 'sí o no', evitaba los detalles descriptivos en la trama y magnificaba el confrontamiento dramático entre sus personajes, apresurando el tiempo narrativo. Ofelia se lanza con su relato a un tiempo rápido y tiene cierres concluyentes, muy a lo Unamuno. También está presente el tema de Caín en lo que escribe."<sup>17</sup>

Además, podríamos decir nosotros que lo libertario está aquí empalmado también con este "cainismo" y "luzbelismo" unamunianos, (el libre albedrío, la lucha entre el bien y el mal, y el resentimiento), que tan bien conoce y ha explorado la narradora en su tesis doctoral, y que no tocaremos ahora en obsequio a la brevedad. Sin embargo, si diremos que "...en el análisis de los seres literarios se descubre que hay personajes identificables con el creador, nacidos de la introspección y auto-observación de éste; otros son materialización de virtualidades latentes en su espíritu, nacen en un proceso de proyección, operan catárticamente... de la penetración psicológica del creador, de una operación imaginativa o de la reconstrucción histórica."<sup>18</sup> Al continuar nuestro estudio, observamos que en el nudo de la trama se vislumbra ya un clímax, desarrollado luego en catastrófico desenlace: "Consuelo se incorporó enseguida a la rutinaria vida de los Piedra que le era tan familiar. Ahora ayudaba con las cosas de la casa pero, contrario a lo que se hacía con las sirvientas, a ella no se le asignó una obligación específica. Era un miembro más de la familia, como el fiel Fido, el travieso gato Fru-Fru o Jerjes, el perico sabelotodo. Y así fueron pasando los días, los meses, un año y otro... Las niñas ya tenían novios, algunas se casaron y Consuelo, que se había convertido en una bellísima doncella de quince años, era también codiciada por todos los negros jóvenes de los alrededores. Ella en cambio los rechazaba a todos, no podía aceptar el hecho de que, siendo igual a los Piedra por dentro, fuera tan diferente a ellos en apariencia. Como era de buena naturaleza, no envidiaba a las niñas, ni resentía sus éxitos ni sus amores, pero deseaba ser blanca no sólo por dentro, sino también por fuera. Ser negra era recordar demasiado el muy cercano pasado esclavo. La igualdad social no existía aún y ella quería ser blanca para sentirse verdaderamente libre, libre como las dos franjas blancas de la bandera de la libertad patria."<sup>19</sup>

Queremos ahora traer a colación las palabras del Maestro de la crítica literaria argentina, nuestro antiguo y querido profesor, el Dr. Raúl Castagnino, en torno a los caracteres simbólicos, como el que ahora nos ocupa. Afirma nuestro insuperable maestro al referirse a Magdalena (nótese el nombre), una figura emblemática de Azorín: "¿Quién es esta 'enferma'...? A todas luces se trata de un personaje simbólico... es una metáfora personificada. *Esta enferma desangrada, escuálida, 'operada ayer' es España después de la guerra civil, la España que espera de sus*

<sup>16</sup> Ofelia M. Hudson, *Unamuno y Byron: La agonía de Caín* (Madrid: Editorial Pliegos, 1991), pp. 79-103.

<sup>17</sup> Olga Connor, "Las otras hazañas de Ofelia", *El Nuevo Herald*, Edición Dominical, Junio 23 1993, Sec. "Galería", p. 1-E. Vide Ofelia M. Hudson, *Unamuno y Byron: La agonía de Caín* (Madrid: Editorial Pliegos, 1991), pp. 111-116.

<sup>18</sup> Raúl H. Castagnino, *obra citada*, p. 123

<sup>19</sup> O. M. Hudson, *obra citada*, p. 23.

*hijos la reconstrucción. Le aguarda larga convalecencia en ese encierro de recovecos, pasillos y multiplicidad de puertas sin salida... Todo ello puesto en función de símbolos.*<sup>20</sup> Esta es una prueba manifiesta de lo que hemos venido sosteniendo: Magdalena representa a España; Consuelo, a Cuba. Privada de la libertad de elección, del antes mencionado libre albedrío, la joven cubana, en su desgarramiento anímico o enmascarada desesperación, cual defecto trágico de las antiguas heroínas griegas o de las sagas germánicas, o como la Madame Roland de la Francia del Terror: (“¡Libertad, libertad, cuántos crímenes se cometen en tu nombre!”),<sup>21</sup> acude en mala hora a la malhechora de su amarga existencia, paralelo simbólico del destino patrio: “La curandera, que se parecía mucho a su madrastra, era fea, vieja y mala y al ver a la bella y juvenil Consuelo sintió envidia y resentimiento: ‘Todo eso que sientes y quieres se soluciona muy fácilmente’, le dijo: ‘Prepara agua hirviendo en una olla bien, bien grande. Recuerda que tiene que estar bien, bien hirviendo, échale bastante sal al agua para que hierva bien. Tómate este cocimiento de amapolas con miel unos veinte minutos antes de que el agua empiece a hervir y, cuando esté bullendo y burbujeante al máximo, viértela en una tina de baño y muerde esta manzana roja con esos dientes tan blancos y finos que tienes. Cierra los ojos, rézale una oración a la virgen, y tírate dentro, que en pocos segundos se hará el milagro pues vas a quedarte dormida y pronto estarás blanca para siempre y serás libre de veras’.”<sup>22</sup>

El dramático desenlace no se hace esperar. En el reino de la muerte encuentra Consuelo, (el nombre de la joven protagonista desempeña, como hemos señalado, un papel alegórico con referencia al establecimiento y desarrollo de la incipiente república), la libertad que el reino de este mundo no pudo o no supo otorgarle: libertad infinita, irrestricta, absoluta, ilimitada y sin cortapisas, carente de prejuicios y desigualdades. Libertad que va más allá de la vida y de la muerte, de la sociedad, la raza, la religión y la nacionalidad; liberación definitiva de su acongojado espíritu, subyugado por cadenas, si no materiales, sí mentales o ambientales; como apuntamos antes, ni el sol ni la muerte puede el hombre mirarlos con fijeza. Y con mano maestra cierra Ofelia Martín Hudson el círculo simbólico de la desventura de su agónica doncella, infortunio también extensivo a la Perla de las Antillas, que ese 20 de mayo inauguraba su independencia, y que tanto ha tenido que padecer hasta el siglo XXI.

“Pegó un grito, un único grito de dolor y se hundió en el burbujeante líquido, mientras se le desprendían las imaginadas ebúrneas carnes y se tornaba de verdad blanca, blanca, blanca como sus huesos, blanca como la nieve de su alma pura, blanca como la lápida de mármol que los Piedra pusieron con su nombre y su apellido en el cementerio de la capital: Consuelo Piedra, quince años, nuestra hija amantísima, un alma blanca como la nieve y ahora verdaderamente libre de la maldad y el prejuicio por toda la eternidad. Tus padres y hermanos.”<sup>23</sup>

En nuestro caso, terminamos este breve y sintético análisis, con la imperecedera sentencia martiana, lapidaria y genial, que todos llevamos, como una voz que clama en el desierto, esculpida en nuestros corazones: “Los males de la libertad, sólo con libertad se curan.”<sup>24</sup>

<sup>20</sup> R. H. Castagnino, *obra citada*, p. 130. (Subrayados nuestros).

<sup>21</sup> Leo Gershoy, *The French Revolution and Napoleón*. (New York: Appleton-Century Crofts, 1933), p. 253.

<sup>22</sup> O. M. Hudson, *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>23</sup> Ofelia M. Hudson, *obra citada*, p. 25.

<sup>24</sup> Andrés Sorel, ed., *José Martí en los Estados Unidos* (Madrid: Alianza Editorial, 1968), p. 301.

# El último exilio o nuevas posibilidades de lo cubano

Enrique del Risco  
New York University  
EEUU

El exilio no es pues un afuera de la nación sino una parte de ella misma que señala sin embargo la existencia de una quiebra, una escisión que atenta, esa escisión digo, contra la propia integridad de la nación. “¡Así vamos todos, -decía Martí en su panegírico sobre Julián del Casal- en esa pobre tierra nuestra, partidos en dos, con nuestras energías regadas por el mundo, viviendo sin persona en los pueblos ajenos, y con la persona extraña sentada en los sillones de nuestro pueblo propio! Nos agriamos en vez de amarnos. Nos encelamos en vez de abrir vía juntos. Nos queremos como por entre las rejas de una prisión.” Dificil se hace imaginar una descripción más precisa de la relación entre los cubanos de adentro y afuera. A los exiliados del XIX les quedaba sin embargo el consuelo de que el origen de esa ruptura era externo, ajeno a la nación. Al exilio actual, como a la isla no le quedará otro remedio que reconocer que las causas de esa quiebra emergen de la propia nación. Todo eso nos debe hacer recordar que la nacionalidad es ante todo una fatalidad más allá de todas las virtudes que le querramos atribuir. Con esa fatalidad hoy muchos en la Cuba intramuros consideran que quien no ha sido expuesto cada día de su vida al meticuloso control de sus vidas o a la miseria organizada que allí impera no saben qué es ser cubano. Así mismo en la Cuba extramuros otros consideran que quienes sólo han experimentado ese control y esa miseria no saben lo que es Cuba. La propia definición de lo nacional se ve amenazada entonces por la realidad instalada en la isla en los últimos 42 años. De nada vale simular que no se trata más que de una pesadilla cuando esa pesadilla ha actuado durante tanto tiempo sobre una isla real habitada por personas no menos reales.

Lo cierto es que la última dictadura cubana y su correspondiente exilio han durado demasiado tiempo si tomamos como referencia los límites vitales de un hombre o incluso si lo comparamos con la duración de Cuba como estado nacional. Esos años y las experiencias correspondientes no han hecho más que ahondar la ruptura inicial y su superación está lejos de conseguirse. Si para los cubanos de la isla su tiempo nacional es el agotador presente la experiencia del tiempo nacional para los de extramuros se divide entre un pasado cada vez más remoto y un futuro nunca lo suficientemente cercano. El tiempo nacional queda así escindido y su reparación improbable.

Todas estas abstracciones tienen un origen bien concreto. Pienso sobre todo en muchos cubanos con décadas de exilio que con la mejor buena fe no pueden reconocer la cultura producida por los cubanos del exilio reciente o por los que aun viven en la isla ya no como cubana sino incluso como cultura. Desconfían, no sin cierta razón, de la cultura que pueda surgir, incluso a contracorriente, de un medio donde la represión y la mediocridad son ubicuas.

Diferencias estéticas pueden así ser entendidas como contaminaciones de un régimen esencialmente corruptor. Quienes así opinan descuidan la existencia de procesos marginales pero legítimos de conquista de espacios individuales y colectivos y el especial valor que la libertad resultante adquiere cuando se ha logrado vencer todo tipo de resistencias. Desconocen la energía positiva que puede obtenerse de la repulsión que genera el espectáculo de promesas descomunales que son seguidas por frustraciones todavía mayores. El exilio, esa abstracción a la que tratamos de darle algún sentido, ve amenazada su integridad no sólo por las distintas geografías en que ha arraigado o sus distancias generacionales sino por un desacuerdo profundo y a la larga lógico de concebir su experiencia de lo cubano. Debemos recordar que en su propio texto sobre Casal, Martí le reprochaba al poeta acabado de morir, que “por gustar del (verso) de Francia tan de cerca, le tomó la poesía nula, y de desgano falso e innecesario”. Saldar ciertas incomprensiones era difícil incluso para quien soñaba con una patria “con todos y para el bien de todos”.

Encuentros como este cobran sentido para superar esas distancias y conocernos mejor. Es por eso que he decidido presentar en este espacio la obra de un poeta y un grupo de músicos cuya difusión es insuficiente en relación a su alcance. Estos creadores confluyen en dar cuenta lúcida de la experiencia de vivir en la isla durante el castrismo sin otra opción inmediata que la de igualar régimen y nación. Sus fechas de nacimiento rondan los finales de la década del 60 y sus exilios comienzan en los 90 lo que significa entre otras cosas que su experiencia vital en la isla se inicia cuando el régimen se halla perfectamente establecido y concluye cuando este comienza a desmoronarse.

El poeta que quiero presentar, Jorge Salcedo, nacido en La Habana en 1968, acaba de publicar su primer libro, *Naufragio y sedición en la isla de Juana*, en la editorial Betania de Madrid. No caeré en la tentación, fácil tratándose de un libro como este, de ofrecerle un lugar en la historia de la literatura cubana. Si tuviese que usar alguna referencia preferiría la del parentesco (ya que no influencia) con *Fuera de juego* de Heberto Padilla. El parentesco afortunadamente no es político pues el poeta se encuentra en Boston, lejos de los entusiastas interrogadores de Villa Marista. Se trata de un parentesco poético. Ambos libros comparten una mirada profunda y contenida sobre un mismo fenómeno. Los separan la distancia de tres décadas y lo que ello eñtraña. Lo que en un libro es premonitorio en el otro es conclusión de un ciclo. Los separa también la posición misma del poeta. Si a Padilla de alguna manera lo intimida el ser portador del pecado original de que habla el Che Guevara con Salcedo no ocurre lo mismo.

Salcedo ha sido puesto ha salvo de ese pecado original y se ha intentado hacer de él un hombre-nuevo pero ha pesar de ello el poeta se ha salido con la suya: en lugar de llegar a ser un hombre-nuevo ha alcanzado la irreductible condición de persona. “El gran proyecto nuestro -dice el poeta a un amigo- ha sido desmontar el que encontramos al nacer entorpeciendo nuestras vidas, y para ello, ni siquiera tuvimos que proponémoslo”. Como mismo *Fuera de juego* era un viaje de ida a lo que se anunciaba como paraíso pero al que se le presentía cierto azufre infernal, el viaje de *Naufragio y sedición...* es un viaje de vuelta de lo que no caben dudas es el infierno. Y ese viaje se cuenta con la ironía, la sabiduría precoz, de quien ha visto demasiado pronto. No se trata aquí de presentir, advertir lo que se acerca, descubrir mecanismos ocultos sino de hacer recuentos, verificar los saldos, juzgar sin entusiasmo. “Ya contaron los muertos/ y da una cifra torpe/ da un idilio de sangre,/ da otro mártir sin miedo/ de estar vivo, da pena,/ ¡qué más da!”

La distancia y el desasimiento se complementan con una cercanía casi cómplice de quien puede entrar y salir en el mundo del que el poeta nunca se sintió parte pero del que tampoco podrá escapar del todo. Ese estar y no estar del poeta le proporciona la libertad y seguridad de

juzgar, hacer recuentos sin sentirse comprometido o ajeno. Esta reveladora dialéctica del adentro y el afuera puede condensarse en un poema que a su vez resume el espíritu de la primera parte del libro, *Réplica*, que data de 1987. Escuchemos esta especie de Juicio Final de un poeta que no ha llegado a sus 20 años: "Todos hemos puesto nuestro grano/ en esta inmensa obra/ de cobardía. Claro que los valientes/ han sido los que más/ aportaron, para eso/ tenían las medallas, los títulos,/ las grandes oficinas./ Los otros, los valientes,/ también desempeñaron su papel/ difícil, decoroso./ Sin tomar parte estábamos nosotros,/ los valientes."

De algún modo este libro se convierte en una especie de épica de la resistencia al entusiasmo. "Nacimos cuando el mundo ya era provisional. No moriremos de entusiasmo" afirma concluyente en "El gran proyecto". "Desentiérrate antes/ de que te pudras. Echa/ tus sentidos del templo./ Basta de traficar con tu esperanza", nos advierte Salcedo en este breve poema. Todavía es más explícito en una suerte de credo generacional que es "El gran proyecto". Ojo, cuando Salcedo habla de generación se refiere a la porción marginal de sus contemporáneos acusados de no hacer, de no ser cómplices del Gran Entusiasmo y que han "sido llamados *conservadores, reaccionarios, gusanos* desde la adolescencia". La generación así definida "declinó ser joven para evitar las rectificaciones y los desengaños consabidos. Ajenos a la esperanza e inmunes a la utopía, guardamos sólo el atavismo de inmemoriales tradiciones: la música, la amistad, el buen yantar y el buen beber, y la sospecha argumentada en todo cuanto esto excede."

Ese ejercicio tan prolongado de resistencia dejará inevitablemente secuelas y Salcedo acusa recibo de ellas: "Nuestra niñez y juventud conocieron ayer una excesiva intromisión, y de ahí proviene, creo, esta obstinación nuestra por preservar la intimidad, aun sea a expensas del amor". Este desencanto casi programático podría parecer infecundo, inmovilizador. Salcedo ha reparado en ese peligro y no propone el *no hacer* como meta, sino una escrupulosa responsabilidad en lo que se haga, sin buscar en el entusiasmo el estímulo o la disculpa. De ahí que advierta: "Con esta disposición será difícil erigir pirámides, sé que piensan algunos. Nosotros, pesimistas, no descartamos las pirámides."

Ahora quiero remitirme a las reflexiones iniciales sobre la falta de realidad que tiene para muchos exiliados tempranos la experiencia del castrismo. Para el caso de un poeta como Salcedo lo vivido no puede reducirse a la condición de pesadilla. Esa experiencia no sólo forma parte de su memoria sino de su mirada de su presente exiliado, de su actitud vital. Lo vivido ha sido terriblemente real y es inmune a los ardidés de la desmemoria. Y quizás su mayor prueba de realidad es su amenazadora capacidad de repetirse como declara en su poema "Revolución": "A nuestros hijos, o los de aquellos que se atrevan, les mostraremos la ciudad extenuada y sus ya entonces antiguos retazos de coherencia. Y les daremos la clave para intentar otra barbarie."

¿Cómo es la imagen de la isla que le devuelve la memoria? En la distancia del exilio el poeta se ha trazado como misión evitar a un tiempo la nostalgia y el olvido. Pero aún en él la nostalgia es inevitable.

"Lo extraño todo, como el gran cobarde/ Que soy, lo extraño todo./ [Confiesa para luego decir]/ Jugar al fútbol con aquellos años./ Beber y disolverme en cada noche./ Empezar un amor. Hallar un rostro amigo./ Odíar de cerca a algún tirano./ No es racional, no fueron buenos tiempos./ Pero lo extraño todo."

La trampa de la nostalgia le ofrece al mismo tiempo el rostro del amigo y el odio al tirano. Ambas imágenes son indisolubles de su memoria patria. La isla se le presenta como la fuente irremplazable de sus amores y odios originales. Su patria es distinta, por ejemplo, de la de Martí, que sólo la reconocía en sus virtudes, pero no por eso es menos suya. El poeta debe defenderse de la isla y la invoca por uno de sus segundos nombres, Juana que apenas

sobrevivió unos años (no debemos olvidar que Cuba significa en dialecto aruaco nada más y nada menos que "lugar"). Debe distanciarse de ella aunque no sea más que para reinventar una nueva relación con ella. Una relación que se intuye en las palabras que prologan el libro, fechadas hace tan sólo un año. "Mi patria me desvela y me enfrenta a medio mundo, pero mis únicas heridas me las he infligido yo. Relevo mis palabras. Exilio, heridas, desarraigo... Todo eso suena serio, mucho más serio que mi vida."

Absolviendo a la patria de sus propias heridas Salcedo consigue liberarse de esta para asumir su responsabilidad en el espacio de su persona. El poeta rescata su condición de individuo y la enarbola como su triunfo y su proyecto. La fatalidad de pertenecer a un lugar (Cuba, en dialecto aruaco) es transformada en un asunto estrictamente personal. El poeta ya no es parte del país. El asunto es mucho más sencillo. El país es parte del poeta.

.....

No sé si llamarle generación a un grupo de amigos de similar, edad, conjunto de experiencia, influencias, credos estéticos, concepción vital e intenciones artísticas. Tampoco importa. En todo caso el grupo que empezó a nuclearse hace diez años en la confluencia de las calles 13 y 8 del Vedado y que juntos o por separado han grabado una larga docena de discos ha sido la experiencia más subversiva que ha pasado por la música popular cubana en mucho tiempo. Su obra ha dado lugar tanto a proyectos individuales como a otros que han agrupado a algunos de los componentes del grupo como Lucha Almada, Superávit y a felices intentos de reunir la obra y la estética de estos en proyectos como Habana Oculta y Habana Abierta. El resultado es una subversión comparable a lo que una vez representaron la aparición del danzón, el son o el filíng. Como en estos casos, han sido acusados de pervertir una supuesta esencia nacional con adiciones y mezclas foráneas (no olvidemos que el danzón y el son en su momento fueron culpables de su cercanía con África, el filíng con Norteamérica). Si esta vez he cedido a la tentación historicista es porque la subversión propuesta por estos músicos es más difícil de reconocer. Su resultado no ha sido la aparición de un género nuevo y definido, algo a la postre más fácil de codificar. Se trata de un nuevo modo de asumir la que considero la más fecunda tradición cultural cubana. La capacidad de asimilar nuevas influencias a la tradición para conseguir nuevas síntesis.

Pero de momento prefiero referirme exclusivamente a las letras de sus canciones. Para empezar debo destacar una diferencia fundamental con el poeta anteriormente comentado: en sus canciones se hace patente que no pueden jactarse de no haber participado en el Gran Entusiasmo. Ni "ajenos a la esperanza" ni "inmunes a la utopía". Creyeron. Creyeron en que eso que llamaban revolución armonizaría de una vez y para siempre individuo, familia, sociedad, país, universo, en la búsqueda de un bien absoluto para al final comprobar que la armonía y el bien era en realidad un revoltijo hecho a la medida de unos cuantos, cuando no de uno solo. De ahí la aparición recurrente del tópico del desengaño. "Los maestros en la escuela/ siempre hablaban del amor y la esperanza./ Ay de mí, ay de ti,/ y de las quimeras en que un día creí" nos dice Alejandro Gutiérrez y más tarde en otra canción del mismo disco "Llevas la cruz/ de los que siempre quedaron/ a ras de la intención". Más tarde Vanito dirá mucho menos desgarrado "quedó bonito pero se destiñe/ya no es lo mismo que cuando éramos fiñes/ pioneros por el comunismo/ilusión de cosmonautas". Nada de esto sería sorprendente. Sorprende sin embargo los recursos a los que echan mano para sobreponerse a los ademanes del desengaño melancólico que no van con su naturaleza ni con su edad. Mientras Boris Larramendi declara "No me da tos no tener fe" (Boris Larramendi. Enfermera!!!) el propio Alejandro Gutiérrez declara en su cadencioso "Rockasón": *Estoy bailando rockasón con los muchachos,/ estoy sintiéndome mejor, nada peor que un sueño hecho pedazos,/ nada peor.* Algo de hábito nacional tiene este

desengaño gozoso. Donde un argentino inventaría un tango político Gutiérrez expresa su decepción ideológica imitando en espíritu al clásico "Lágrimas negras".

La decepción que para otros sería el punto de llegada es para estos músicos el momento definitivo de su arranque. Al desaparecer la fe en la causa única que aparentaba armonizar lo humano y lo divino esa quiebra entre el uno de cada cantante y el Todo armonizador supone numerosos descubrimientos. Uno puede ser el descubrimiento de la soledad esencial del artista (inventada hace dos siglos por los románticos y estigmatizada por el colectivismo totalitario) que sintetiza este verso de Alejandro Frómata "Hay menos fe pero la misma soledad." (Alejandro Frómata. Bolero) para luego rematar con "hay menos fe pero la misma realidad. (Ibid). La disminución de la fe nos revela a un tiempo una realidad y una soledad, un exterior y un interior, que siempre habían estado allí y nos descubre la capacidad de la fe para ocultarlos o deformarlos. Pero en lugar del lamento ha llegado el momento de mirar la realidad como por primera vez. Aquel país del que nos hablaba Alejandro Gutiérrez "perdido en los calendarios de una revolución" empieza a aparecer ante los ojos de los músicos, al tiempo que Raúl Ciro nos advierte de que "hay otro país más allá de tu oreja" ese interior arrinconado por los aspavientos del Gran Entusiasmo.

Pero separar sin más exterior e interior, país y revolución roza lo imposible después de tantos años. La ubicuidad de la Revolución ha dejado sus secuelas. ¿Dónde encontrar el espacio propio donde ser lo que queremos ser? Kelvis Ochoa confía en encontrar ese lugar en "Para dar a luz": "Tal vez quede un sitio fresco/ donde pueda decirte algo/ no creo que el ruido de la casa te deje escuchar;/ son todas esas voces/ que te aturden/ que aplauden/ es la cacería de almas que cesa al amanecer/y es que siempre habrá un lugar para dar a luz."

En otros casos se responde a la intrusión en sentido contrario convirtiendo, por ejemplo, canciones de amor en verdaderos campos de batalla. Se le habla a la amada del acoso de la realidad que impide hablar de amor, se le pide que salve al cantante de ese acoso. Como en el caso de "Enfermera!!!" de Boris Larramendi en que la conversación con ella está salpicada de constantes alusiones a ellos. Ellos son, por si no se capta la alusión, los puercos que "toman el poder gritando no sé qué y nunca se les ve la cara". A veces el giro es más perverso aun y siguiendo la pauta de "A pesar de usted" de Chico Buarque, se disfraza el desafío al régimen de rechazo amoroso.

Uno de los aspectos más llamativos de la subversión emprendida por estos músicos es el carácter abiertamente festivo de buena parte de su obra, incluso en sus denuncias y desafíos. Aquí no resulta el axioma martiano de que "las letras sólo pueden ser enlutadas o hetairas en un país sin libertad". Si hay luto este es recubierto de un entusiasmo falso e irónico que es a un tiempo denuncia y resguardo contra el patetismo. Así es desde el "Marchen bien" de Boris en que dice "marchen bien, mira, marchen bien/ y cuidado no se me calienten/ que si vamos a estar aquí/ no hay donde escoger/ así que no inventen"; hasta "Ritmo sabroso" de Jose Luis Medina:

Está este ritmo sabroso./ me robaron la cartera y el carnet./ Está este ritmo sabroso/  
subieron las tarifas de nuevo este mes./ Está este ritmo sabroso/ está la gente inventando  
qué hacer./ Está este ritmo sabroso/ violaron a una niña y no llegaba a diez./ Está este  
ritmo sabroso./ Está un suicida colgando de mi pared/ Está este ritmo sabroso./ está un  
balsero despidiéndose otra vez/ Está el poder ahogándose entre la verdad./ Está la bolsa  
negra cerrando la llave./ Está una madre llorando qué cocinar/ Está un viejo borracho  
tirado en la calle/ Está hablando en la tele quien tú sabes.

En los dos casos anteriores este carácter festivo es irónico. Ya que la felicidad es obligatoria, la denuncia simulará obedecer los rituales del entusiasmo. Pero junto a la ironía sobre el

entusiasmo por decreto empieza a aparecer una alegría auténtica. Es la alegría de saberse vivo y con muchas cosas por hacer de quienes, a diferencia de la generación de sus padres, tienen más opciones que aferrarse a lo vivido o arrepentirse. El futuro que tantas veces se empleó como señuelo es reemplazado por el presente al cual hay que extraerle todos los gozos negados en nombre de aquel futuro. De ahí que Kelvis diga “poco me importa si es un ratico/ así mientras dura aprovecharé” y luego reclame “un cachito pa’ vivir” mientras Boris reconoce que “yo sólo me enfermo con lo que no hago” o declara a puro grito: “yo no sé lo que quiero/ pero quiero que sea ahora”. Hastiados de los grandes gestos y los discursos graves defienden la libertad de lo leve. Como mismo Salcedo confiesa que palabras como exilio y desarraigo le suenan demasiado serias para su vida Vanito relativiza su exilio afirmando “yo no me fui, yo me alejé un poquito, desde más lejos se oye más bonito”. Como muchos de nosotros desde su presente se debate entre su memoria que dejó clavada en la Habana y el futuro en el que imagina la ciudad “a todo color”. Pero como amuleto contra los embates de la nostalgia y la incertidumbre del futuro contamos con el conjuro que ideó Boris cuando aún se hallaba intramuros: “Ojalá que todo vuelva a ser/ como no era ayer.”

.....

Siento haber cometido una traición alevosa pero necesaria con los autores que he presentado. Si por un lado he tratado de exponer la capacidad y modos de creadores recientes de generar un discurso crítico han quedado fuera del análisis zonas decisivas de la obra de estos creadores. El discurso crítico al que me he referido sólo muestra el filo políticamente subversivo de un modo de cultura de resistencia, o de cultura a secas mucho más complejo. Partiendo del principio de que “si la vida te da limones haz con ella una buena limonada” su modo de producir cultura estuvo marcado por límites que a un tiempo impedían un desenvolvimiento cultural “normal” y por otro acentuaba la avidez por rebasar esos límites. Para los que crecieron con el régimen no hubo más herencia cultural nacional que la que el régimen le ofrecía, de modo que la conservación de una cultura que se les ofrecía a retazos no ha sido una meta para ellos. Más que de conservar se trataba de descubrir obras cuyo único delito era que sus autores vivían fuera de la isla. Asimismo el bloqueo del régimen hacia buena parte de la cultura contemporánea universal ha producido generaciones con una vocación mucho más cosmopolita que otras que desde el exilio intentaban con toda legitimidad recuperar zonas de lo cubano destruidas por el Gran Entusiasmo.

Con todo esto quiero llamar la atención hacia algunos motivos de incompreensión cultural entre diferentes zonas del exilio actual. El exilio cultural más reciente que produjo buena parte de su obra en la isla empezó desde dentro a resquebrajar las barreras impuestas por el mismo régimen entre una cultura cautiva y otra libre. Debemos evitar la tentación de restaurar esas barreras desde afuera. Hay diferencias sí, pero marcadas por experiencias y perspectivas distintas y no será la desconfianza el medio más eficaz de lidiar con ellas. Un buen comienzo sería el de aceptar que la nación y su cultura pueden ser más amplias que lo que nuestra experiencia o nuestra memoria, inevitablemente limitadas, nos sugieren. En las catacumbas culturales de la isla o en el exilio las nuevas generaciones crecidas intramuros han descubierto zonas completas de la nación que sólo se habían podido conservar y difundir fuera de la isla, ya se trate de los libros de Cabrera Infante o de platos criollos extinguidos por el racionamiento.

Así mismo, esta cultura crítica, subvertidora, surgida en la isla y ahora en parte en el exilio ofrece una múltiple articulación entre la isla y el exilio. Ofrece un discurso crítico de la experiencia de vivir en la isla que se conecta sin demasiado esfuerzo, y con aportes sustanciales, con el discurso de los exilios anteriores y a su vez los acerca al presente de la isla. Además, la actualización de lo cubano, la rearticulación de tradición y modernidad ofrece sobre todo a los

hijos y nietos del exilio la posibilidad de un acercamiento a lo cubano que de otro modo se le haría incomprensible por anacrónico. Serían estos nexos el boceto de una nación en la que quepamos todos lo que la queremos y donde quepan incluso esos niños nacidos en medio mundo a los que deberemos ofrecer buenas razones para querer esa tierra. Sería este el germen de un nuevo modo de convivencia cubana, o lo que es lo mismo, de una nueva cultura. Un buen comienzo para que esa tierra comience a descansar y con ella todos nosotros.

# El concepto de memoria en Manuel Díaz Martínez: *Memorias para el invierno*

Joaquín Navarro Benítez

*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria  
España*

No es una casualidad que venga a hablar sobre Manuel Díaz Martínez y sobre su poemario *Memorias para el invierno*, muchos factores se han unido para que así lo haga. Estas palabras son parte de una investigación más amplia en la que intentaremos demostrar cómo la memoria se convierte en punto de partida y de llegada en su obra.

En primer lugar, se puede decir de este autor cubano que es uno de los poetas contemporáneos más brillantes de las letras en lengua española, como lo demuestran los múltiples reconocimientos que ha recibido su obra, dentro y fuera de las fronteras de su país; cabe mencionar el Premio Nacional de Poesía "Julián del Casal" que la Unión de Escritores y Artistas de Cuba le concedió en 1967 por su libro *Vivir es eso* o el Gran Premio Internacional de Poesía "Curtea de Arges", otorgado en 1998 por la Academia Internacional Oriente-Occidente de Rumanía. En segundo lugar, está mi admiración profesional, mi respeto personal hacia él y mi amistad, lo que me permite conocer de primera mano las anécdotas que se esconden detrás de cada verso.

Finalmente, el congreso que nos reúne para hablar de Cuba en la distancia, me recuerda que cuando salió de La Habana en febrero de 1992, donde la situación se había hecho ya insostenible, fue Cádiz, la tierra que hoy nos acoge, el destino elegido para instalar su residencia en España. Desafortunadamente no pudo quedarse aquí y se trasladó a Canarias poco tiempo después, donde vive desde diciembre de ese mismo año. De ahí otro motivo que se suma a los ya citados, es en Las Palmas de Gran Canaria, en 1994, donde publica su primer poemario fuera de Cuba, *Memorias para el invierno*, por el cual recibe el Premio Internacional de Poesía de dicha ciudad. El título está extraído del poema "Guardo memorias" incluido en este libro:

Guardo memorias  
para el invierno:  
entonces  
veré si puede  
salvarme la nostalgia.  
Si no puede,  
sabré ya  
qué es el no ser.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Díaz Martínez, M. 1995. *Memorias para el invierno*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Exemo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. p. 43.

En estos versos vemos un tema que será frecuente en la obra de Manuel Díaz Martínez. La recurrencia y preocupación del poeta por la 'memoria' nos indica que sus recuerdos están íntimamente ligados a la creación.

Debemos aclarar que entendemos el concepto en su sentido etimológico, "el que se acuerda de algo"<sup>2</sup>, y con ello el de la 'nostalgia', que según la definición que nos da el diccionario de María Moliner es la "tristeza por estar ausente de la patria o del hogar, o lejos de los seres queridos"<sup>3</sup>. Esta melancolía que brota en su poesía es algo que ya señaló Luis Alberto de Cuenca en el prólogo que hizo a su última antología *Señales de vida*:

La poesía de Díaz Martínez, reunida hasta el momento en trece libros, ha derivado de un intimismo de matices neorrománticos a un coloquialismo entre irónico y sentimental en el que se acentúa la tendencia a la meditación, que constituye una de sus constantes definitorias.<sup>4</sup>

Esta meditación a la que se refiere el crítico se basa en las continuas alusiones al tiempo y al recuerdo que pueden apreciarse en su obra. Pero si en los versos anteriores utilizaba la nostalgia y el invierno como ejes vertebradores del poema veremos a continuación otro texto en el que la palabra con mayor carga significativa será olvido, opuesto a la memoria, pero igualmente vinculado a la experiencia vital del poeta:

Entonaban los niños  
canciones de la Tracia.

En aquellas canciones  
se volvía la historia  
a sus viejos paisajes.

Si lo quiere el olvido,  
algún día seremos  
una historia cantada  
por un coro de niños.<sup>5</sup>

Este poema escrito en Sofía, en 1963, lleva el título de "Fiesta en Stara Zagora"; la inspiración surgió durante una cena a la que Díaz Martínez fue invitado como Secretario de la Embajada de Cuba en Bulgaria. La celebración fue acompañada por un grupo de niños que interpretaba canciones medievales; se trataba, por tanto, de una época pasada revivida a través de la música. De ahí que Díaz Martínez tomara esta experiencia para recordarnos, que algún día, todos nosotros, seremos también un contexto desaparecido y recreado, en el mejor de los casos, por canciones infantiles.

Este hecho, que relaciona el poema con la experiencia vital del poeta, nos sugiere una posible clasificación de la memoria, atendiendo al tema tratado o la imagen elegida de la que surgen los versos. De esta manera podemos observar cómo hay poemas que se refieren a lugares, en la mayoría de los casos con una estrecha vinculación con el autor, en lo que podríamos denominar una "memoria de lo espacial". Tal es lo que sucede con la serie de poemas que se recogen bajo la denominación "Sonetos en mi isla" y que abren *Memorias para el invierno*. De ellos,

<sup>2</sup> Corominas, J. 1973. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

<sup>3</sup> Moliner, M. 1996. *Diccionario de uso del español*. Edición en CD-Rom. Madrid: Gredos.

<sup>4</sup> Díaz Martínez, M. 1998. *Vivir es eso*. Madrid: Visor. p 8.

<sup>5</sup> Díaz Martínez (1995: 25).

“En la Plaza de la Catedral”, alude a la infancia del poeta que transcurre en La Habana Vieja. Casualmente los mejores recuerdos que guarda de este espacio los asocia siempre con ese tiempo; las imágenes visuales y sonoras que permanecen en su memoria y que luego transforma en versos:

Esas campanas, Catedral, que suenan,  
como pedazos de rajado cielo,  
en estas torres tuyas que alcanzan vuelo  
en los crepúsculos que las almenan:

esas campanas -ángeles armados  
de alma<sup>6</sup> lunar y rígidos bordones-  
dispersan un silencio de balcones,  
perturban lejanías de terrados,  
y de sus altas cárceles de piedra  
-las alas asomando entre la yedra  
que a la aridez impone su ornamento-  
dejan caer, sobre la vieja plaza  
donde fui niño y tuve amor y casa,  
plegarias grises que dispersa el viento.<sup>7</sup>

Pero La Habana no sólo se recrea desde la visión infantil, en el poema “Mirada para un paisaje” el poeta describe la ciudad desde el mar hacia el interior:

La Habana,  
descada desde el mar,  
es una muralla de plancton y resacas,  
un muro construido por el viento del Golfo  
con el aire más fino.  
El viajero que llega desde el mar  
penetra en la ciudad pausadamente  
por un túnel de agua oscura. La proa  
de su barco parte el muro,  
que en silencio se derrumba y deja ver  
alamedas de verdes solitarios,  
timidas puertas entreabiertas,  
zaguanes de súbita penumbra,  
estatuas coronadas,<sup>8</sup>  
rejas,  
fuentes,  
calles pensativas,

<sup>6</sup> En la edición que manejamos de *Memorias para el invierno* publicada por el servicio de ediciones del Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria este verso presenta una errata, de tal forma que aparece: “de ánima lunar y rígidos bordones”. De ser así se produciría un error de métrica. El autor ha corregido este verso de tal manera que su forma definitiva es la que nosotros apuntamos y así se puede ver en una antología posterior que recoge este poema (DÍAZ MARTÍNEZ 1998: 96).

<sup>7</sup> Díaz Martínez (1995: 10).

<sup>8</sup> El autor añade la coma del final de este verso posteriormente. No aparece en la edición de *Memorias para el invierno* que hemos utilizado para este trabajo.

campanarios de perfil crepuscular...  
 A la derecha,  
 en la distancia.  
 La Habana fulge,  
 activa como un aeropuerto.  
 El ojo que arriba desde el mar se abisma  
 y descubre que navega una ciudad  
 de aguas profundas  
 donde crisan sus armas los peces del verano.<sup>9</sup>

No es la primera vez que Díaz Martínez utiliza las imágenes que le ofrecen las ciudades en sus versos, ya lo hizo en su libro *Los caminos* (1962) y en otros poemas como “En Ámsterdam, los ojos de Frida”, “Coplas de caminante” o “Canción de la rama escondida”, por citar algunos. En aquella primera ocasión estaba en Cuba, y allí describió sus impresiones sobre las distintas ciudades que visitó durante un viaje a Europa. Ahora, fuera de Cuba, escribe sobre los recuerdos que le quedan, que nadie podrá arrebatarse jamás.

Al igual que existe una “memoria de lo espacial” podemos observar una serie de poemas, como los citados al principio de este trabajo -“Guardo memorias” y “Fiesta en Stara Zagora”- en los que el poeta alude a hechos puntuales de su vida y a los que se suman las anécdotas, las experiencias relacionadas con personajes que circunstancialmente conoció y con los amigos.

Así hablamos de “memoria de lo vital” en poemas como los sonetos que cierran *Memorias para el invierno* y a los que precede “una nota”, en la que el poeta resume la historia de la hija de los condes de Jaruco. Este personaje, su vida, su familia y su casa natal son recreados por Díaz Martínez y Severo Sarduy como pretexto para criticar y, en cierto modo, ironizar la ausencia de este último, quien pasó la mayor parte de su vida fuera de Cuba, a donde nunca regresó.

.....  
 No invoques a los dioses cejjuntos  
 para que alcen burlones sus caretas  
 y aparezcan de nuevo los conjuntos  
 habaneros. Llorando en sus macetas  
 las arecas están; los mediopuntos  
 apagan su reflejo en las losetas.<sup>10</sup>

Estos versos pertenecen al primero de los dos sonetos, fue un regalo de cumpleaños que Severo hace a Manuel Díaz Martínez, pero es también una advertencia irónica, propia de quien lo escribe, acerca de la situación política cubana. El segundo y último poema de esta serie y del libro es la respuesta de Díaz Martínez. En “Escena de la condesita de Jaruco” el poeta se apropia de la historia para recordar a su amigo.

La condesita de Jaruco espera  
 que lleguen<sup>11</sup> con la nueva primavera  
 un barco de la Francia tumultuosa  
 y en él un caballero y una rosa.

<sup>9</sup> Díaz Martínez (1995: 13).

<sup>10</sup> Díaz Martínez (1995: 45).

<sup>11</sup> Como ocurría en el poema “En la Plaza de la Catedral”, la edición de *Memorias para el invierno* publicada por el servicio de ediciones del Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, presenta una errata,

El mediopunto con la tarde trama  
una leyenda de color y llama  
mientras la condesita se adormece  
ante la mar que a su balcón se ofrece.

Ella sueña que el áureo caballero  
llega al puerto y quitándose el sombrero  
toma el camino de la Plaza Vieja

hacia la casa de su padre el conde  
donde ella por amor se muere y donde  
al caballero aguarda tras la reja.<sup>12</sup>

Ésta no será la única referencia que Díaz Martínez hace a su amigo Severo en *Memorias para el invierno*; en “Mensaje a Severo Sarduy” mezcla lo sacro y lo profano con un toque de humor como se ve en los siguientes versos:

No pediré que te proclamen santo  
ni en Roma ni en La Habana ni en París,  
aunque bien visto tú estuviste a un tris  
de ser canonizado en vida: tanto

supiste ser tal cual eras, y tanto  
nos gustaba que tú fueras así  
-tan nuestro, tan de todos, tan de ti-,  
que en este mundo parecías santo.

No pediré tu canonización  
porque en Roma y con esa religión  
tu destino sería una capilla.

Como hijo de Elegguá que eras, diré  
a los orishas antillanos que  
te nombren Ángel de la Jiribilla.<sup>13</sup>

Pero este humor que aquí nos muestra se acentuará en otros poemas, de hecho, es a partir de *Memorias para el invierno* donde se puede apreciar con mayor intensidad los rasgos de coloquialismo y sarcasmo que poco a poco han invadido su obra.

Lo que incluso se hace aún más evidente en *Paso a nivel*, inédito, aunque ya adelantó algunos versos en la antología *Señales de vida* en 1998.

Si en poemarios anteriores como *Vivir es eso* (1968), *Mientras traza su curva el pez de fuego* (1984) o *El carro de los mortales* (1988) mostraba un tono más grave, profundo, casi podríamos decir melancólico y hasta sosegado, ahora evoluciona hacia la burla, en un juego en el que el autor se ríe de sí mismo, de su situación y de lo que le rodea, provocando una sonrisa, no exenta de reflexión. Muestra de ello es el poema titulado “Discurso del títere”:

---

de tal forma que este verso aparece: “que llegue con la nueva primavera”. El autor ha corregido este verso de tal manera que su forma definitiva es la que nosotros apuntamos y así se puede ver en una antología posterior que recoge este poema (Díaz Martínez 1998: 110).

<sup>12</sup> Díaz Martínez (1995: 46).

<sup>13</sup> Díaz Martínez (1995: 32).

Esa noche dijo el títere bajo la carpa:  
-Señoras y señores,  
hermanos y hermanas,  
soy un títere que quiere dejar de ser usado  
por la voz de su titiritero,  
esa voz a la que sólo añado el guiño  
de mis párpados mecánicos,  
el aspaviento  
y el manoteo.  
Este número será mío y sólo mío  
(letra, música y pirueta).  
Esta noche será mía y nada más que mía:  
con mi propia voz diré palabras  
que andando por la vida  
recogí en las plazas.  
Señoras y señores,  
hoy mi espectáculo es unipersonal:  
sin hilos que me tiren de las manos  
ni resortes que me obliguen a bailar  
ni varillas que me pongan a dar saltos.  
Hoy soy un títere que hace a su manera  
su propio espectáculo.  
Señores y señoras,  
hermanas,  
hermanos,  
suplico, desde luego, un poco de paciencia  
para mis torpezas y tartamudeos.  
Necesito como nunca su paciencia:  
no es fácil salir de pronto,  
sin hilos,  
a la escena  
habiendo sido tanto tiempo títere  
con titiritero.<sup>14</sup>

En esta "memoria de lo vital" se incluye también a los personajes que podemos denominar "circunstanciales", es decir, aquellos que aunque se cruzaron puntualmente en la vida del poeta son igualmente motivo de inspiración. De este modo encontramos dos poemas escritos en un viaje a España, anterior a su exilio. El primero de ellos entre Cádiz y Madrid en 1987, "El imaginero de Cádiz", un personaje de esta tierra que le presentó su íntimo amigo Fernando Quiñones, que fue una de las primeras personas que ayudaron a Manuel Díaz Martínez y a su mujer cuando llegaron de Cuba. A él y a su esposa Nadia están dedicados los versos que le inspiró este pintoresco restaurador de imágenes:

El imaginero de Cádiz tiene su covacha  
en una calle que huele a marisco y hortaliza.  
A la puerta del taller, un perro enorme y triste

<sup>14</sup> Díaz Martínez (1995: 17-18).

anuncia que allá adentro, en la penumbra  
 y el polvo de aquel agujero con olor a engrudo  
 y serrín, a masilla y esmalte, a humo, a trapo,  
 hay alguien: un viejo huesudo y sonriente  
 que apenas cabe entre sus herramientas  
 y asoma el rostro equino entre vírgenes  
 tullidas, ángeles sin alas y sin ojos,  
 pies de Cristo carcomidos, mantos desgarrados,  
 nimbos de cobre mancillados de verdín...  
 El perrazo sandio que nos mira, que nos huele  
 agónicamente y gruñe al mundo con desgana,  
 anuncia que allá adentro está su amo: alguien  
 que por unas monedas más o menos -que a lo sumo  
 darán para tabaco y vino- hace que a los altares  
 y hornacinas regresen los ausentes,  
 que de nuevo sangre el flaco costado del Señor,  
 que vuele un ángel, que lloren las Marías,  
 que por algún tiempo más amenacen como fuego  
 las espadas de los arcángeles en las tinieblas.<sup>15</sup>

A través de la sinestesia, el poeta transforma de nuevo una experiencia personal en versos. Nos traslada sus sensaciones gracias a la presencia de elementos referidos a lo visual, como por ejemplo "perro enorme y triste", "viejo huesudo y sonriente", "vírgenes tullidas" o "ángeles sin alas y sin ojos", y percepciones olfativas del tipo de "una calle que huele a marisco y hortaliza" o "con olor a engrudo y serrín, a masilla y esmalte, a humo, a trapo" entre otras.

A modo de resumen veremos, en el siguiente poema, cómo confluyen los dos tipos de memoria que hasta ahora hemos señalado "espacial" y "vital". Del mismo año que "El imaginero de Cádiz" es "Leyendo a Lezama junto al Guadalquivir", escrito en Sevilla.

En un primer plano del "recuerdo" encontramos el momento en que Díaz Martínez, en su soledad de poeta, evoca esta experiencia y crea la macro-estructura del poema, es decir, el marco general para la memoria, que acogerá las asociaciones para su evocación en unidades temáticas menores, relacionadas entre sí y, a su vez, dependientes de esa estructura general. Así podemos leer:

Las moradas aguas del Guadalquivir  
 trizan luces vecinas y remotas penumbras  
 mientras anohecen junto a los muros  
 de la calle Betis. Un bar derrama sin pudor  
 los excesos de un cantar por sevillanas,  
 y no sé cómo hacer cuando me piden,  
 en el centro de este súbito paisaje,  
 unos amigos andaluces que les lea  
*Noche insular: jardines invisibles.*  
 (Pero no son las noches de España -bromeo-  
 ni los Jardines mudéjares de Falla).

<sup>15</sup> Díaz Martínez (1995: 41).

El poema está conmigo, y los dos  
 frente al Puente de Triana nos callamos.  
 En el aire brilla la espiral de oro  
 donde cada noche se quema la Giralda.  
 No sé cómo ha de sonar aquí tu orquesta  
 de extraños y oscuros instrumentos,  
 a qué sabrá el agua de ese cántaro lejano,  
 qué insólito giro trazará tu alegoría  
 ni qué dirá tu código, Lezama, a estos oídos  
 que nunca han escuchado la noche de la Isla.  
 Los amigos insisten en que lea tu poema:  
 quieren verlo derretido por mi voz,  
 ver qué pasa, qué sienten, qué descubren,  
 qué pez emplumado los devora, qué polen tropical  
 o ceniza de galeón quemado paladean  
 mientras tus metáforas irrumpen en Sevilla.  
 Decido leerlo igual que si lo hiciera  
 frente al cristal del Golfo y su memoria  
 y desde el barro que te dio sus alimentos.  
 Al fin *álzase en el coro la voz reclamada*,  
 y no es extraña: suya es la fuerza  
 de la hoja que al verdear crea al verano.<sup>16</sup>

Vemos que esta circunstancia, en la que le piden a Díaz Martínez que lea el poema *Noche insular* de Lezama, provoca en él un aluvión de recuerdos nacidos a partir de esta situación. Por ello decimos que están subordinados a esa primera evocación, primero: La imagen espacial que guarda el poeta de ese momento: “las moradas aguas del Guadalquivir/ ... junto a los muros de la calle Betis”. Y una segunda localización espacial que transporta al poeta a Cuba: “Decido leerlo igual que si lo hiciera/ frente al cristal del Golfo y su memoria/ y desde el barro que te dio sus alimentos.” Para, al mismo tiempo, evocarla a estos amigos en versos: “... qué dirá tu código, Lezama, a estos oídos/ que nunca han escuchado la noche de la Isla./ ... quieren verlo derretido por mi voz/ ver qué pasa, qué sienten, qué descubren,/ ... mientras tus metáforas irrumpen en Sevilla”.

Como comprobamos el poema produce en Manuel Díaz Martínez un efecto “íntimo”; está atado a su recuerdo y así lo expresa: “El poema está conmigo, y los dos/ frente al Puente de Triana nos callamos.”

Una vez más vemos que la experiencia, ya sea personal o tomada “prestada” por el poeta puede quedarse con nosotros y formar parte de nuestros recuerdos. Por ello quiero parafrasear al poeta y me dirijo a él. Querido Manolo, no guardes tu memoria para el invierno, sigue haciéndola florecer en el poema.

<sup>16</sup> Díaz Martínez (1995: 39).

# Gabriel García Márquez y Cuba desde el punto de vista de César Leante

Stéphanie Panichelli Teysen  
*Universidad de Granada*  
*España*

Quisiera detenerme en este artículo en la interpretación de César Leante de la amistad indefectible de García Márquez hacia Fidel Castro y en el apoyo constante que brinda a Cuba desde hace más de 40 años. Sin embargo, antes de exponer las ideas de César Leante, quisiera primero hacer un recorrido de los vínculos entre el premio Nobel colombiano y esta isla del Caribe y luego presentar brevemente la manera de García Márquez de interpretar esta relación.

Volvamos algunos años atrás. Ya antes de la victoria de los guerrilleros barbudos, García Márquez había demostrado algún interés hacia ellos. En el 58, por ejemplo, publicó un artículo<sup>1</sup> en el cual Emma Castro hablaba de su hermano y expresaba su orgullo por él y por su lucha revolucionaria. Luego, poco después de la llegada de los revolucionarios a La Habana, García Márquez, acompañado por su amigo colombiano Plinio Apuleyo Mendoza, asistió como periodista al juicio de Jesús Sosa Blanco en la Operación Verdad.<sup>2</sup>

Otro acontecimiento que le acercó bastante a la Revolución Cubana, fue la creación de Prensa Latina<sup>3</sup>, agencia de prensa cubana con oficinas en el extranjero. El director Jorge Ricardo Masetti había propuesto a Apuleyo Mendoza trabajar en la oficina de Bogotá. Este último aceptó pero con la condición de contratar también a su amigo periodista García Márquez, totalmente desconocido en aquel entonces. Poco después Gabo fue enviado a la oficina de La Habana donde recibió una formación intensa para abrir otro despacho en Canadá lo que al final nunca se cumplió por problemas de visa y luego, por el cierre de Prensa Latina. Desafortunadamente, todos los artículos de Prensa Latina fueron quemados por el grupo comunista de Aníbal Escalante<sup>4</sup>, lo cual representa una gran pérdida en la obra periodística de García Márquez relacionada con Cuba.

<sup>1</sup> García Márquez, G., "Mi hermano Fidel" en *Obra periodística 3 : De Europa a América (1955- 1960)*, Madrid, ed. Mondadori, 1992.

<sup>2</sup> Jesús Sosa Blanco era un coronel del ejército de Batista acusado de haber matado a campesinos cómplices del ejército rebelde.

<sup>3</sup> Agencia especializada en los acontecimientos de Cuba, con el objetivo de romper el monopolio informativo de las agencias norteamericanas.

<sup>4</sup> Sabía que estos periodistas no estaban de acuerdo con sus ideas por lo cual hizo todo lo posible para obtener el cierre de PRELA.

En el 68 empieza el famoso caso Padilla, caso que dividió en dos bandos al mundo intelectual latinoamericano. Se enviaron varias cartas a Fidel Castro para pedir explicaciones y para expresar el desacuerdo, la incomprensión y el miedo de los intelectuales; miedo por la conversión de Cuba en un régimen estalino-leninista; pero sin resultado. Hubo muchas dudas sobre la autenticidad de la firma de García Márquez en la primera carta. Plinio Apuleyo Mendoza ha afirmado ya en varias ocasiones que Gabo nunca firmó las cartas abiertas, lo cual confirmó el propio García Márquez en entrevistas posteriores. Y cuando su amigo le pregunta por su actitud, ésta es la explicación que nos da el Premio Nobel:

Una información mucho mejor y más directa, y una madurez política que me permite una comprensión más serena, más paciente y humana de la realidad.<sup>5</sup>

Respuesta un tanto sencilla y a la vez algo enigmática. ¿Qué sabe él más que los demás que podría justificar los acontecimientos del caso Padilla?

Si seguimos cronológicamente, se podría comentar su artículo "Operación Carlota"<sup>6</sup> sobre la intervención cubana en Angola, muy bien criticado por Domingo del Pino.<sup>7</sup> Luego, en diciembre del 86, fue la inauguración de la EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión) en San Antonio de los Baños, cuyo director es el propio García Márquez.

En el 89, recordamos todos el famoso caso Ochoa. Se sabe que Ileana de la Guardia, hija ahora exiliada de Patricio de la Guardia, uno de los generales "asesinados" junto a Ochoa, pidió ayuda a García Márquez para salvar a su padre, dado que estos parecían llevarse bastante bien, pero sin resultado. En enero del 98, nos acordamos todos también de la presencia en primera fila de García Márquez con su esposa Mercedes en la ocasión de la visita del Papa a La Habana.

Y en el año 2000, tampoco se quedó callado con el caso del niño balsero. Escribió en su revista *Cambio*<sup>8</sup> un artículo muy conmovedor sobre la situación del padre, Juan Miguel González, donde nos presenta el asunto como familiar y en ningún caso, político. No menciona ni una vez a la persona de Fidel Castro. No tardaron las reacciones de parte de escritores como Moreno Fraginals<sup>9</sup>, Vargas Llosa<sup>10</sup> o César Leante<sup>11</sup>, sobre todo en cuanto al papel del líder cubano en este caso.

Finalmente, acabaré mencionando el libro *La vida cotidiana bajo el bloqueo* que lleva escribiendo desde hace más de 25 años pero que no se ha publicado todavía. Él pretende esperar un cambio en la actitud de los EE.UU., pero podría ser también la muerte de su fiel amigo lo que está esperando para hacerlo público.

<sup>5</sup> Apuleyo Mendoza, P. y García Márquez, G., *El olor de la guayaba*, Barcelona, ed. Mondadori, 1994, p. 128.

<sup>6</sup> García Márquez, G., "Operación Carlota", en *Obra periodística 4 : Por la libre (1974 -1995)*, Madrid, ed. Mondadori, 1999.

<sup>7</sup> Pino, D. del, "Cubanos en Etiopía : Operación García Márquez", *El viejo topo*, no 20, 1978.

<sup>8</sup> García Márquez, G., "Náufrago en tierra firme". *Cambio*, 15 de marzo 2000 (artículo encontrado en internet).

<sup>9</sup> Moreno Fraginals, M., "Naufragio de un Nobel", encontrado en el sitio web sobre Elián González.

<sup>10</sup> Vargas Llosa, Mario, "Vida y miserias de Elián", *El País*, 01-05-2000, p. 1 (artículo encontrado en internet).

<sup>11</sup> Leante, C., "Fidel Castro y los niños", *El País*, encontrado también en el sitio web sobre Elián González.

Ya se han escrito varios libros interesantes sobre el tema de García Márquez y Cuba como los de Plinio Apuleyo Mendoza, *La llama y el hielo*<sup>12</sup>, *El olor de la guayaba*<sup>13</sup>, *Aquellos tiempos con Gabo*.<sup>14</sup> El libro de Vázquez Montalbán, *Y Dios entró en La Habana*<sup>15</sup>, ofrece también algunos datos interesantes. Se escribieron también algunos artículos como el de Harley Dean Oberhelman<sup>16</sup>, o el de Juan Luis Cebrián<sup>17</sup>, pero el libro que más se concentra en este tema es el de César Leante, *García Márquez, el hechicero*.<sup>18</sup> César Leante nos ofrece su interpretación de este vínculo entre García Márquez y Cuba, que he podido ver confirmada en otros estudios como los de Plinio Apuleyo Mendoza o de Juan Luis Cebrián.

Ahora bien, ¿como nos explica el propio García Márquez este vínculo con Cuba? Algún día, dijo “Yo soy amigo de Fidel y no soy enemigo de la revolución, eso es todo.”<sup>19</sup> El hace claramente la diferencia entre su amistad con Fidel Castro y su apoyo a la Revolución. En cuanto a Fidel, nos aclara que la base de su amistad no está en la política sino en la literatura.<sup>20</sup> Pasando a Cuba, hay varias razones para justificar su apoyo. Primero, Cuba fue la primera revolución socialista de América Latina. Para él, el socialismo, que describe como un sistema de “progreso, libertad e igualdad relativa”<sup>21</sup>, es la solución para su continente y es el sistema que se vuelve a encontrar en Cuba. La Revolución Cubana representó el primer paso hacia el mejoramiento del futuro de América Latina.

Luego, este apoyo radica también en su admiración por la manera de los cubanos de sobrevivir al bloqueo estadounidense, que es, según él, la razón principal de la situación actual de la isla. Como lo comenta a Apuleyo Mendoza, lo que se aleja de la democracia en Cuba es debido a la hostilidad de los EE.UU.<sup>22</sup>, algo que muchos cubanos de la isla ya no afirman con tanta certeza hoy en día.

Hemos llegado ahora al momento de pasar al punto de vista de César Leante. Este nos ofrece varias interpretaciones muy relevantes. Primero, nos presenta la posibilidad de que García Márquez intenta con esta amistad proteger a su amigo Fidel y socorrer al régimen cubano, enmascarándolo de este modo internacionalmente tras un rostro más presentable, el de un Premio Nobel de Literatura.<sup>23</sup>

Luego, aclara que otra razón posible podría ser que esta amistad le protege a él también, en este caso contra atentados de la narcoguerrilla colombiana:

<sup>12</sup> Apuleyo Mendoza, Plinio, *El caso perdido. La llama y el hielo*, Bogotá, ed. Planeta/Seix Barral, 1984.

<sup>13</sup> Apuleyo Mendoza, P. y García Márquez, G., o.c.

<sup>14</sup> Apuleyo Mendoza, Plinio, *Aquellos tiempos con Gabo*, Madrid, Plaza y Janés, 2001.

<sup>15</sup> Vázquez Montalbán, Manuel, *Y Dios entró en La Habana*, Madrid, ed. El País Alguira, 1998.

<sup>16</sup> Harley D. Oberhelman, *Gabriel García Márquez and Cuba: a study of its presence in his fiction, journalism and cinema*, Fredericton, York Press, Canada, 1995.

<sup>17</sup> Cebrián, Juan Luis, *Retrato de Gabriel García Márquez*, Barcelona, ed. Galaxia Gutenberg, 1997.

<sup>18</sup> Leante, César, *García Márquez, el hechicero*, ed. Pliego, Madrid, 1996.

<sup>19</sup> Vázquez Montalbán, M., o.c., p. 560.

<sup>20</sup> Apuleyo Mendoza, P., *El caso perdido. La llama y el hielo*, p. 156-157.

<sup>21</sup> Saldívar, Dasso, *El viaje a la semilla*, Alfaguara, Madrid, 1998, p. 359.

<sup>22</sup> En Apuleyo Mendoza, P. y García Márquez, G., o.c., p. 126.

<sup>23</sup> Leante, C., *García Márquez, el hechicero*, o.c., p. 55-56.

Sosteniendo a Fidel Castro, García Márquez ¿se garantiza? que en su país no será víctima de ningún atentado, secuestro o chantaje de la narcoguerrilla. Sobre todo de “frentes” como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) o el Ejército de Liberación Nacional (ELN), ambas de inspiración castrista. Gabo sabe que estas mafias controladoras de las zonas cocaleras de Colombia, y por tanto de la producción de la coca y de su comercio, no se atreverán contra un ahijado del Padrino. Porque entonces podrían provocar el enojo de Fidel Corleone, con lo que la vía isleña de su droga hacia los Estados Unidos y su santuario, caso de que las cosas se les pusieran negras en su país, se perderían (...). La sombra de Fidel (...) ampara, pues, la persona y la fortuna de Gabo.<sup>24</sup>

Son interpretaciones posibles y totalmente plausibles. Sin embargo, quisiera detenerme sobre todo en la tercera explicación de César Leante que, además de haber sido confirmada por otros intelectuales como Plinio Apuleyo Mendoza, Juan Luis Cebrián, etc., me parece la más relevante. Se trata de la fascinación de García Márquez por el caudillo latinoamericano y por todo lo relacionado con el poder.

Un primer índice que podría apoyar esta posibilidad es el argumento de la mayoría de sus grandes novelas. Tanto *El coronel no tiene quien le escriba* como *El general en su laberinto*, *El otoño del patriarca* o *Cien años de soledad* cuentan la historia de caudillos. García Márquez explica este hecho por la influencia de su abuelo, el coronel Ricardo Márquez Mejía quien en vez de contarle cuentos de hadas, le contaba historias de la guerra de los mil días en Colombia. De este modo nació poco a poco su interés por los gobernantes y por el poder.

César Leante establece un vínculo entre este interés del cual habla García Márquez y su amistad con Fidel. El líder cubano es para García Márquez como un mito, la proyección de un fantasma, la personalización del héroe de su infancia, este héroe que iba a liberar a su país y a su continente de las dictaduras y llevar la democracia a América Latina:

El apoyo incondicional de García Márquez a Fidel Castro cae en buena parte dentro del campo psicoanalítico (...) cual es la admiración que el creador del Patriarca ha sentido, siempre y desmesuradamente, por los caudillos latinoamericanos brotados de las montoneras. Verbigracia, el coronel Aureliano Buendía, pero sobre todo el innominado dictador caribeño que como Fidel Castro envejece en el poder.<sup>25</sup>

En esta cita, César Leante menciona al protagonista de *El otoño del patriarca*, un tirano caribeño, un déspota solitario que se mantiene en el poder hasta su muerte. Todos hemos podido ver las semejanzas entre este personaje y el Líder Máximo. Leante nos informa que este libro tardó varios años en ser publicado en Cuba, contrariamente a los demás libros de García Márquez. Así dice:

¿Por qué la exclusión de esta obra tan importante en su novelística? Sencillamente porque a Fidel Castro no le había gustado; y no le gustó porque veía en el protagonista de la novela, esto es, el Patriarca, rasgos suyos.<sup>26</sup>

Y añade que Fidel Castro:

Sospechaba que su personalidad y su conducta no le habían sido ajenas a García Márquez para configurar su personaje. O, si no había habido intencionalidad, si existían muy raras coincidencias. Rasgos y, sobre todo, comportamientos del caudillo podían ser fácilmente

<sup>24</sup> Ibidem, p. 18 - 19.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 16 - 17.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 22.

atribuibles a Castro, y el lector medio cubano lo percibiría. De aquí que se optara por silenciar la obra.<sup>27</sup>

Más adelante, agrega:

El Patriarca utiliza la propia propaganda para preservar su poder y asegurar la fe del pueblo en él. Su mayor prioridad es la preservación de su imagen y su posición de autoridad. El diluvio de consignas (“¡Fidel, Fidel, Fidel!”, “¡Comandante en Jefe, ordene!”, “Máximo Líder”), de reproducción de todos sus discursos por todos los medios de divulgación, de retratos y efigies suyas que inundan el país, conjuga la simetría entre Castro y el Patriarca.<sup>28</sup>

Y concluye con el comentario siguiente:

García Márquez presenta ante todo a su dictador como un animal político, y si alguien vive para, por y en función de la política es Fidel Castro. No sólo es su pasión sino su razón de ser. La política le es tan consustancial como sus entrañas. Otros aman el dinero, el bienestar. Fidel Castro no, Fidel Castro sólo ama el poder.<sup>29</sup>

A pesar de ello, sería un error considerar esta novela como una crítica indirecta de García Márquez al líder cubano, porque, como precisa César Leante, “la intención de García Márquez no fue nunca condenar a su héroe (...). Es un caudillo entrañable, mítico, como el Patriarca, como Aureliano Buendía y en nombre de esta mitificación está dispuesto a perdonarle todos sus horrores, todos sus crímenes.”<sup>30</sup> Es cierto que uno siente a lo largo de toda la novela la simpatía y la admiración que el autor tiene por este patriarca solitario.

A pesar de que esta amistad no ha sido siempre fácil, como comenta a su amigo Plinio Apuleyo Mendoza<sup>31</sup>, le ha permitido jugar un papel importante en el gobierno del héroe de su infancia, a saber, él de “mensajero político de Castro”. Afirmar César Leante:

Curiosamente para ir al Lejano Oriente, como lo señaló un periodista, escogió el camino más largo: partiendo de México, Madrid, París, Moscú y por fin Tokio. El novelista dice que como le tiene “pánico” a los aviones, programa sus viajes en etapas cortas. Sin embargo, en este viaje hay sospechas de que puede haber otras razones. Pues apenas puso los pies en Barajas llamó a... Felipe González. De haber telefonado a Cela, a Delibes, a Torrente Ballester o a cualquier otro escritor, no habría llamado la atención, pues son colegas suyos. Pero se puso en contacto *inmediatamente* con el presidente del Gobierno español (antes, cuando era ministro de Cultura, llamaba también a Solana: parece que “Gabo” prefiere los políticos a los escritores, y a lo mejor es por eso que no llama a Semprun).<sup>32</sup>

Y confirma Juan Luis Cebrián:

García Márquez es verdaderamente un buen amigo de Fidel Castro. Eso le ha permitido a veces realizar tareas de Estado, hacer encargos, traer y llevar mensajes con discreción,

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 28-29.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>31</sup> Entrevista con Apuleyo Mendoza en *Libre*, marzo-mayo 1972, p. 14.

<sup>32</sup> Leante, C., o.c., p. 45.

que es algo que le encanta y que lo mismo cumple con Mijail Gorbachov que con Felipe González, Belisario Betancur o Carlos Andrés Pérez.<sup>33</sup>

Este papel “le encanta” porque le da cierta responsabilidad y además le da la impresión de ser imprescindible a este caudillo que admira tanto. Hizo por ejemplo dos visitas a Clinton con el propósito de negociar una posible flexibilidad en el bloqueo económico estadounidense. Parece que se aprovecha de su situación para liberar a presos políticos, ya más de 3000 a principios de los 80 según Apuleyo Mendoza.<sup>34</sup>

Hoy en día, el Premio Nobel colombiano está presente en todos los acontecimientos oficiales del gobierno cubano. Como explica el propio César Leante “es considerado en Cuba como una especie de ministro de cultura, jefe de cinematografía y embajador plenipotenciario, no del ministerio de Relaciones Exteriores sino directamente de Castro, que lo emplea para misiones delicadas y confidenciales que no encarga a su diplomacia.”<sup>35</sup>

Este apoyo a Cuba y a Fidel le ha costado mucho a García Márquez como por ejemplo su íntima amistad con Vargas Llosa, pero parece que el provecho que saca de ello compensa. Ahora, como muchos, sigo esperando la publicación de su libro sobre Cuba y el bloqueo, el cual podría ser muy interesante para seguir con este estudio. Quién sabe, puede ser que los acontecimientos del último 11 de septiembre le animen a hacerlo.

---

<sup>33</sup> En Leante, C., o.c., p. 33.

<sup>34</sup> En Apuleyo Mendoza, P., o.c., p. 144.

<sup>35</sup> Leante, C., o.c., p. 34.

# Un diálogo con el exilio: *Hemos llegado a Ilión,* de Magaly Alabau

Lourdes Rojas  
Colgate University  
EEUU

Magaly Alabau nació en Cienfuegos, Cuba en 1945. Desde 1967 vive en los Estados Unidos. Comenzó a trabajar en el teatro desde los 17 años. Entre sus tempranas actuaciones se encuentra su participación en *Madre Coraje* de Bertold Brecht y en el *Fausto* de Goethe. La expulsaron de la Escuela Nacional de arte de Cubanacán en 1965. Ella se reúne entonces con otros estudiantes que también habían sido expulsados de esa misma escuela y dirige "Los mangos de Caín" de Abelardo Estorino. Al año siguiente se va de Cuba. (Entrevista con Elena Martínez en *Briújula*, 1992, p. 6).

Ya en los Estados Unidos Alabau continúa haciendo teatro. Así por ejemplo, René Bush la dirige en *Antígona* de Jean Anouilh y en *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca. Más tarde, Alabau trabaja como productora de obras de teatro contemporáneo latinoamericano y norteamericano (éste último en versión castellana). Trabaja con el grupo "Intar" y con "La Mama". En 1974 fundó el teatro "Medusa's Revenge" que era un grupo teatral organizado por mujeres.

En 1985 aparece su *Electra*, *Clitemnestra*. En 1986 aparece *La extremaunción diaria*; *Hermana* en 1989; *Hemos llegado a Ilión* en 1992; *Liebe* en 1993, *Ras* en 1987.

Uno de los aspectos más interesantes de la producción poética de Alabau es la dimensión mítica de su obra. En una entrevista de la poeta con Elena Martínez (*Fem*, enero de 1993, p.23) Magaly Alabau comenta sobre la importancia de los mitos en su creación poética:

Los mitos, creo, son portadores de alguna verdad que ha sido herméticamente sellada. Quizás revelaciones de un tiempo ancestral disponible y sin embargo, extrañamente escondidas.

Y hablando en particular de "Hemos llegado a Ilión", Elena Martínez comenta en la misma entrevista que en esta obra Alabau, "retoma los mitos y los transforma". Y en la misma entrevista añade la poeta: "este poema surgió a partir de un viaje a Cuba". La entrevistadora concluye señalando que: "también es un viaje metafórico y [se trata] de su realización a través de la escritura". (Martínez, *Fem*, p.23).

Los comentarios de la poeta, a modo de conversación con la entrevistadora, creo que nos pudieran servir como clave a una lectura posible de este poema. Dice Alabau refiriéndose a "Hemos llegado a Ilión":

es en parte el mito de Perséfone. Es la historia de un viaje breve a la isla, encontrando mis propias sombras que un día, hace tiempo ya, determinaron mi propio destino. Es una

búsqueda. Es una re-definición de mi vida en las circunstancias actuales. (Martinez, *Fem* p.23).

El mito de Perséfone, también llamada Proserpina en la mitología romana, es inseparable del de su madre, Ceres o Demeter -diosa de la tierra cultivada con todos sus frutos. El gran estudioso de los clásicos, Robert Graves en su libro, *The Greek Myths*, (1955, P.93) nos dice que Core, Perséfone y Hécate eran las diosas de la tríada que representaba la mujer doncella, la mujer madura y la mujer mayor, en una época en que sólo las mujeres practicaban los misterios de la agricultura. Core, que representa el maíz verde en la acepción de Perséfone, es la mazorca madura, y Hécate el maíz cosechado. El nombre de Perséfone viene del griego “phero” y “phonos” y significa “la que trae destrucción”. En Atenas se la llama “Persepatha” (del griego *petersis* y *ephato*) y significa “la que arregla la destrucción”; en Roma fue llamada Proserpina, que quería decir, “la temida”. En general el mito se refiere a la usurpación masculina de los misterios de la agricultura femenina en los tiempos primitivos (Graves, p.93).

Lindel Barker-Revell, en su libro *The goddess: Myths and Theories*, señala que los mitos de estas dos diosas (Ceres y Perséfone) se pueden ver como aspectos comunes de una misma unidad mítica (Barker-Revell, p.62). Pienso que precisamente es en esta unidad mítica, que surge en torno a la relación madre e hija, con las experiencias del rapto, el viaje al submundo, la separación y el dolor de las mujeres, donde pudiéramos anclar este poema de Magaly Alabau. Siguiendo las sugerencias de la poeta, podemos también comparar su poema a la luz del mito griego.

El mito clásico de Ceres/Perséfone se cuenta en un poema muy temprano, en uno de los primeros Himnos Homéricos (hay 33 en total) que los clasicistas sitúan entre el siglo ocho o el comienzo del siglo séptimo antes de Cristo en Atenas. Cabe señalar que el último de estos himnos homéricos que recoge el mito de Ceres/Perséfone pertenece al siglo V o IV antes de Cristo (Graves, p.95).

Edith Hamilton otra estudiosa de los mitos clásicos (*Mythology*) recoge una versión muy aceptada del mito de Ceres/Perséfone. La crítica destaca las características que marcan la poesía griega del período en esa versión temprana del mito de esta manera: “gran simplicidad, lenguaje directo y poemas donde se siente el deleite en la belleza de las palabras.” (Hamilton, p.57). En esta versión del mito clásico, Ceres/Demeter tiene una hija a quien adora llamada Perséfone. Un día Perséfone se inclina en el prado a recoger un narciso y la tierra se la traga. El que la rapta es Hades, el dios del submundo, quien prendado de su belleza decide llevársela consigo. Hécate, la diosa de las encrucijadas, le cuenta a la angustiada Ceres que ella oyó gritar a su hija cuando la raptaban. Ceres enloquece de dolor y la tierra se seca donde ella pone sus plantas. Finalmente Helios (el sol) le cuenta a Ceres el paradero de su hija Perséfone. Ceres retira su bendición a la tierra y nada crece. Zeus (Júpiter) que había permitido ese rapto se alarma por la actitud de Ceres y envía a Mercurio (Hermes) donde Hades para que entregue a Perséfone. Hades aparenta estar de acuerdo pero antes de enviar a Perséfone la hace comer unas semillas de un fruto (una granada cuyas semillas son negras, como el color predominante en el submundo). Perséfone vuelve a la tierra y Ceres corre a abrazar a su hija y la tierra vuelve a florecer. Pero Ceres se entera de que su hija ha comido esas semillas y ello significa que va a estar por siempre atada al mundo de Hades. Después de una intercesión de la madre de Zeus (Hera), Ceres consigue que por nueve meses ella y su hija vivan juntas en la tierra y a cambio de ello la tierra volvería a ser fértil. Durante los otros tres meses, Perséfone regresaría al mundo de Hades en calidad de esposa. Durante esos tres meses, Ceres lloraría por su hija y no se haría responsable por mantener los frutos, ni la tierra. Nada crecería en esa estación llamada “Invierno”. Con el regreso de Perséfone, Ceres volvería a cuidar la tierra (serían las estaciones

de primavera, verano y otoño). Con este sistema se establecieron las cuatro estaciones. La gente aprende a almacenar frutos y aparecen los granos que duran durante el invierno. Pero ya Perséfone sabe lo que es el dolor, ella ha experimentado la brevedad de la belleza, sabe que lo que crece debe morir, debe terminar y sobretodo, ella ha estado en poder de la muerte. Después del rapto al submundo, Perséfone dejó de ser la diosa despreocupada y feliz y a partir de entonces la cubrirá un aura de misterio, de algo oscuro alrededor de ella (Hamilton, *Mythology*, p.63).

¿Qué verdad profunda quiere revelar Magaly Alabau al retomar los mitos clásicos? Empecemos por el título: "Hemos llegado a Ilión". El título de Ilión se refiere a Ilion, Ilium, o Ilios, que es el nombre clásico de Troya. También el nombre Ilios es el nombre de uno de los antiguos reyes de Troya/Ilium. En el poema la referencia es clara: Cuba es entonces Ilión. Nos interesa ver qué elementos le permiten a la poeta comparar la isla con Troya, qué otras relaciones se establecen entre ese viaje corto de regreso a la isla y con el mito de Perséfone .

En el poema, Alabau se identifica directamente con la diosa griega apellidándola y bautizándola caribeña de esta forma (igual que hiciera Luis Rafael Sánchez en su *Antígona Pérez*). Así dice Alabau:

Soy Perséfone Pérez, la errabunda mártir, la destreza,  
La víctima victimizada, soy la cereza, la fruta (14).

Además de la cubanización de Perséfone, la poeta escoge de la diosa griega su característica de mujer errabunda. Igual que Perséfone, la poeta vaga por el mundo y el sub-mundo, las dos son mujeres sin tierra fija, comparten dos lugares, las dos han sido víctimas de una separación forzosa, las dos saben de sacrificio y dolor. Elizabeth Hamilton señala que tanto Ceres como Perséfone eran 'diosas sufrientes'. Estas dos divinidades conocían el dolor y el sufrimiento. Es una particularidad de estas diosas haber conocido el dolor de la separación forzosa. Este atributo, creo le interesó a Magaly Alabau porque su poema sobre el viaje a Cuba está preñado de dolor, de angustia. Alabau, igual que Perséfone, ha sido separada forzosamente de su patria, de su madre, de la tierra en que nació. El tono confesional y trágico de este poema ya ha sido ampliamente señalado por la crítica. Quizás falte detenerse en el dolor que destilan los versos de la poeta cubana en el exilio.

Dionisio Cañas en un corto pero agudo artículo sobre la poesía de Magaly Alabau, señala que en "Hemos llegado a Ilión", la poeta habla desde la voz de la mujer como una heroína trágica, pero sin retórica grandilocuente. Su lenguaje es imaginativo y coloquial a la vez (Cañas, Cuadernos Hispanoamericanos, p.118). Ese lenguaje directo e imaginativo de Alabau, creemos, es el lenguaje de los mitos, de los clásicos. *La Iliada*, por ejemplo, contiene ejemplos de la más antigua literatura griega y está escrita en un lenguaje rico y sutil. Lenguaje éste que se nutre de siglos de esfuerzos en búsqueda de una expresión de claridad y belleza. Aunque no sabemos cómo se contaron esas historias al principio, los mitos que ahora leemos han sido la creación de grandes poetas. Alabau bebe de ese lenguaje y se alimenta de esa visión poética de los mitos clásicos en la articulación de su experiencia de regreso a la isla. La isla es el lugar donde, como sostienen algunos de sus críticos, ella encuentra "el desolado panorama de ese infierno tropical, que es lo que viene a representar la Habana/ Troya" (Cañas, p.118).

Carlota Caulfield señala que en otro poemario de Alabau, *Ras*, que la poeta muestra una ambivalencia en su condición de exiliada, ya que ella no sólo no se adapta totalmente a su nuevo espacio, sino que cuando vuelve a Cuba tampoco encuentra su lugar allá. (Caulfield, p. 43). Ambivalencia ésta que se traduce por un lado, creemos, en la desmitificación de la patria, del recuerdo nostálgico del pasado y de la noción de paraíso perdido. El exilio de Alabau se presenta en sus versos, no como nostalgia romántica de un pasado ideal y feliz, ni anhelo del lugar de su presente exclusión, sino como una ausencia, una falta de lo que pudo haber sido.

En el artículo, "The Poetics of Space and the Politics of Lesbian Exile", (*Lesbian Voices from Latin America*, E. Martínez, 1996), Elena Martínez analiza la poesía de Alabau desde la perspectiva del exilio lesbiano: "exile (for Alabau) is not just a geographical separation from one's land, it rather designates the emotional and psychological attitudes of those who live at the margins of society" (Martínez, p.38). Continuando el deshebrar de esta madeja, con los hilos que unen los espacios clásicos y las figuras del mito: Ilium o Ilión es el lugar de la derrota de los troyanos. La derrota de Troya fue una derrota total. El famoso caballo de Troya que los griegos dejan a las puertas de Ilión es el gran engaño de los griegos que les trae la destrucción, la desolación y la ruina a los troyanos. Cuando se habla de esta gran batalla, se alude al famoso caballo de Troya como el gran subterfugio, el gran engaño que trajo la ruina a Ilión. La idea del engaño es esencial: el caballo escondía las huestes militares en su vientre y con este subterfugio los griegos agarraron desprevenidos a los troyanos quienes pensaban que se trataba de un regalo de los dioses.

Para Alabau, Cuba es otra Ilión, otra Troya. Igual que la Ilión clásica, Cuba ha sido víctima de un engaño. La isla que encuentra Alabau es un lugar de desolación como el campo de Troya después de la batalla. Por eso volver a Cuba no es una opción para esta poeta. Magaly Alabau habla de ese mundo de sombras, como el submundo de Perséfone, a donde se vuelve pero no para quedarse. Las vueltas al submundo tanto para Perséfone como para Alabau son regresos temporales. Así lo describe Alabau:

Hemos llegado a Ilión/ en barcas donde fuimos los remos, los ruidos/ las arcas de una promesa/ de una tierra que convierte el destino en cuarto, en morgue. Sus muertos arrobados en las puertas, el aeropuerto espera/ para entrar a la cárcel de mi pueblo (p. 10).

Magaly Alabau, igual que Perséfone después de la separación forzosa de su madre y de su vida en la tierra, reconoce que su experiencia personal ha cambiado y que su vida, con su exilio y sus recuerdos es fuente de la que se nutren sus versos. Quizás por eso este viaje de regreso a Cuba, lo viera ella como un viaje a través del recuerdo que matizan sus palabras. Algo así nos dice la poeta misma en una entrevista:

Mi obra está íntimamente ligada a mi existencia y depende de los recuerdos. Mi poesía llega por la noche, como un grito primitivo de miedo; es para mí un acto de purificación. El exilio representa vivir con miedo. Con ansiedad y con marginación (Carlota Caulfield, "Latinos in the US", *Review*, p.40).

También Perséfone después del rapto, vivía ansiosa porque sabía que el submundo seguía y Hades continuaba en el poder. Perséfone y Alabau saben que algo de ellas va a estar para siempre ligado a ese mundo de sombras al que no quieren volver.

La poeta exiliada que regresa se encuentra extraña en un espacio donde lo que le resulta familiar se objetiviza. Los objetos en la poesía de Magaly Alabau registran su vacío, su ausencia, lo que falta:

No tengo preguntas  
Soy el refrigerador de casa de mi madre cuando abro sus fauces  
Soy el pescado con ojo repentino que despierta  
Cuando al buscar el agua se desploman las gotas sobre el suelo.  
Soy la ventana que da a un par de gatos salvajes...

...soy el sofá de hule que sin lustro aguanta las muñecas, ...soy la tapa que falta en la cocina, ...soy la cortina que tiene tanta mugre ...el jabón y la astilla que no encuentro (p.20).

A este Yo espacializado y poblado de objetos se superponen las ruinas de Ilión, la ciudad saqueada y las ruinas de la guerra:

El pasaje al patio se parece a las ruinas de Sicilia/ soy los años posteriores a la guerra/  
Ellos son los desolados que quedaron pasando por las piedras y las piedras/ de las casas  
bombardeadas y deshechas/ soy el pedazo de piña sustituto del postre después de la  
comida. El mantelito de tela que está sucio y no está sucio... (p. 20).

¿Por qué espacializar el "yo" poético? Quizás porque como afirmaban los griegos, lo invisible debe entenderse por (a través de) lo visible. La ausencia, lo que ya no está se concretiza en lo que ya no tienen los objetos. El deterioro y el paso del tiempo se hace visible en esos objetos familiares que registran la carencia. El deslustre de los objetos es el deslustre del alma de la poeta. La falta de esa historia familiar que testimonia las ausencias es también la historia de una pérdida y la concreción de un vacío.

Con el "yo" espacializado de Alabau, se articula su historia personal y colectiva, su memoria y la historia de su Isla en un afán de comprenderse y comprender su entorno. ¿Quién es la mujer que regresa? ¿Cómo definirse frente a esa realidad que ya le es ajena? ¿Cómo entenderse en su vivir entre dos mundos? Rosario Castellanos, la poeta mexicana que también supo de exilio personal, dice en uno de sus ensayos (*Mujer que sabe Latín*) que al preguntarle por qué escribía, ella contestó: escribo por la necesidad de entenderme y de entender el mundo, eso es lo que me impulsa a escribir. Magaly Alabau pareciera retomar las palabras de la poeta mexicana cuando se pregunta en el poema: "¿Quién soy? ¿De dónde vengo?". Ella se responde:

soy Perséfone perdida... seis meses allá en sangre viva, seiscientos siglos acá/ ya sin  
certeza.

El cambio que registran los dos viajes -el de Perséfone y el de Alabau- es que la poeta cubana no vuelve a la tierra florecida cuando deja el mundo de las sombras. Este viaje le ha revelado que ella es, en sus palabras, "la errabunda mártir". Al volver a Ilión, Magaly Alabau ha logrado un encuentro consigo misma que le revela que ya no estará a gusto ni allá ni acá y que su condición de viajera es una marca que llevará consigo. La partida de Ilión reitera el dolor de la separación pero a la vez enfatiza la voluntad de continuar:

Mi rostro lo preparo como siempre en las partidas/ ya la aurora pliega sus alas nocturnales/  
detrás dejo los escollos y el suplicio/ a la salida de las puertas hay un ciprés parecido a  
un templo/ allá nos dirigimos, me dirijo.

La corrección final del sujeto (de plural a singular) quizás marque el acto personal de su regreso. Ella, la poeta, es la que vuelve al exilio, es su historia personal la que continúa en el mismo proceso de escribir.

# Otra alternativa de la narrativa cubana en el exilio, la novela ectoplasmática: *Domingo, el abuelo astral*

Milton M. Martínez  
*Xavier University of Louisiana*  
 EEUU

Las alternativas de un novelista en Cuba actualmente son tres: escribir para agradar al estado totalitario, la cárcel o el exilio. ¿Quién se atreve a discutir que en la isla mayor de Las Antillas no hay alternativas? Allí, no sé por qué alguien quisiera escribir. La explicación más creíble, en mi opinión, es el acto de la renuncia del ser individual creador por el horror del ser social masificado, esclavo del estado. Aquí, entiendo la necesidad de escribir como acto de rebeldía, como un acto de tratar nuevas vías conspirativas para crear una realidad-ficción más acorde con la condición humana del novelista y de su narratorio, ese endógeno lector-modelo que nos espera.

Cuando el lector-modelo se para frente a un estante de libros, empieza a buscar la novela en la cual él pueda moverse con la misma facilidad que el autor tuvo al crearla. Busca la novela cuyo "mundo real" coincida con su referencial y es aquí, en este encuentro de dos mundos idénticos, que se realiza el acto conspirativo, porque en cada novela existen universos interpretados por el autor y otros universos que esperan por nuevas interpretaciones. A partir de este momento, el libro deja de ser de su creador para ser propiedad espiritual del lector-modelo. No sé si será necesario explicar qué entiendo por lector-modelo, pero no está de más esta aclaración: el lector-modelo es un espíritu encarnado que transita por las mismas vías del autor para llegar a un máximo posible de entendimiento de su razón de "ser-encarnado" en este inmenso mundo material creado por Dios.

Del lado de acá, veo como un ejemplo del verdadero novelista e intelectual a Reinaldo Arenas, quien fue un auténtico ser humano, incómodo, irreverente, controversial, como deben ser los novelistas cuando respetan al lector-modelo creado por ellos en el mismo acto de escribir. Del lado de allá, pienso en Raúl Rivero, poeta y periodista, que fue sincero y valiente (porque hay que ser valiente para auto-criticarse cuando el estado no nos obliga a hacerlo) al narrarnos su papel de intelectual-asalariado-estatal, en su artículo "La monarquía de la irreverencia" (<http://home.coqui.net/agra/arenas.htm>) cuando nos dice al final: "Yo, que asistido por la cobardía y sus espejos, le negué la sal y el agua, ...y me siento menos solo si convoco su espíritu." (En lugar de *le* y *espíritu*, léase Reinaldo Arenas). Creo que la selección de estos dos intelectuales cubanos ejemplifican mi concepto del "intelectual de acá" y del "intelectual de allá". Entre estos dos polos existe una amplia variedad en la que todos cabemos.

Mi primera alternativa surgió cuando llegué a los Estados Unidos en 1980, porque me encontré un exilio dividido entre los que nos aceptaban y los que nos rechazaban por ser "escorias" y por la humana excusa de resaltar las miserias del otro para ocultar mejor las propias. A este difícil panorama se sumó la epidemia del residente de los países desarrollados, la xenofobia.

También el compatriota que, además de ser honrado y trabajador, era ignorante y fácil de manipular. Todos ofrecían las maravillosas oportunidades del paraíso que ellos manejaban con orgullo y cierta mediocre altanería: fregar platos y calderos en un hotel del chato y gris pueblo que me tocó habitar y que ahora llamo “mi pueblo” o la envidiable posición de limpiar oficinas durante toda la noche. Rodeado por la mediocridad y sin escape inminente, me refugié en la escritura y surgió mi panfleto-novela *Los otros marielitos* (1983).

Nada mejor pudo haber nacido de esta desquiciante etapa de mi vida. No encontré otros refugios que los de la lectura, la escritura y mi incipiente hogar. Leí mucho sobre Cuba, sobre una Cuba que no conocía, que estaba en otra dimensión muy lejana de la que yo vivía en mi gigantesco universo camagüeyano, lleno de tantas cosas mías, de tan pocos buenos amigos y de tantos hipócritas oportunistas. Yo no tuve la desgracia de ascender al poder totalitario que permeaba todo y disfrutar de las ventajas efímeras que le ofrece el diablo a todos los que aceptan su pacto. Yo era un profesor de Español que se interesaba más, en la privacidad de su hogar, por el *Curso Superior de Sintaxis Española* de Samuel Gili Gaya que por el último discurso del tirano.

Mi segunda alternativa fue una novela muy íntima y sentimental (tal vez cursi) que se llamó *Te soñé descalza* (1985, inédita) dedicada a mi hija en Cuba, en la cual trataba de justificar lo injustificable: la separación, tal vez para siempre, de uno de nuestros seres más queridos. Afortunadamente, no publiqué este segundo esperpento novelístico. La releí y la re-escribí con una nueva trama, con nuevos personajes y con menos cursilerías y salió a la luz *Sitio de máscaras* (1987). En esta novela pude darme cuenta de que me estaba haciendo a mí mismo de la misma forma que hacía a mis personajes; porque el Armando de *Los otros marielitos* no era igual al Miguel de *Sitio de máscaras*. Como tampoco era igual el Milton que lavaba platos en la cocina de aquel hotel, al que iba de tienda en tienda de una cadena para vender los artículos de consumo humano necesarios e innecesarios y para convencer, a otro pobre diablo también atrapado, de la calidad de su mercancía en comparación con la de su competencia. Fue una etapa en la que aprendí que el engaño y la manipulación descendían desde los niveles más altos del poder económico hasta un vendedor enajenado que había tomado conciencia de su dimensión en la gran maquinaria de la mentira y el simulacro, la cual llaman eufemísticamente “marketing” (mercadeo).

Mi tercera alternativa fue *Espacio y albedrío* (1991). Después de darme cuenta que yo era mi propio exilio, que yo era el exilio, empecé a aventurarme en una ficción de la cual yo era el único creador. Me sentía más honesto al presentar mi universo porque decía una verdad que también era una verdad para mi lector-modelo, ya que ambos habíamos aceptado tácitamente como única verdad ese universo creado por mí. Fui edificando, con ladrillos de marfil, mi torre en aquel modesto apartamento construido en el patio de la casa de mis padres, en un barrio, una comunidad, un estado, una nación, un exilio que nada nuevo añadían a mi condición y que sí sumaban nuevas contradicciones a los conflictos que tenía conmigo mismo y con la sociedad. Maduró el autor y maduraron los personajes. El Eugenio de esta novela era capaz de sobrevivir en otra dimensión a la que no tenían acceso los demás habitantes de Su Tierra. En ésta el personaje central, el narrador y el autor buscaban respuestas más allá de las posibilidades del común de los mortales, más allá de la verdad y la mentira, más allá de lo posible y lo imposible, más allá de lo creíble y lo increíble. A medida que el autor se adentraba en ese nuevo espacio, se iba quedando más solo en La Tierra, porque empezaba a percibir ese otro espacio poblado por otros seres más sinceros, más fieles y más amorosos que los que iba dejando atrás.

Nuestra cuarta alternativa fue *Domingo, el abuelo astral* (2000). Digo *nuestra* y no *mi* porque esta alternativa no fue sólo elegida por mí, sino también por el espíritu desencarnado de mi

abuelo Domingo que me visitó en un sueño y me pidió que le escribiera una novela, porque “él sabía que yo venía escribiendo desde hace algunos años”. No me pude negar después de tanto tiempo de separación y nos despedimos muy alegres, seguros de que ya habíamos roto el endeble velo que nos separaba y me desperté con la certidumbre de que venía del otro lado el material para mi próxima novela y de que los personajes iban a ser muy distintos y mucho más livianos. Se llenaron de espíritus encarnados y desencarnados y ángeles las páginas a medida que “una voz interna” me iba dictando la novela, como escritura automática, y así fui rasgando con el lapicero la superficie blanca, dejando parte de mí, de mi abuelo y de mi ángel. No todo pertenecía “al más allá” en esta alternativa-novela, pues también dibujé rasgos de los que más quise y de los que más odié para olvidarlos y liberarme de ellos y poder entrar “más liviano de carga” en mi próxima alternativa, la cual erradicará los sentimientos y pasiones que sólo sirven para atrasar la ineludible misión, que todos tenemos, de acercarnos más concientemente a la única y verdadera condición de espíritus en una experiencia de aprendizaje en la dimensión material y no una entidad material con efímeras experiencias espirituales.

A esta altura del camino ya mis personajes y yo no somos los mismos, porque estamos menos solos y sabemos que la verdad y la mentira son tan volátiles y cambiables como lo son nuestras sociedades, porque también sabemos que cuando la verdad no viene de Dios, sirve de arma de opresión para el que la establece y no para el que la acepta.

La verdad es, además, la eterna conversación entre el ser material y el ser espiritual que todos somos en la búsqueda de la armonía espíritu-materia. Y de esto también depende el futuro de La Tierra y de aquel pedazo de tierra que en esta reencarnación fue mi patria material.

# La memoria que jamás se fragmenta

Alina Galliano

EEUU

La evolución es como la verdad, en constante desdoblamiento de sus imprevistos; y digo esto porque nosotros somos literatura en lo evolutivo que irrumpe después de la involución. Literatura de éxodo cuya existencia ha sido cuestionada, pero que como la verdad es indiscutible y fabrica frente al mundo lo hasta ayer improbable.

La poesía es intuición pura y viva, lugar donde el ser se mira y es mirado, espejo donde el velo de lo lineal se descorre más allá de las figuras que tocan el ojo; la poesía es mapa en formación para que cada cual conecte su centro de creación a potencial de su propio misterio y poderío. El poeta entonces se constituye portal donde las cosas pasan simultáneamente. Yo puedo hablar de la poesía o de mi poesía, no a través de la crítica, pues sé que hay en esta sala personas que pueden con toda propiedad hacer dicha crítica y a esas personas dejo ese peldaño, yo solo puedo escribirla, disfrutarla. La obra literaria que dejé en Cuba, solo puedo decir que la quemé antes de salir.

En la poesía el lenguaje tiene que alcanzar brillantez, altitud. El lenguaje se emplea para sutilezas, para liberar y engrandecer la conciencia. Parto de esta premisa porque sé que todo lo que se piensa se hace factible. El verbo es magia. Es coágulo de pensamiento que fabrica realidades, dimensiones. Esta implicación para mí del Amor-Verbo está contenida en las siguientes frases, que yo reinterpreto: “En el principio existía la palabra y la palabra estaba con el Dios interior, y la palabra era el Dios interior. Ella estaba en el principio con el Dios interno. En ella estaba la vida y la vida era la luz de la consciencia de los hombres”. (*Evangélio según San Juan*, Prólogo). Luego entonces para mí el sonido, la palabra, nos va puliendo para poder escuchar la intensidad de su fulgor sin necesidad de artificios, al igual que la buena pintura, la buena fotografía, la buena música, la buena escultura, el buen teatro o el buen cine.

Mi poesía es la palabra en su expresión totalmente intuitiva, porque la utilizo para despertar estados de conciencia que me permitan trascender e iluminarme como ser pensante. Yo me esfuerzo por escuchar el lenguaje del alma, de los universos en mí, la diversidad de sus sonidos objetivos y subjetivos. Entonces el poema cobra forma y cuerpo, de tal manera que en contadas ocasiones voy sobre un texto para redondear su construcción, su textura y su espíritu. De ahí que Orlirio Fuentes en su crítica de Septiembre de 1992 (*Linden Lane Magazine*, página 25), escribiera: “detecto una clara estructura poética en la que el ritmo, la metáfora, la longitud del verso, el conjunto de imágenes están cuidadosamente modelados para construir un todo poético”.

Sé que mis ideas están íntimamente relacionadas a mi necesidad de saber y comprender. Sé que cada uno de nosotros es Dios en acción sin completo conocimiento de esa verdad que es latente en toda forma, las conocidas y aquellas por crear o conocer; somos la energía divina que continuamente fabrica y evoluciona sin límites. La poesía para mí es un proceso evolutivo e individual cuya corriente interna lleva a la unión indivisible de toda existencia. Me motiva escribir una metáfora que yo llamo viviente puesto que todo cuanto veo, siento y/o percibo, actúa en mí de modo “quárzico”, recorriendo velos dimensionales sin proporciones de límites; entonces lo múltiple se vuelve una unidad en constante transformación.

Autores como Margarite Yourcenar, Sor Juana Inés de la Cruz, José Martí, Walt Whitman, Tagore, la literatura azteca y la maya, Joseph Campbell, el yogi Sri Aurobindo, Eliphas Levi me motivan. Me conmueve el uso de un lenguaje colmado de belleza y precisión en el cual la metáfora puede ser considerada como el vuelo del águila. En estos momentos leo sobre misticismo, El Talmud, La Cábala, El Midrash o La sabiduría del judaísmo, misticismo sufi, poesía árabe, entre otros.

Nunca he podido concebirme de modo fragmentario, para mí la memoria no significa una vuelta al pasado sino todo lo contrario, es un hacer de lo inaudito, de lo que continuamente se fabrica, es el estado de conciencia para promover lo que se desconoce y hacerlo posible. Sé que soy eterna, perfil de todos los perfiles, partitura de todos los sonidos, raíz desde la cual se forman los cosmos, las galaxias, los mundos.

Para mí la poesía es la gran matemática, y es la gran geometría. La geometría donde toda vida encuentra y desenvuelve su historia personal con su gran obra divina.

Yo no escribo poesía de amor, yo escribo en amor de poesía. Por consiguiente el tú y el yo dentro de mi obra pueden ser vistos o sentidos al nivel necesario y consciente de cada individuo. Y hablo de este modo porque Corrales con propiedad (de crítico y poeta) dijo, refiriéndose a mi libro *La geometría de lo incandescente (en fija residencia)*, (*Linden Lane Magazine*, Marzo 1997, página 28): “que a través de sus páginas se siente el deseo de que el lector encuentre nada menos que a Dios (o a la Diosa)”.

A esto le adjunto el hecho de que para mí toda existencia es manifestación divina, dentro del tú y el yo, sabiendo que el grado de conciencia como tela de cebolla se hace visible de acuerdo a la evolución espiritual de cada individuo. He aquí una vez más mi concepto de que un grado de conciencia personal se desarrolla hasta pasar toda frontera e internarnos en el no-límite de conciencia divina que somos.

Para mí lo que yo llamo mundo dentro de este planeta a nivel físico, espiritual y etérico, no es más que el hilo donde la fuerza cósmica de cada ser crea a través de la diversidad de pensamiento, el molde donde la médula divina diversifica su esencia de luz. Por consiguiente, las guerras, las enfermedades, las tiranías, la ignorancia en sí, son juegos para despertar y lanzar la raíz de lo viviente hacia un movimiento de fusión con su divinidad. Este es el tamiz necesario para transmutar la vibración de este plano tierra y prepararnos para el milenio de la luz. O sea, del reconocimiento divino en cada uno de nosotros.

En esta vida o existencia uno de los cambios a mi persona fué mi salida de Cuba, hecho que ha sido repetido a través de todas mis existencias anteriores puesto que entrar y salir de cada estado de conciencia en la memoria cósmica que se es, es parte de todo éxodo. Existir con Mayúscula para mí implica responsabilizarse de los hechos individuales y retomar lo que se es, transformando nuestro esquema mental. Y por primera vez en lo que soy, he podido decirme: “Salir de un País o salir de un pensamiento limitante solo implica atreverme a seguir mi propia huella, enunciando y anunciándome a destino en mi libertad de ser la energía de lo

que crea sin parar, la energía que carece de pérdida». Yo vine a esta tierra para aprender y el aprendizaje para mí ha sido y es motivo de júbilo, de transformación, y eso se constituye en mi parte del hacer poético.

No tengo temas favoritos al escribir poesía, ya que como dije al comienzo de estas notas yo escucho el lenguaje del alma de los universos en mí. Entonces de la misma manera que el viento se llena de murmullos, así mi corazón va deletreando el norte, el sur, el este y el oeste, de dicho lenguaje, que viaja las fronteras de todo cuanto es vivo.

El libro *Hasta el Presente*, que consta de nueve poemarios, puede devolvernos el soliloquio de Juana de Asbaje, (1977-1978), Dioniso Cañas en su crítica de este libro (Septiembre, 12, 1978), dice: "Permanecemos siempre en el espacio vago y difuminado de las sensaciones: Espacio sin límites, la superficie en penumbra, ámbito en el que ocurren tanto la crispación erótica como la fuga onírica".

#### XV

Hilvanada estoy contigo tejedora de palabras  
entre el ojo y la muerte;  
allí donde la vida es un murmullo lento un pedazo de piel  
que sabe a beso, porque tiene la forma de tu cuello  
la casi transparencia de tu párpado; tú que sabes detener el abrazo  
hasta que huele a ti y lo transformas en un cristal trizado de memorias

Este poemario es mi visión de la mujer llena de brillantez y pasión que por vocación nunca fue monja, aunque viste los hábitos para obtener la libertad de ser en medio hostil; Juana Inés, espada que se opone a la intolerancia de su época y defiende los derechos de la mujer en contra de las autoridades eclesiásticas, compone los más hermosos sonetos de amor a otra mujer; aún al cabo de los tiempos sus historiadores tienen la audacia de interpretarlos como imagen cortesana y no como motivo extraordinario de su corazón.

El crítico, poeta y escritor de teatro José Corrales habla del libro *Hasta el Presente* en *Linden Lane Magazine* y cito: "En este libro la mujer es todo o casi todo. La mujer está en cada rincón, en cada espacio abierto, detrás y al frente de cada verso. Las páginas parecen como adornadas de columnas de palabras, nos pueden recordar las vibrantes columnas de la Alhambra de Granada o las rebuscadas espirales de la iglesia de la Sagrada Familia de Barcelona o las insinuantes cariátides del Erectón de Atenas, o la misteriosísima Coatlicue del museo de Antropología de la ciudad de México".

Exceptuando dos de los libros (dedicados a mi Madre y mis Abuelos: *El ojo del unicornio* y *El círculo secuencial*), cuyo contenido es el de la instropección para dejar atrás el pasado y adentrarme en lo desconocido sin necesidad de volver atrás, la arquitectura de estos nueve poemarios tiene como esencia y principio, el reconocimiento de la belleza, fuerza y magia de lo femenino y mi visión de estas mujeres; entre ellas Teresa de Ahumada, *Secretos* y *Violaciones*, Poema XI:

Para que no supiera olvidarte me nacieron  
o porque no supe desperseguirte por eso me nacieron así,  
con las semblanzas de tus pechos parte del angular misterio donde vives...

Aquí dice Fuentes: "la voz poética de Galliano es una protesta en contra de la patriarcal concepción del universo. En el libro *El canto de las tortugas*, dedicado a Amalia Domingo Soler, el Poema XIX la describe en un abierto diálogo: 'Comienza silente percusión abierto diálogo en los occipitales ríos del cerebro'".

La esencia de esta mujer se desborda en mí y su dimensión me envuelve. En estos poemas habla, la Amalia ciega, pero sensorial y sensitiva en la luz de su búsqueda y transformación de conciencia, en su necesidad de saber.

Entonces, el poemario *La Passante* dedicado a la judía alemana Gertrud Kolmar asesinada en el campo de concentración de Auschwitz en 1943 desarrolla el tema del holocausto judío, individual y colectivo.

*Poema XX*

Mi pie sufrió la suavidad del hueso,  
un incansable polvo de mujeres me acariciaba en silencioso abrazo;  
la muerte para mí vino en conjunto, como una sinfonía, aterrando la frente

Aquí se reconoce la estrecha relación entre cuerpo y poesía en una metáfora de muerte y resurrección.

*La orilla del asombro* son poemas dedicados a Julia de Burgos. De acuerdo con Fuentes: "se establece la soledad angustiosa de esta poeta y el poemario se vuelve una intrincada red de diferentes significados. Pronombre personal de imágenes y siluetas que irradian un coro central".

*Poema II*

Yo me vine a morir donde las aguas  
endurecen la voz,  
producen sombras en devorante rumbo  
hacia la nada;  
yo fui soy una Isla que aún se pierde suspendida  
en el verde de las yaguas.

*La oscuridad como labios* es el quinto poemario de esta serie, dedicado a Daisy Fonseca Fuentes, mujer llena de sensibilidad y belleza, que cruza mi vida y la envuelve en su luz, es ella quien a su pérdida me desprende del concepto de muerte y me hace entender que la pérdida es un estado mental, que la belleza siempre nos encuentra y nos saluda en lo que a través de nuestras vidas se ama, que el amor es un gran perfil que jamás abandona. De ahí el poema XVII:

Hay secretos pasajes que nos miran,  
navegan por el nervio,  
ramifican inesperados sitios que no existen...

En el libro dedicado a A.Sexton, *Detrás de la mirada: Monólogos frente al espejo*, la dualidad de esta impresionante poeta, sus amores con la hija mayor, sus pasiones con el sacerdote que era su amigo, se transforman en una necesidad de entender el proceso de esta mujer, en la que ella, espejo, se torna juez de su ego en su status quo para propiciar un cambio en la dimensional del pensamiento y al no tener salida en la sociedad y como castigo a esa sociedad y sus vínculos personales, esta mujer se suicida en el apogeo de su fama. De ahí el poema XI:

Hay un vivir mujer que no acompaña,  
un lugar donde todo el pensamiento  
deja de hablar al corazón y sabe  
lo que cuesta existir  
sin resbalar al gesto que fabrica mi mano.

Estos poemarios constituyen no sólo mi testimonio de admiración a estas mujeres, sino también el reconocimiento de la mujer en mí, del poeta, que puede y sabe cantarle a otras mujeres sin límite de género, simplemente porque me mueven, me conmueven, me apasionan.

*La Geometría de lo incandescente (en fija residencia)*, es el poemario que me otorga el premio Letras de Oro (1990-1991). En la contraportada, la Universidad de Miami dice: "El poemario puede leerse como un largo poema en el que se presenta el testimonio íntimo de una relación amorosa, al mismo tiempo que se describe con precisión poética paisajes interiores que recrean al ser amado". Y sí, es un libro que puede leerse al amor que nos quita el sueño, que nos llena de temblores, que es capaz de arrebatarlos y crear en medio del día un fragor de estrellas dentro del pecho, pero es también el reconocimiento del Ser con mayúscula, que nunca puede del todo conocerse porque continuamente se fabrica, se descubre frente a su brillantez y en la brillantez de los otros; y cito, *PoemaVII*:

Si por fuerza de hábito  
 irrumpes al espejo,  
 las más antiguas cosas  
 que llevaba conmigo:  
 Tiovivos, cometas, agilidad de pasos,  
 dejan de ser orígenes o amigables certezas;  
 tú las vuelves un acto ajenamente mío,  
 les pones otros nombres,  
 las cuelgas como piezas  
 de otros rompecabezas;  
 luego me las devuelves  
 como si nunca antes hubieran sido mías.

y a partir de ese instante nada ni nadie puede venir de igual manera, los seres o el amor o el mismo ser, se abre a lo desconocido aún detrás de aquello que se cree conocer.

De este libro dice Alejandro González Acosta en su crítica de *Sábado*, México 12/12/93: "Hay poetas que son intensas. Hay otras que resultan la intensidad misma. Alina Galliano es de las segundas. Desde *Entre el párpado y la mejilla* (1980) hasta *La Geometría de lo Incandescente* han pasado una docena de años que marcaron su madurez humana y poética. Poesía exploratoria y con fuerte acento en la psiquis y en la libido, los versos de Alina tienen la factura del metro destilado; por exudación, como las perlas, se producen esas imágenes que llegan para quedarse."

En *El vientre del trópico* existe el tema relacionado no sólo a la mitología africana como parte del aprendizaje cultural cubano sino también el concepto de responsabilidad individual en relación a la avaricia y la incapacidad de el ser humano de retomar la responsabilidad individual, porque hay hechos que traspasando el límite de lo individual se tornan colectivos. Todos somos espejos los unos de los otros. No se nace en un lugar por accidente, nada ocurre por accidente y quien nació en Cuba tiene que descubrir su motivo ulterior en lo personal y colectivo. El prólogo de este libro está hecho por Carlos Franqui, cuyo deseo fue ser parte de este texto y aportar su corazón y encarar sin miramientos ese viejo dolor que le ocasiona la memoria de su Patria. A esto se le suman los dibujos del maestro Roberto Estopiñán, las colaboraciones de E. Lolo y Julio Hernández-Millares y la interpretación de dicho poemario hecha por Carmina Benguría.

Luis A. Jiménez (Universidad de la Florida) dice en su crítica: "Magia (Cortázar), laberintos (Borges), geometría del espacio (Sarduy), y paraíso (Lezama) se convierten en una sola voz,

voraz ecuación del genocidio. A todo esto se le une, el tema implacable de la cubanidad en el exilio, por medio de voces afrocubanas ancestrales". También Jesús J. Barquet (New México State University) en su crítica literaria *Épica, negrismo y actualidad cubana*: "En el vientre del trópico", de Alina Galliano dice: "La intención épica es explícita en el texto: su asunto es la más sangrienta e inacabable de las guerras espirituales. Si bien la poesía negrista cubana anterior desarrolló diferentes vertientes temático-formales (...), Galliano enriquece ahora dicha tradición con una dimensión épico-lírica no practicada antes con similar profundidad temática y consistencia formal dentro del género poético. Este libro de Galliano logra hablar, desde dentro del panteón afrocubano, con significativas dimensiones épicas y expresa intenciones críticas y a la vez conciliatorias, de la historia y futuro de la nación cubana".

*Poema XIII*

Con qué se puede entonces deshabitarse  
 el hecho de estar vivo,  
 diseccionar, sin que nos tiemble el pulso,  
 la garganta plural donde la Isla  
 como un enorme carnaval copula  
 la voraz ecuación del genocidio,  
 su borde más feroz,  
 la zona donde el ojo tiene miedo  
 de ver la caña brava iluminar  
 de luz la medianoche  
 y conversar sin prisa con la muerte

La temática mitológica de los aztecas a través del libro *La danza en el corazón de la Esmeralda*, entrelaza el movimiento del cosmos y su relación con las danzas o rituales que enriquecieron las Américas y forjaron civilizaciones. Este libro redescubre la multiplicidad de una continua creación y delimita lo que la conciencia llamaría tiempo. Aquí el pensamiento es también la danza desde donde las realidades se fabrican y el individuo puede retomar su capacidad de creador en equilibrio con su creación, transformándose en el cantor y el canto, de cuyo movimiento vibratorio nacen las realidades y sus mundos.

*Poema V*

Contaban mis ancestros  
 como los símbolos que te representaban  
 se venían tejiendo  
 de constelación en constelación,  
 mucho antes que el Origen  
 trazara sobre los mundos  
 el primer mar y sus espejos,  
 el primer espacio celeste,  
 la primera mirada,  
 el primer aliento,  
 la primera palabra de la cual nació  
 el primer sonido  
 que por primera vez  
 hechó a rodar en semillales  
 el incesante juego de tu Danza

En el libro se plantea la necesidad de cambios en la percepción multidimensional del propio Ser, no sólo a través de la realidad que conocemos, sino también a otros planos en el esquema de lo universal. El poema *IV* reconoce esas realidades virtuales, descubriéndolas, activándolas:

Alimento la trigonometría  
de la percepción,  
la genética donde lo medular reside  
multiplicando el centro de lo atómico,  
lo que despierta y marca nuestra frente.  
Sé que en mi rostro  
conviven todos los perfiles,  
de igual modo intuyo  
la conciencia de lo aerodinámico  
dentro de un grano de maíz.

En el poema *VI* la progresión hacia lo ilimitado se hace entendimiento, acción:

Soy el verbo de lo vivo  
y el aliento de cuanto es,  
me derrama de pulmón a pulmón:  
así me reproduzco y me respiran  
y así de pulsación a pulsación  
voy creciendo en el destino  
de toda sangre,  
porque mi huella es receptáculo  
de otras huellas,  
donde los siglos, como abejas,  
fabrican la eternidad  
en el espíritu de lo ilimitado

*Inevitable silaba*, es trabajo recién hecho. En este libro, la palabra se vuelve enamorante y enamorada, para sostener y soltar la intuitiva e inevitable sílaba, el sello del corazón. Es libro para decirle al amor, el amor, en voz baja y es libro donde la poesía es criatura viva que se transforma en la amada-amante. Aquí el amor tiene y camina: sabores, olores, texturas, percepciones tiernas, apetitosas novedades.

*Poema XIV*

Se baña frente a mí caldeando los glaciales  
confundiéndole al agua territorios, espejos,  
sorprendiendo a las piedras su viscera de musgo  
y luego se sumerge de lleno con mis ojos  
fabricando sin prisa una estación de lluvia,  
un lugar de monzones al Océano Indigo que habita mi deseo...

El poema *XVIII* va vistiendo y desvistiendo el cuerpo del amor y llamándolo por todas las probabilidades de expresión a sus infinitas y desconocidas posibilidades de existencia:

Lencería avanza por su cuerpo mi boca vistiéndola de gala,  
saliva, encaje fino moviéndose de acuerdo con sus necesidades.  
Lila antigua, textura, artesanía en gótico enamorando el acto de querer  
si le exploro punta de lengua el arco de las ceja, las pestañas;  
esquina en arte vivo para pulsar el aire de su garganta en sílaba de sola voz al pecho...

En el poema *XV* las palabras se utilizan como si fuesen regalos que se dan al amor: flores, piedras semi-preciosas, piezas íntimas, un refajo, caracoles, sentimientos en besos y cito:

Que todas las palabras, las mías, se volteen para verla  
para sentir sus ojos desplegar maravilla  
y sin prisa, lo mismo que un refajo la cubran.  
Que mi voz facilite: caracoles, almejas, peces inesperados,  
fiesta de cosas líquidas, juguetes, chucherías, ambiciones  
para enredar sus brazos con brazaletes vivos,  
brazaletes que estallen en su piel como besos  
adornando la furia que nace en sus costillas,  
gavilán, garfio antiguo, Señor de las arterias  
conocedor de entrañas, dueño de las alturas del corazón...

Debo decir también que cada poemario está escrito a partir de una cita mía, que teje y desteje el engranaje de dicho libro y como una médula lo sostiene.

Comprendo que no ha habido ni habrá etapa en mi existencia donde yo no me haya incorporado al plano de vida donde cada uno de mis nacimientos ha tenido lugar. En el Cairo, allí hice poesía en botellas de aceite perfumado, mezclando dichos aceites con tal sutileza para acompañar la tesitura de cada piel. En la India escribí poesía mañana tras mañana y noche a noche. Lo hice en la China, aprendiendo el secreto de las yerbas, sus medidas para curación.

Mi poesía hizo presencia en los ritos del peyote y el mezcal, en la semilla de las granadas, en la consonancia de las estrellas, en el hilo shamánico donde todo busca su unión con lo innombrable, lo eterno de sí. Por eso para mí y en mí la poesía parte de esta constante evolución de las memorias que son en realidad la ilimitada Memoria que jamás se fragmenta.

# La mujer cubana en el exilio

Josie Valdés-Hurtado

*Pen Club de Escritores Cubanos en el Exilio  
EEUU*

El gobierno totalitario que impera en Cuba desde 1959, ejerce un poder absoluto sobre el individuo. Es un sistema centralizado basado en una doctrina adaptada y moldeada por los impulsos de quien sin oposición, controla la política interior y exterior; la economía; la educación; la prensa televisada, radial y escrita; la práctica religiosa; el mundo del entretenimiento y la cultura; la producción agrícola e industrial; la importación; la exportación; y hasta la familia. Consigue limitar la vida cotidiana y el movimiento individual a través de la vigilancia, la propaganda, y la falta de oportunidades y opciones. Consigue además callar la expresión de pensamiento y condena bajo un sistema judicial arbitrario, al que ose desviarse del rumbo trazado.

Consecuentemente, la vida de la mujer cubana durante estos años ha estado regida por su convicción política/social/personal y por la determinación de actuar o no, basada en dicha afiliación. De manera que yo diría que, a partir de la toma del poder por Castro, la mujer cubana pudo vivir y desarrollarse dentro de cuatro categorías dictadas por su pensamiento y postura referente al régimen revolucionario.

1- La que se unió a la Revolución, acató sus principios y en más o menos grado participó en él y contribuyó a su consolidación y desarrollo dentro de Cuba.

Ella fue miembro del Comité de Defensa de la Revolución y del Partido Comunista, gritó "¡pardón!", y le sirvió de apoyo a los miembros de su familia que dirigen al país. Ella es una de nuestras contemporáneas: las madres de esa primera generación nacida y criada dentro del sistema y que poco conocemos desde fuera.

Hay muchas que habiendo pertenecido a este grupo, ahora están cansadas, o desilusionadas, o se sienten traicionadas. Los cambios drásticos de lo que se presentó como una ideología inmóvil y cerrada han sido muchos, y el desencanto debe de haberles llegado cuando el círculo que su postura protegía se vio invadido por alguna nueva arbitrariedad. Tal vez se sintieron violadas cuando la tranquilidad que da la conformidad, o el servir de eco o de instrumento, se vió alterada por algo que les afectó personalmente. Tal vez cambiaron de postura al sentirse negativamente impactadas por alguna decisión gubernamental que hasta entonces le pareció justa para otros.

2- La que se quedó en Cuba como madre, hermana, esposa, novia o hija de preso o perseguido político; o la que sufrió en carne propia ese presidio o ese acoso.

Esas son las vejadas, las sufridas, las víctimas de las peores circunstancias y de los peores maltratos que la vida pueda ofrecer. Son las que no tuvieron horizonte, las que no vieron ni

ven un mañana, las que sufren por sus seres queridos (que es peor que sufrir por una misma), las que vieron morir a su propia carne, las que sobreviven la tristeza, las que no entienden el por qué de tanto sufrimiento inútil, las que se sienten solas, las que envejecieron sin aliento, ésas son las que se murieron y mueren padeciendo la injusticia.

3- La que se quedó en Cuba sin apoyar ni combatir el sistema y que sobrevivió sin participar dentro del mundo político, económico, académico o cultural de una manera u otra. La que se desenvuelve y sobrevive sin involucrarse en nada que pueda colocarla de un lado o de otro. La que crió a sus hijos lo mejor que pudo bajo limitaciones que quizás no percibió como tales y que permanece indiferente ante las consignas y tal vez hasta ignorante sobre la opresión y la lucha de otros.

4- La que salió al exilio sola o acompañada buscando libertad. Libertad para hablar, para moverse y para hacer decisiones personales basadas exclusivamente en su bienestar y en el de su familia. Dentro de esta categoría las hubo, y hay, mas jóvenes y menos jóvenes; con más años de escuela o con menos; con más o menos experiencia laboral; con hijos o sin ellos; casadas o solas; llegadas hace muchos años o recientemente; y nacidas en distintas ciudades: todas nos encontramos esparcidas por muchos rincones del mundo.

Entre esta última categoría está la exiliada que llegó de abuela, dejando atrás a familiares, a amigos y a un mundo que le ofrecía la estabilidad de lo anticipado para su vejez. Un mundo conocido, con muchas o pocas comodidades, pero de ella. Un mundo levantado durante años de labor personal, familiar y social lleno de recuerdos; de baúles con fotos y gavetas con cubiertos; de restaurantes e iglesias preferidas; de prendas de familia y de manteles bordados. Esta fue la abuela que trabajó sin tener experiencia, y a veces sin saber el idioma, que cuidó nietos hora tras hora para que la familia progresara, y que trataba de no quejarse para no complicar las cosas.

Dentro de esta categoría, también está la exiliada que llegó con hijos; algunos pequeños y otros ya en la edad de pedir ropa bonita y momentos de diversión. Y esta mujer trabajó a la par que el esposo en fábricas, y en tiendas, y en oficinas, y limpiando casas, y de camarera. Y tuvo que montar "guagua" o "subway", y pasar frío sin ropa adecuada, y ahorrar cada centavo para la primera Navidad. Y sacó fuerzas para apoyar al padre de sus hijos a revalidar su carrera o a poner su negocio; y lo animó cuando se sintió frustrado e impotente; y le explicó a los hijos lo mejor que pudo el por qué de todo, y se mudó de ciudad en ciudad cuando la compañía lo trasladaba. Y cuando llegaban al exilio los hijos de los amigos o más familiares, agregaba un "catre" más al apartamentito ya repleto. Y cocinó la comida del Refugio y se puso ropa regalada. Y buscó apartamento en Miami diciendo que eran tres en vez de diez de familia; y levantaba la cabeza con orgullo cuando un dueño americano le decía que no le alquilaban a cubanos ni admitían perros. Y agradecía los muebles que le regalaban los vecinos bondadosos y los pintaba al llegar a la casa para que no lucieran tan viejos. Y cuando ya por fin tenía suficiente para ella, se iba a una tienda y se compraba en liquidación unos aretes y un collar como los que tenía en Cuba cuando era jovencita. Pero ya después siempre estuvo a la moda: con sayas largas o cortas, con "jeans" o "bell bottoms", con el pelo lacio o rizado y siempre lista para salir y pasarla bien. Y nadie que la ve ahora al cabo de tantos años piensa que pasó miseria, ni que lloró sola cuando se sentía sin fuerzas; ni tampoco se imagina que lo que disfruta ahora le costó tantos años de sacrificio.

A través de mis escritos y presentaciones sobre la mujer, he tratado de reflejar las experiencias personales y colectivas de mi generación, dentro de esta cuarta categoría. Somos las mujeres que, casi aun siendo adolescentes, salimos de Cuba hacia el destierro. Analizo años de vivencias, de evolución, de aprendizaje, y de dinámica continua. Años en los que nos hemos

sentido desubicadas, y a veces inseguras y nostálgicas; y tristes por lo que pudo haber sido; y alegres por lo logrado; y culpables por nuestros errores; y orgullosas por los resultados; y optimistas por el futuro de nuestras familias; y pesimistas por el futuro de Cuba. En medio de las diferencias individuales, tenemos un denominador común, y es el de ser las madres de la primera generación de cubanos nacidos fuera de Cuba. Esa es nuestra gran hazaña, ya podemos anunciar, compartir y disfrutar nuestro maravilloso logro. Ahí están nuestros hijos: ya hombres y mujeres, algunos ya padres, ya profesionales. Ahí están las estadísticas: son los hispano-americanos de primera generación con más logros académicos. Se mantienen unidos a nosotras, nos premian con su confianza y respeto, nos piden ayuda y consejo, nos permiten ser guía para nuestros nietos, y quieren duplicar en ellos la niñez que tuvieron a nuestro lado. Hablan español, sienten nuestro orgullo cultural y patrio, bailan nuestra música, desean conocer a fondo el "por qué" y el "cómo" de nuestro proceso histórico, y admiran nuestros comienzos. Y por fin, saben apreciar los cuentos (quizás exagerados) que tanto oyeron. Se maravillan de ver cómo pudimos mantenernos tan unidos entre familiares y amigos, y a su vez desean continuar esa unión para la generación que comienza.

Nosotras éramos muchachas que vivíamos en un mundo dictado por costumbres sociales, tradiciones culturales, y principios morales y religiosos. Ese mundo se reducía al círculo familiar, social y académico que nos proporcionaban nuestros padres, y que a su vez era muy similar al de las demás muchachas a través del país. Nuestro futuro tomaría un rumbo fácil de visualizar, y en cuanto a decisiones personales, contábamos desde temprana edad con un gran sentido de dirección y determinación. En medio de esa estructura, poseíamos una gran individualidad y amplitud de pensamiento. Quizás éso nos hizo rechazar la ideología totalitaria que proponía el gobierno castrista. No aceptamos el dominio físico, social y espiritual al que entendíamos se proponía llegar y presentaba veladamente en discursos interminables el Comandante Castro. Más pronto de lo que muchos anticiparon, el mensaje detrás de sus frases repetitivas llegaron a convertirse en histeria colectiva. No nos dejamos arrastrar por lo que al principio sonaba parecido a los sermones de domingo. Palabras como "igualdad" o frases como "educación al alcance de todos" evolucionaron hasta ser una excusa para justificar el abuso y el atropello.

Al tomar el poder, ese gobierno nos tronchó sueños creados e ilusiones de juventud. Nos tronchó relaciones familiares y amorosas, estudios, y toda la esperanza que a pesar de las turbulencias políticas habíamos podido albergar durante nuestros años de niñez y adolescencia. Éramos parte de un país que respiraba optimismo y alegría; éramos un pueblo orgulloso, próspero, educado y entusiasta. Y de repente, fuimos testigos de la injusticia contra nuestros padres y de la vejación que sufrieron al ser víctimas de acusaciones falsas. Los vimos ser despojados del producto de años de ardua labor y de trabajo honesto, tanto de ellos como de sus antepasados, y nós rebelamos. Individual y colectivamente supimos, en medio de nuestra ingenuidad, buscar caminos para combatir los horrores que se cometían. Vimos a padres y amigos caer presos; salir por embajadas; ser fusilados; llegar como invasores y ser traicionados; y salir por miles hacia el exilio con la esperanza de volver. Como amigas, hermanas, novias, e hijas, los alentamos, los apoyamos, los esperamos, y en muchos casos, luchamos al lado de ellos.

Llegamos al exilio con sueños rotos y dejando atrás todo lo material que poseíamos. Pero traíamos la determinación que nos caracteriza como gente, lindos recuerdos y también el inmenso dolor de la separación de seres queridos. Ya no éramos adolescentes, ya no estábamos protegidas; ahora teníamos que ser protectoras y servirle de aliento a aquellos que llegaban sin la ilusión que da la juventud. Así nos fuimos incorporando a un pueblo que crecía en la diáspora mientras idealizábamos un sistema de vida perdido; pintábamos de color de rosa los recuerdos a los que nos aferrábamos; e inconscientemente quizás, comenzamos a exagerar lo bueno y a tapan los errores de las anteriores generaciones.

Aún con la nostalgia de no haber podido disfrutar nuestros años de juventud, de secundaria y de universidad, comenzamos nuestras vidas de casadas. No sabíamos relacionarnos íntimamente y no teníamos a quien preguntarle. Nuestros noviazgos fueron típicamente superficiales y casi siempre afectados por las condiciones que nos rodeaban. Las bodas no fueron como las soñamos: algunas fueron por poder, o en las cárceles, o después de mucho tiempo de separación, o después de un noviazgo demasiado corto. Hubo relaciones impulsadas por la soledad y las hubo tronchadas por la distancia. Lidiamos con nuestra confusión estableciendo prioridades basadas en las necesidades del momento. En muchos casos éramos la única esperanza para conseguir la salida de los familiares que habíamos dejado atrás. Vimos esfumarse los anhelos de estudios; o tuvimos que cambiar de carrera para ser más prácticas; o esperar a mejor momento para que nuestros esposos estudiaran primero; o para que trabajaran esas horas extras que tanto representaban en el cheque al final de la semana. Así triunfaron ellos y son hoy ejemplo para sus hijos, nietos y una comunidad entera. Ellos, siendo primera generación de exiliados, han ganado un lugar respetado para gloria de Cuba.

Nos fuimos formando como mujeres dentro de una cultura distinta y comenzamos a apreciar aún más los valores que nos inculcaron de niñas. Ellos son la base que se adquiere dentro del seno familiar, sin pretensiones y a través de conversaciones simples que siempre dejan el gusto de un mensaje positivo o una moraleja. Esos valores nos mantuvieron en línea recta, sin titubeos, dentro de una conducta que no tenía cabida para nada que consideráramos inmoral. El concepto de "bien y mal" estaba arraigado profundamente en nuestra generación; prueba de ello fueron los jovencitos muriendo ante el paredón gritando "Viva Cristo Rey". Nosotras no nos dimos espacio para flaquear ni para faltar a compromisos u obligaciones creadas. Mientras tanto, y en medio de esa rigidez impuesta, nuestras mentes evolucionaban dentro de un mundo desconocido que presentaba diferentes perspectivas en medio de lo que fue una gran revolución social global por la década de los sesenta y setenta. Los EEUU pasaban por una crisis no antes vista; el desencanto de la juventud era palpable y muchos encontraban en las imágenes idealizadas del Che y de Fidel a héroes lejanos que luchaban por los pobres y oprimidos.

Sacrificamos gustos y descartamos luchar por sueños para concentrarnos en lo que resultaría beneficioso para los nuestros. Nos superamos como trabajadoras, esposas, hijas, y en algunos casos, y en la medida que pudimos, como estudiantes. Y así, con el sentimiento aun latente de nuestra juventud truncada, comenzaron a nacer nuestros bebotes. Los recibimos con la mayor ilusión en camas de hospital extrañas, con médicos extraños, y algunas sin nuestras madres con quien compartir ese momento mágico. Buscábamos inmediatamente pediatras cubanos, a los varones les poníamos jueguitos de hilo y a las niñas areticos que atraían, tarde o temprano, comentarios de sorpresa por parte de amistades americanas que consideraban la costumbre bárbarica.

Los años pasaron rápido. Los ayudamos con las tareas en inglés, pero rezábamos con ellos en español; los llevábamos a Mc Donald's, pero también a comer "medias noches". Tratamos siempre de que se desarrollaran dentro de un círculo conocido y así la tarea nos resultaba más fácil. Nos afanamos para que resultaran ser ciudadanos honestos y productivos; humildes y morales; y para que sintieran profundamente el orgullo de sus padres y abuelos.

Ya en universidades, en un ambiente netamente americano, decían con orgullo que eran cubanos. Extrañaban la "palomilla" y los pastelitos y se enfrentaban a la desinformación sobre la revolución cubana con determinación. Ya muchos están graduados y de regreso a donde se criaron. Otros visitan ansiosos de compartir lo que consideran tan suyo. Algunos ya están casados con hijos, otros aun no, pero todos nos hacen parte de sus vidas. Nos hacen partícipe

de sus problemas y de sus alegrías, y somos sus amigas. Agradecen que tratáramos de proporcionarles más de lo que por lo general sus amigos americanos recibían de sus padres, no sabemos si fue bueno o malo, pero sí sabemos que nuestros hijos valoran inmensamente ese esfuerzo. Ahora, nosotras también los tenemos de amigos, ya no tenemos que lucir siempre fuertes e impenetrables. Ya les admitimos que somos humanas y que nos hemos equivocado muchas veces. Saben que en muchos casos hemos pagado las consecuencias de nuestra falta de experiencia y de nuestra ingenuidad, y que quizás el trauma de pasar de niña a mujer en pocas horas fue mas impactante de lo que nosotras mismas queremos admitir. Como evaluación al mayor de nuestros empeños: la crianza de nuestros hijos, creo que recibimos el mejor premio que podíamos jamás haber soñado, y ese es, el resultado obtenido. Quisimos ofrecerle lo que a nosotras en parte se nos negó. Quisimos que su mundo de niños y adolescentes fuera lindo y estable, que disfrutaran sin preocupaciones sus años de estudio y que se sintieran siempre apoyados por su familia. Tuvimos que lidiar con la gran discrepancia entre las dos culturas y, además, interiormente con la triste curiosidad de imaginarnos como hubiera sido nuestra labor de madre en la Cuba que recordábamos continuamente.

Durante estos largos años, ha habido diferentes etapas en nuestra historia, y diferentes eventos que nos han sacado en mayor o menor grado de la rutina y las responsabilidades diarias. El éxodo masivo de balseros del año 1994 provocó dentro del exilio fuertes sentimientos. Fueron muchos y variados, pero todos llevaron a un retorno a nuestra realidad histórica. Ese retorno produjo desde curiosidad hasta dolor. En algunos, resurgió el deseo de participar en el futuro de Cuba, en otros la desilusión total. Yo visité los campamentos de Gran Caimán primero, y mas adelante con mi hijo menor, (que en aquel momento tenía 22 años) uno en Las Bahamas. En los rostros de esa juventud que allí conocimos vi las caras de mis propios hijos. Pudieron ser los míos detrás de aquellas púas y sentí el dolor y la desesperación de sus madres en Cuba. Vi en esos ojos el ansia de saber una verdad que les negó el sistema. Vi víctimas de la represión y en muchos casos, de sus propios padres que le entregaron ciegamente al estado la formación moral de sus hijos. Vi seres humanos sedientos de dirección y consejo. Hablé con graduados universitarios totalmente ignorantes de los valores políticos y filosóficos de la democracia. Y compartieron conmigo el asombro que sentían al ver que mujeres cubanas profesionales, económicamente cómodas, y madres de familia dedicaran tiempo en ayudarlos para alcanzar su liberación. El asombro fue aun mayor cuando compartimos con ellos nuestro amor por Cuba y nuestro deseo de encontrar una vía para ayudar a los que combaten el sistema, a los presos, y a todo aquel que necesite aliento. Y de pronto, y para mi sorpresa, me oí explicándoles. ¡A QUIENES ERAN PARTE DE MI PROPIO PUEBLO!, lo que tantas veces le expliqué a mis hijos hasta que al fin entendieron; y por años, a mis compañeros de trabajo (desde técnicos hasta profesores), y nunca lo entendieron; y a todo no-cubano que no puede ni podrá entender, nuestro dolor y la necesidad de aferrarnos a él para no traicionar la memoria de los que lo dieron todo.

Nosotras seguimos soñando, ya no tenemos sueños de adolescentes, ahora lo son de mujer, ya madres y hasta algunas abuelas. Nuestra lucha continua, será más o menos activa, la mantenemos con más o menos optimismo, nos dirigimos a metas más o menos ambiciosas, y tomamos posiciones más o menos radicales; pero básicamente, durante esta corta historia y sin un plan definido ni estructurado, todas nos mantuvimos y nos mantenemos (casi siempre calladamente en la privacidad de nuestros hogares), con un objetivo simple y claro: mantener encendida la antorcha de quiénes somos y de dónde venimos y pasarles esa antorcha, aun encendida, a los que vienen detrás. Desde la más sencilla y humilde cocina, hasta en la más sofisticada sala de conferencias, la mujer cubana en el exilio logró inculcarle a sus hijos el amor por Cuba y el respeto a nuestra cultura y tradición.

# Entorno y auto-censura en escritoras cubanas del exilio

Amelia del Castillo

*Pen Club de Escritores Cubanos en el Exilio  
EEUU*

Es de todos conocido que los hechos históricos se repiten, y que ni el tiempo ni la experiencia nos han hecho aprender la lección que se empeñan inútilmente en enseñarnos.

El exilio es un accidente histórico repetido, un resquebrajamiento de entorno y una desgarradura de distorno que marca profundamente sin distinción de clase, raza, país o afiliación política. Prueba de ello es el éxodo de la Alemania nazi y de la Rusia roja, de la España de Franco y de la Cuba comunista.

Si con el primer hombre creó Dios al pecador, también con él creó al exiliado, y desde muy atrás encontramos a escritores que de una u otra manera lo sufrieron. El tema es apasionante, pero como entrar en él sería extenderme más allá de lo impuesto, me limitaré a señalar la estrecha relación entre el *exiliado* y el *suelo que lo acoge*, y entre la *censura* y la *auto-censura* que encontramos en muchas de las escritoras cubanas del actual exilio.

Es sabido que la influencia del entorno marca al exiliado -ya sea el suyo exilio político, económico, accidental o voluntario-, y en el IV Congreso de Creación Femenina, convocado por la Universidad Central de Bayamón en Puerto Rico, desarrollé ampliamente el tema de la recíproca influencia entre los Estados Unidos y los exilios históricos del mundo hispano.

Para subrayar la influencia del *entorno* en la producción literaria de escritores de origen hispano que escriben en otros idiomas, baste hoy recordar que tenemos, escribiendo en inglés con reconocido éxito, a Sandra Cisneros (puertorriqueña), a Julia Álvarez (dominicana), a Cristina García, cubana, y a tantísimos otros que escriben indistintamente en español, en inglés y hasta en *spanglish*.

Ya Jorge Mañach, en su libro *Historia y Estilo*, publicado en La Habana en 1944, y refiriéndose solamente a las voces de uso común en el deporte, expresa: "la jerga de la crónica deportiva criolla no es sino forma extrema de una influencia que se ha dejado sentir hasta en nuestra prosa narrativa". Si comprensible es esta inter-relación *exilio/ entorno*, también lo es la de *censura/ autocensura*, denominador común en la obra de muchas de las escritoras citadas en este trabajo.

Antes de entrar en el tema, recordemos que la Libertad es un concepto que nace con el hombre, aunque éste no tome conciencia de él hasta que asume a cabalidad el privilegio de ser libre. La religión judaico-cristiana la exalta en el divino regalo del libre albedrío, y la plasma la civilización pagana en las alas de la Niké de Samotracia.

La Libertad ha sacudido la historia del hombre y de los pueblos a través de los siglos, y es el detonador y liberador de la *censura*. Censurada fue Lilith cuando asumiendo su libertad

abandona a Dios y al primer hombre; y Eva cuando se atreve a tentar a Adán; y Sor Juana y La Avellaneda, y George Sand y Virginia Wolf, y Alfonsina...

No es mi intención redundar en la estructuración machista que en algunos de nuestros países sigue condicionando y reprimiendo social, cultural, sexual y emocionalmente a la mujer. La censura que señala este trabajo es la censura oficialista y despótica de los regímenes totalitarios. La censura que fuerza a María Elena Cruz Valera a tragarse papeles, versos y palabras, aunque no su dignidad de mujer y de poeta. La censura que ha humillado y encarcelado, sin doblegarlas, a tantas mujeres de distintas etnias y en tantísimos países. La censura que en Cuba ha perseguido y encarcelado a miles de mujeres, dándose el caso de encontrarse, al mismo tiempo y en un mismo centro penitenciario, en condiciones infrahumanas, más de 600 de ellas en una amalgama surrealista de campesinas, estudiantes, analfabetas, empleadas, damas de sociedad, profesionales, cantantes, actrices y *escritoras*. La censura que obliga a mirar más allá del yo violado y del horizonte ajeno. La censura que conduce al *Exilio*.

Recordemos, al vuelo y apartándonos de lo más cercano y nuestro, a algunas de las voces femeninas de la literatura de siempre que crearon y murieron fuera de su patria. Gertrudis Gómez de Avellaneda, en su exilio voluntario y no por ello menos traumático, muere en España; Dolores Rodríguez de Tió, puertorriqueña, se asila y muere en Cuba; Concha Zardoya (chilena/española), Gabriela Mistral (chilena), Concha Méndez (española) y Julia de Burgos (puertorriqueña), mueren en los Estados Unidos.

En el libro de la profesora chilena Carmen J. Galarce, *La novela chilena del exilio*, la autora inserta unas líneas de Vázquez y Araujo que reafirman el desenvolvimiento de la mujer en el exilio: "El movimiento de mujeres se transforma en el movimiento más amplio e importante del exilio..."

De la literatura de exilio dice Ismail Kadaré, escritor albanio exiliado en París desde 1990: "La literatura tiene su propia vida al margen de los regímenes políticos". Desde el exilio lleva su denuncia al Congreso Internacional del PEN, en Edimburgo, la escritora bangladeshi Talisma Nasrin. Y en el exilio crean y trabajan, entre tantísimas otras mujeres condenadas al peregrinaje, las escritoras que han sufrido la diáspora del actual exilio histórico cubano, destacándose en la poesía, la narrativa, el ensayo, el periodismo, la crítica literaria, y tantos otros campos ajenos a la literatura.

Como el tiempo no me permite ahondar en el tema, sólo voy a mencionar, de las escritoras que salieron de Cuba en un temprano exilio, a Lydia Cabrera, de vasta y reconocida obra, y a Hilda Perera, Premio Lazarillo de literatura infantil en dos ocasiones y Finalista del Premio Planeta. De exilios posteriores, a Zoé Valdés, de indiscutible reconocimiento y también Finalista del Planeta, y a Daína Chaviano, Premio Azorín de novela.

Estudiando la obra de narradoras y poetisas exiliadas, se impone una pregunta: ¿Supera el exilio la censura en la vida y la obra de las expulsadas otra vez del paraíso? ¿De las escritoras condenadas al trasplante?

Si bien es cierto que les ha permitido probar que pueden y saben andar, funcionar, colaborar y crear de igual a igual y mano a mano con el hombre, también lo es que la escritora exiliada, enfrentada súbitamente al ejercicio de la libertad; dueña al fin de su voz y su palabra, grita a pulmón lleno y rabia desatada todo lo que le ha sido ocultado, prohibido, censurado, para afrontar luego, también súbitamente, la realidad de un entorno ajeno. Un entorno al que le son totalmente extraños su voz, su desarraigo y su problemática.

A partir de este enfrentamiento, la escritora exiliada contiene su discurso narrativo o poético; y lo hace porque pasado el deslumbramiento, la euforia de saberse libre para decir, hacer,

denunciar, enfrentarse, soltar amarras, descubre que el proceso la aísla; que su voz corre el riesgo de desmandarse, repetirse, agotarse, y decide embridar la voz y la palabra para inventarse un discurso lógico y asequible. O sea, que se *auto-censura*.

La fase inicial de este proceso la encontramos en las escritoras Zoé Valdés y Daina Chaviano. El *embridamiento*, en escritoras de muchos años de obligada ausencia. La obra de Valdés y de Chaviano, fuera de Cuba, es un ejemplo válido de la catarsis que demanda un recién estrenado exilio. En ellas encontramos una denuncia cruda, abierta, realista y violenta de todo lo censurado y todo lo impuesto en suelo patrio. Zoé Valdés en *La nada cotidiana* nos describe un cotidiano día:

Me lavé los dientes, desayuné agua con azúcar prieta y la cuarta parte del pan de ayer. Después volví a lavarme los dientes. Tengo pasta de diente gracias a una vecina que me la cambió por el picadillo de soya, porque yo sí que no ingiero eso. ¡Sabrá Dios con qué fabrican esa porquería verdosa y mal oliente! Me han vuelto vegetariana a la fuerza, aunque tampoco hay vegetales.

Daina Chaviano, en *El Hombre, la hembra y el hambre* expresa:

Esta isla se vende. Ni siquiera se subasta (...). No sólo su mano de obra, sino también su alma (...),

y en otra página:

Ya no era Claudia la licenciada en Historia del Arte, sino la Mora, una puta que se acostaba por jabones y libros (...).

Es otra, y muy distinta, la voz narrante en la obra de muchas de las poetisas y escritoras cubanas con más de cuatro décadas de exilio; pero antes de entrar en la fase de contención que en éstas observamos, cabe mencionar la dualidad *catarsis/embridamiento* que observamos en *El ángel agotado* de María Elena Cruz Varela. No es de extrañar esta dualidad si pensamos que si bien el libro fue publicado en Miami, la poeta estaba en Cuba, y en la cárcel.

En *El ángel agotado* nos dice Cruz Varela:

(...) Santificada sea y bendecida esta oración y el daño/ Esta oración. La rabia. El macabro ritual de los excomulgados/ Santificados sean (...) la náusea. La loba. La inmundicia. La cuerda. Los maderos. El óxido. Los clavos. El daño (...).

Aquí están el grito y la rabia que exige su libertad interior de poeta; pero, consciente del freno que le impone el círculo exterior que la amenaza y encierra, se universaliza en otro poema, para hablar por y desde Ítaca, Ulises, Penélope:

¡Ay Ulises, cuánto nos cuesta este regreso a Ítaca! ¡Cuántos cuerpos dolientes pudriéndose en nombre de la sobrevivencia! Mis hijos van buscando su isla en mis rincones. Cortan/ destazan. Tiemblan. Buscan en mí el paisaje (...); ¡Cuánto cadáver triste meciéndose en la playa! (...).

Ahondando ahora en la segunda fase, la del *embridamiento* -que puede darse consciente o inconscientemente y que ya han señalado estudiosos de la literatura de exilio- recojo brevísimas notas de tres de los diecisiete trabajos de crítica literaria que contiene el Vol. II, Num. 2, de *Anales Literarios*, 1998, dedicado a poetisas cubanas y editado por Matías Montes Huidobro y Yara González Montes.

He limitado mi selección a tres autoras por razones de tiempo, y por tratarse de poetisas que pertenecen (o pertenecieron, como es el caso de Ana Rosa Núñez) al PEN de Escritores Cubanos en el Exilio.

En ellas el grito y la denuncia -sin miedo, sin imposición, sin círculo exterior que las amenace o encierre- juegan a disfrazarse, a universalizarse, sin ocultar que subyacen o se agazapan para decir con tanta o más fuerza.

Del trabajo de la Profesora Lourdes Morales-Cudmundsson sobre Rita Geada: "La asociación entre el recuerdo y la construcción de un espacio para conjurarlo o retenerlo es otra constante de esta poesía (...) La poeta se encuentra (...) acompañada una vez más de los *doblemente desterrados*", y cita estos versos de Geada: *Arrojados desde un perdido paraíso/ el tiempo dando vueltas nos circunda/ señalándonos la ruta.*

El poeta Orlando Rossardi sobre *Las siete lunas de enero*, de Ana Rosa Núñez nos dice: "El poema total y cumplido de Ana Rosa parte a andar la ruta del destierro con el polvo de todos los peregrinos del mundo...", y cita de Núñez: *Si hay que fugarse de lo serio/ que resulta estar aquí en la vida/ en la presencia de tantas vagabundas criaturas/ sin poder estar allá/ donde resulta la noche el día que se perdió.*

Del trabajo de la Profesora Raquel Romeu sobre Amelia del Castillo: "El exilio es tema que late por debajo de muchos poemas y que se resuelve también en la necesidad de reafirmar su identidad. Aunque hay muchas alusiones a la isla, no aparece la palabra Cuba...", y cita: *Borda espumas la barca que se aleja/ dejando cicatrices momentáneas/ y látigos de tiempo en la distancia.* A mi juicio, esta fase de embridamiento es constante e inherente al discurso poético o narrativo de todo escritor de largo exilio.

Si impresionante sería un repaso de poetas y escritores obligados a abandonar su patria, también lo es la diáspora del actual exilio histórico cubano que sobrepasa su cuarta década, y que ha regado por muy diversos lugares a figuras relevantes de las letras cubanas.

Precisada a omitir una inmensa lista de nombres, me limito a citar a cinco autores -miembros de nuestro PEN de Escritores Cubanos- que amplían y enriquecen su obra en suelo extraño.

Guillermo Cabrera Infante, Premio Cervantes 1997 y uno de los más destacados narradores del momento, en Londres. Humberto López Morales, Miembro de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española y Secretario General de la Asociación de Academias de la Lengua Española, en Madrid.

En Miami, tres autores muy cercanos a nosotros: Ángel Cuadra, Presidente del PEN Club de Escritores Cubanos en el Exilio, Miembro de Honor del PEN Club de Suecia, Premio Internacional de Poesía Amantes de Teruel; Armando Álvarez Bravo, iniciado al lado de José Lezama Lima en el grupo Orígenes, Miembro Correspondiente de la Real Academia Española y la Academia Norteamericana de la Lengua, Premio Internacional de Poesía José Luis Gallegos, y Matías Montes Huidobro, poeta, dramaturgo y novelista, recientemente galardonado con el Premio Café Gijón de novela.

Otros, al crear y morir en el exilio, nos dejaron la validez de una obra ampliamente reconocida. En los Estados Unidos, crean y mueren Agustín Acosta, Poeta Nacional de Cuba, Eugenio Florit, Lydia Cabrera, Enrique Labrador Ruiz, Carlos Montenegro, Reinaldo Arenas, Justo Rodríguez Santos, Heberto Padilla. Jorge Mañach y Leví Marrero en Puerto Rico; Severo Sarduy en París; Gastón Baquero en Madrid. Éstos y tantísimos poetas y escritores cubanos que de una u otra manera se vieron forzados al exilio, y que han dejado su huella y su obra por lugares tan distantes como África, Europa, Norte, Sud y Centro América; pero, sobre todo, en suelo norte-americano.

No creo en las torres de marfil, porque en ellas ni se gestan ni se ganan batallas. El escritor es parte de la historia que le toca vivir, y como tal debe enfrentarse a ella, a sí mismo y a su circunstancia defendiéndola con sus mejores armas.

Los exilios históricos -engendros de la imposición y la violencia- siguen repitiéndose de un extremo al otro de un mundo que sí es ancho, pero nunca ajeno.

Nuestra América Hispana, que nació marcada por la injusticia, la ambición y el oportunismo -semillas explosivas de las dictaduras- ha sido testigo y cómplice, víctima y victimaria. Ni hogueras, ni horcas, ni grilletes, ni fusiles, ni cáusticas soluciones de derecha o de izquierda han sabido defenderla.

Confiamos en que la voz libre de sus escritores y poetas pueda hacerlo.

## NOTAS

*The New Columbia Encyclopedia*, Columbia University Press, New York, London, 1975.

*Enciclopedia Hispana-Enciclopedia Británica*, Londres, 1990.

*Enciclopedia Alfabética*, Plaza Janés, Barcelona, 1994.

Amelia DEL CASTILLO, *Influencia de los Estados Unidos en exilios históricos del mundo hispano*, IV Congreso Creación Femenina, Universidad Central de Bayamón, Puerto Rico, 1998.

Jorge MAÑACH, *Historia y Estilo*, La Habana, 1944.

Carmen G. GALARCE, *La novela chilena del exilio*, Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias y Matemáticas, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1994.

Zoé VALDÉS, *La nada cotidiana*, Fmecé Editores de España, 1995.

Daina CHAVIANO, *El hombre, la hembra y el hambre*, Editorial Planeta, Barcelona, 1998.

María Elena CRUZ VARELA, *El ángel agotado*, Fundación Liberal José Martí, Miami, 1992.

Matías MONTES-HUIDOBRO; Yara GONZÁLEZ MONTES, *Anales Literarios-Poetas*, Núm. 2, Vol. II, 1998.

## ¿Y en Francia qué?

Liliane Hasson  
Francia

Estar lejos no significa dejar de ser.  
Manuel Díaz Martínez

¿No vivían antes en la isla los cubanos del exilio? ¿No se hacen los soldados con los civiles? No me llevarán la contraria el escritor Antonio José Ponte al opinar casi en serio que Miami “¿es parte de la isla!”<sup>1</sup> Ni Abilio Estévez, otro escritor que permanece en Cuba: “Hace años que mi país dejó de ser una isla (...). La literatura cubana de hoy no se escribe únicamente en Cuba”<sup>2</sup>. En otros términos, muchos de los que no consiguen emigrar, o no lo desean, también se encuentran “en la distancia” Además, en la actualidad, hasta los más adictos al régimen -que todavía los hay- publican sus obras en el extranjero. Siendo la frontera tan tenue, la situación tan compleja y matizada en este tiempo que se estira, me parece más acertado no ignorar a los de adentro, a los del llamado *insilio*. Para ser más concretos, no podemos pasar por alto a Lezama ni a Piñera que murieron en Cuba, ni al Arenas anterior al exilio de Mariel. Ni a Estévez, a Mejides, a López, a Padura o a Ponte, que siguen en la isla.

Mi propósito es analizar la política editorial francesa con respecto a la literatura cubana en los últimos cuarenta años, valiéndome de las respuestas al siguiente cuestionario que dirigí a algunos editores de Francia. Este trabajo no pretende ser exhaustivo: aunque incluye la mayor parte de los textos literarios traducidos del español al francés, omite las obras escritas en otros idiomas. Los ensayos, los testimonios, las crónicas no aparecerán aquí. Tampoco los numerosos libros de arte y de fotografías.

Resulta tradicional en Francia la publicación de autores cubanos. El primer libro de Lydia Cabrera, *Contes Nègres de Cuba* (Gallimard, 1936), antecedió cuatro años la edición en español. Y *Avant la nuit*, traducción francesa de la autobiografía de Reinaldo Arenas, fue la primera edición en el mundo de *Antes que anochezca* (enero de 1992). Desde los años 50 en adelante, ningún escritor cubano importante ha dejado de publicarse en Francia, de Guillén<sup>3</sup> a Carpentier, de Piñera a Arenas y a Cabrera Infante, de Lezama Lima a Sarduy; en la actualidad, mencionemos

<sup>1</sup> Cfr. Liliane Hasson, “Antonio José Ponte : Conversation à La Havane” *Europe*, n° 866-867, juin-juillet 2001.

<sup>2</sup> Abilio Estévez, “Voces desde dentro” *Coloquio vías y voces de Cuba*, Mons, Bélgica, 1998.

<sup>3</sup> En 1968, Nicolás Guillén me había confiado “La pureza”, un poema erótico de 1964, entonces inédito en Cuba debido al “puritanismo” de la censura revolucionaria, para que lo publicara en Francia. Luego del rechazo de *Les Lettres françaises*, dirigido por Aragon y Pierre Daix, Maurice Nadaud publicó “Je ne suis pas un homme pur” en su revista *La Quinzaine littéraire* (1-15 de julio de 1973).

a Zoé Valdés, a Abilio Estévez, a Carlos Victoria y próximamente, a Guillermo Rosales. Algunos, sólo se difundieron entre el público de Miami, gracias a la labor de las Ediciones Universal. Con razón Carlos Espinosa Domínguez, en la revista *Encuentro en la Red* (1 de agosto de 2001) lamenta que las novelas y libros de cuentos de un escritor como Victoria, sólo se hayan publicado en Miami y en Francia.

Procuraré averiguar el grado de aceptación de la literatura cubana en Francia, y en qué medida interfieren las ideas de los escritores y el lugar donde residen. He dirigido el cuestionario a unos quince editores y obtuve once respuestas, no todas completas, no todas escritas. Los que dejaron de contestar son editores ocasionales de autores cubanos, con la notoria excepción de Gallimard, que no suele responder a las encuestas.

#### EL CUESTIONARIO A LOS EDITORES

- 1- ¿Qué escritores cubanos han publicado desde 1959 o, en cualquier caso, desde que existe su casa editorial?
- 2- Algunos escritores de los que vivían en Cuba cuando Vds. los publicaron se han exiliado. ¿Ha tenido este hecho alguna repercusión en la publicación y difusión de su obra posterior?
- 3- Con respecto a los autores considerados como exiliados políticos, ¿le guiaron en su elección unos criterios específicos?
- 4- A los escritores disidentes, o tenidos por tales, cuya obra producida en Cuba es censurada y hasta prohibida, se les denomina "exiliados del interior". ¿Han publicado a alguno? En caso afirmativo, ¿qué tipo de relación han tenido con el organismo oficial cubano encargado de los derechos de autor?
- 5- De un tiempo para acá, hemos asistido a un fenómeno de *cubanomanía*. ¿Ha notado alguna incidencia en el campo editorial?
- 6- ¿Cuáles son sus comentarios respecto a la crítica literaria y a la acogida del público?
- 7- Y ahora, su propia opinión si desea expresarla.

#### LAS RESPUESTAS DE LOS EDITORES

Proceden de Actes Sud, Albin Michel, Autrement, Deleatur, L'Harmattan, MEET/Arcane 17, Métailié, Phébus, Presses de la Renaissance, Le Seuil, Stock, pero nos limitaremos aquí a las más detalladas. Cabe señalar que, de la importante editorial Le Seuil, he recibido dos respuestas, la de Claude Durand, que fue su director literario de 1965 a 1978. En aquella época, Severo Sarduy era lector para los textos en castellano. Desde 1980, Durand preside las ediciones Arthème Fayard. La otra respuesta de Le Seuil vino de Annie Morvan, quien había sucedido a Sarduy en 1990 (a su vez sucesor inmediato de Durand), antes de trasladarse para Gallimard, donde permaneció hasta su fallecimiento en 1993.

El actual director literario de Albin Michel, Tony Cartano, me contestó para esta editorial, y sobre todo para Presses de la Renaissance que publicó varias obras de Reinaldo Arenas.

Para Actes Sud, con sede en Arles, fundada en 1978, y que desde sus inicios publica mucha literatura extranjera, contesta la hispanista Alzira Martins, secretaria general y consejera junto al director literario, Bertrand Py, el cual promovió con ahínco la joven literatura cubana. Pero antes, en los años 80, esta editorial había publicado tan sólo dos libros de cuentos de Onelio Jorge Cardoso, y una obra de Nicolás Guillén. En cambio, entre 1994 y 2001, salen seis novelas

y un libro de cuentos de Zoé Valdés. Por las mismas fechas edita también a dos escritores también radicados en París: el guionista Jorge Luis Camacho y el dramaturgo José Triana. Luego a Carlos Victoria, de Miami. Además, receditan la autobiografía de Arenas y su novela *Viaje a La Habana*. Para 2002 aparecerá la desgarradora novela de Guillermo Rosales, *Boarding home*. De manera que hasta 1994, Actes Sud sólo editaba a unos escritores adictos al régimen. Sin embargo el director Hubert Nyssen estaba al tanto de los atropellos que sufrían los escritores en la isla. En 1984 escribe en su diario, a raíz de un viaje a Cuba donde procura intervenir (en vano) a favor de algunos presos de conciencia:

Para los escritores jóvenes, es el tiempo de las ilusiones perdidas. Saben que sólo logran despuntar si procuran ser editados y traducidos en el extranjero. (*L'éditeur et son double. Carnets 1983-1987*, Actes Sud, 1988, pg. 70).

Contestando la segunda pregunta, Alzira Martins recuerda que el único caso de publicación "antes y después" fue el de Zoé Valdés:

Hemos empezado a publicarla cuando aun vivía en Cuba. Después de su exilio, una publicación rápida y seguida permitía afinar su posición en Francia, proporcionándole mayor seguridad.

Ningún editor reconoce una influencia de lo ideológico en su elección y pocos contestan la cuarta pregunta respecto a las relaciones con el organismo de los derechos de autor: hoy por hoy, aunque a regañadientes, se reconoce la propiedad literaria y artística y las editoriales extranjeras tratan directamente con el escritor o con su agente. No era el caso antes: se habían abolido los derechos de autor en 1968. No obstante, Alzira Martins señala que todavía en 1994, al salir *Sang bleu* de Zoé Valdés, el organismo oficial presionó fuertemente desde La Habana, por supuesto sin resultado, para conseguir copia del contrato o por lo menos para enterarse de su contenido.

Ninguno de los que contestaron la quinta pregunta sobre la *cubanomania* niega el fenómeno -salvo la editorial L'Harmattan- pero los análisis difieren. Por cierto, afirma Alzira Martins, esa moda o manía provocó un exceso de "productos culturales cubanos, en detrimento de la calidad". Opina que basta el "label *Made in Cuba*" para lograr el éxito. De ahí el hastío y hasta la erosión del mercado, para hablar en términos comerciales. Unas normas "caricaturescas" llegan a perjudicar a los escritores más valiosos que no coinciden con cierta estética folklorista, tal como la entienden en Francia algunos medios culturales. Lo paradójico, prosigue, es que resulta mucho más difícil ahora publicar a los autores cubanos. Una forma de matar a la gallina de los huevos de oro, diría yo.

En decenios anteriores, el caso era muy distinto y los autores no podían publicar sus obras sin el vistobueno oficial. Por transgredir aquella ley, Arenas lo pagó con su libertad. En *Le Seuil*, advierte Claude Durand, se habían hecho los contratos para *Le monde hallucinant* (1968) y los libros siguientes, directamente con el autor -mejor dicho, con el pintor Jorge Camacho que tenía un poder del escritor. Puntualiza Durand que sólo tuvo contactos con la Embajada de Cuba en Francia (siendo ministro plenipotenciario Alejo Carpentier), y esto con la única meta de proteger a Arenas.<sup>4</sup>

Cuando Severo Sarduy sustituyó a Claude Durand de director literario de *Le Seuil*, mandó traducir *Otra vez el mar*. Después de algunos avatares debidos a los fallos de la traducción,

<sup>4</sup> Sobre este proceso, cfr. L. Hasson, "Reinaldo Arenas, Francia y *El libro de las flores*", en *Reinaldo Arenas, Recuerdo y presencia*, Universal, Miami, 1994.

que suscitaron la airada protesta de Reinaldo Arenas, sale por fin la novela en francés, aunque con algunas extrañas omisiones: no se encuentra la mención final sobre las dos versiones “desaparecidas” o sea, secuestradas por Seguridad del Estado (1966-1969 y 1969-1971); tampoco se alude a la tercera versión (La Habana, 1971-1974), rescatada y revisada por el autor en Nueva York en 1980-1982. Tales omisiones le restan sentido a la dedicatoria: “Para Margarita y Jorge Camacho. Para Olga Neschein. Gracias a quienes esta novela no tuvo que ser escrita por cuarta vez.”<sup>5</sup> Por último, se suprimieron las notas finales de Arenas, tan esclarecedoras. Me parece que son superfluos los comentarios.

Traductora de *Nouveaux contes froids* de Piñera (Le Seuil, 1988), también puedo dar testimonio. Sarduy trataba con el CENDA, el cual aceptaba que se publicara tan sólo la traducción de los *Cuentos* de Piñera (La Habana, Unión, 1964). Pero me empeñé en incluir unos cuentos más: hubo negociaciones entre Sarduy, en nombre de Le Seuil, y el Centro Nacional de Derechos de Autor el cual accedió a duras penas que se incluyeran “Belisario”, “Un Jesuita de la literatura” y “La rebelión de los enfermos”, pero se negó rotundamente a otorgar la publicación de “El muñeco”, un despiadado cuento satírico y burlesco contra un dictador que bajo ningún concepto podía ser quien ustedes creen, por una sencilla razón de fechas: escrito entre 1944 y 1954, se había publicado en los *Cuentos fríos* (Losada, Buenos Aires, 1956). De modo que la prestigiosa editorial francesa Le Seuil había cedido a la censura extranjera, caso tan inédito como inaudito.<sup>5</sup> En *Nouveaux contes froids*, tampoco aparece el largo cuento “El conflicto”, en mi humilde opinión una obra maestra, pero que a Severo le parecía “flojo”. Nunca logré convencerle. Y me viene a la mente que en 1989, justificaba el rechazo por Le Seuil de *La Travesía secreta* de Victoria (primera versión) escribiéndome en francés:

(...) L'histoire de Cuba dans les dix dernières décades [sic] donne au lecteur une impression à la fois très juste, mais, hélas, effroyable.<sup>6</sup> (Carta inédita de Severo Sarduy a Liliane Hasson, París, 18 de enero de 1989).

Sin embargo, reconocía que la escritura era “d’une maîtrise magistrale... [sic]”.

En los años 60 y 70, Le Seuil había publicado *Hors Jeu* de Padilla, traducido por el mismo Claude Durand y su esposa Carmen<sup>7</sup>, de origen cubano. Luego *Paradiso*, así como tres libros de Arenas (habrá tres más en los 80) y la obra de Sarduy.

Respecto a la *cubanomanía*, Durand pone de relieve la influencia del cine y de la pintura (sobre todo Camacho y Alejandro). Cita, además de las películas de Néstor Almendros, unas obras como *Fresa y chocolate*, o *Buena Vista Social Club*. Yo puedo agregar el film de Schnabel, *Before night falls* (*Antes que anochezca*), que estimula el interés por los libros de Arenas. En literatura, al lado del ya “clásico” Carpentier indiscutible, al lado del “monumento” *Paradiso*, de la obra de Cabrera Infante como referencia “irrebatible”, el interés por la joven literatura cubana se mantiene gracias a la labor de los agentes españoles y norteamericanos. Pero nada comparable al boom de treinta años atrás.

<sup>5</sup> “El muñeco” aparece por fin, algo truncado, en *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 1999, edición a cargo de Antón Arrufat. Extrañamente, se le presenta entre los “Cuentos inéditos”.

<sup>6</sup> “La historia de Cuba en las últimas décadas le da al lector una impresión a la vez muy justa, pero, ¡ay! espantosa.”

<sup>7</sup> “Grâce à Carmen, ma femme, je me suis intéressé à l'Amérique latine (...)”, revela Durand en una entrevista al diario *Le Monde* (7 sept. 2001). En 1968, habían traducido juntos *Cien años de soledad*.

Para Annie Morvan, no cabe duda de que existe el interés por lo cubano, a lo cual el éxito de Zoé Valdés en Francia ha contribuido en gran parte. En su comentario personal, la misma insiste en que no le importa el estatuto de los autores cubanos (sean adictos al régimen imperante, exiliados del interior o radicados en el extranjero), sólo requiere a unos “auténticos autores”. Pero Durand no admite el término de “exiliado del interior”. Opina que “Lezama Lima se ha exiliado en la eternidad de la muerte y de la posteridad”. Le consta que el exilio de Arenas ha contribuido a la divulgación de su obra en lengua española y prosigue: □ “bajo una dictadura un escritor genuino es un exiliado sui generis, un exiliado en su fuero interno”: el mismo término de “exiliado político” le suena a pleonasma, añadiendo con humor:

Parece ser que la literatura latinoamericana infringe esta ley y que unos grandes esquizofrénicos hayan logrado ser a la vez grandes escritores y altos cargos de la dictadura. De ahí la profusión de sus residencias secundarias, diplomáticas... □

A Durand, la crítica literaria en Francia le saca de quicio. Se queja de que, para que se hable de literatura, hay que hallar motivaciones externas relacionadas con la política, el turismo, la pornografía, los sucesos, y hasta con la estética del autor y su carisma telegénico. Vitupera “le paléolithique tropicalo-stalinien” (¿hace falta traducir?). Tampoco le merece indulgencia cierto público y fustiga de paso al turista que se otorga una buena conciencia al pretender romper el “boicot” norteamericano, “último aliado del Patriarca decaído”.

Anne-Marie Métailié me señala que desde la creación en 1978 de la casa editorial epónima, ha publicado varias novelas de Jesús Díaz y de Leonardo Padura; ha reeditado los *Nouveaux contes froids* de Piñera y, recientemente, la antología *Des Nouvelles de Cuba*, traducido de *Nuevos narradores cubanos*, aunque con ciertos cambios □ notorios como la inclusión de Abilio Estévez y de Leonardo Padura. Por cierto, contesta la editora, le resulta más llevadero descubrir textos publicados fuera de Cuba. Relativiza el impacto de la *cubanomanía*, aunque admite que un libro se vende mejor y suscita más el interés de la crítica si el título menciona el país y si se manejan los “estereotipos” más facilones para promoverlo. Lamenta la dificultad de vender libros de cuentos al público francés, más atraído por la novela, pero que suele leer con agrado una antología basada en un tema determinado.

El ya mencionado Tony Cartano opina con sorna que el exilio político “no constituye una virtud literaria en sí”, y que la obra de Arenas sobrepasa dicha noción. Últimamente, al editar en Albin Michel a Pedro Juan Gutiérrez, radicado en Cuba, sólo tuvo trato con su agente literario en Madrid. Cartano apunta que varios editores cedieron a la “cubanomanía” y que, felizmente, el impacto de las obras literarias no siempre depende del fenómeno “cultural-turístico”. Dicho esto, afirma que las ventas de Gutiérrez, aunque buenas, no son nada excepcionales.

La respuesta de la editorial Phébus de París lleva la doble firma de la directora literaria Jane Scrick y de Daniel Arsand, responsable para las obras en español y en inglés. Desde su creación en 1975, Phébus sólo ha publicado tres obras cubanas, una novela de Mayra Montero, de Puerto Rico, una de Miguel Mejides, radicado en Cuba, y en 2001 *La traversée secrète* de Carlos Victoria, de Miami. La calidad literaria, es el único criterio que tienen en cuenta.

La Maison des Ecrivains et Traducteurs, MEET/ Arcane 17, dispone de un piso en el puerto atlántico de Saint-Nazaire. Se trata de acoger a un escritor (o traductor), concediéndole una beca. A cambio, durante su estancia, el “becario” escribe (o traduce) una obra que Arcane 17 se encargará de publicar en edición bilingüe. La invitación les ha tocado a dos autores cubanos. Primero a Arenas que entonces residía en Nueva York. Dejó una serie de tres ensayos tan breves como agudos y jocosos, *Las Meditaciones de Saint-Nazaire/ Les Méditations de Saint-Nazaire*. Luego, en 1996, acogieron a José Triana. El autor de *La noche de los asesinos* y de *Palabras*

*comunales*<sup>8</sup> escribió el poemario *Vueltas al espejo/ Miroir aller-retour*. Patrick Deville, director literario, me anuncia la estancia de César López, que vive en La Habana. Consta el jurado actual de críticos literarios, traductores, catedráticos, así como del escritor argentino Juan José Saer.

Deleatur es una editorial pequeña de Angers dirigida por el poeta Pierre Laurendeau. De su complicidad con el pintor Ramón Alejandro nació la colección Baralanube. Asegura Alejandro que la aventura prolonga la costumbre adquirida en sus 32 años de estancia parisina—desde 1995 vive en Miami. El pintor expresa su fe en “lo fructífero de una colaboración entre los géneros y los artistas”. A él le toca elegir los textos e ilustrarlos. El trabajo propiamente editorial se lleva a cabo en Angers, aunque los libros se difunden esencialmente en Miami. Careciendo de subvenciones públicas, no faltan los problemas económicos. Hasta la fecha, “sus” autores viven en Miami, salvo Ponte cuyo texto es el único traducido al francés. Los otros escritores son—Armando Álvarez Bravo, Esteban Luis Cárdenas, Lorenzo García Vega, Néstor Díaz de Villegas y Félix Lizárraga. Él también afirma que el hecho para un escritor de vivir o no en el exilio no influye para nada en su elección. No siendo editor profesional, cosa que tampoco anhela, su meta es sacar a quienes edita de una “injusta marginación”—y en el caso de García Vega, de rescatar la obra de un poeta originista. El éxito en Miami y hasta en La Habana ha sido “enorme”, más allá de sus esperanzas, aunque con escasísimas consecuencias económicas...

La editorial Stock, cuya directora para la literatura extranjera es Christiane Besse, ha publicado tan sólo dos libros cubanos, pero nada menos que dos novelas de Arenas, *El color del verano*, con ilustración de cubierta de Jorge Camacho, y *El asalto*, ilustrado por Arturo Rodríguez.

Henry Dougier dirige Autrement, revista creada en 1975 y luego editorial. De 1989 a 1997, ha publicado dos números especiales dedicados a Cuba, y *L'ombre de La Havane*, libro de cuentos inéditos de Manuel Granados, Miguel Mejides, Antonio José Ponte, Zoé Valdés y Carlos Victoria.

En L'Harmattan aparece en 1985 la antología de cuentos *Cuba: Nouvelles et contes d'aujourd'hui* (dir. y tr. L. Hasson) con autores de la isla y del exilio.

En la bibliografía aparece la lista de la mayor parte de los libros cubanos publicados por Gallimard, editor de Carpentier y de las primeras novelas de Cabrera Infante;—sin olvidar otras casas que editaron algún que otro libro cubano.

La encuesta, así como el estudio detenido de los catálogos, muestra una evolución de la actitud hacia los exiliados cubanos; sé de varios editores que en los años 80 (no digamos antes) se habían negado a publicar ciertas obras de autores exiliados y/o disidentes. Ha corrido mucha agua desde que una asociación universitaria invitó a Arenas a una conferencia en la Sorbona sobre “La literatura cubana en el exilio” (12-14 de marzo de 1987): sólo acudimos a escucharle dos profesores hispanistas (¡contando a una servidora—!). El evocar en un coloquio universitario a uno de estos escritores—para colmo, horror de los horrores—provocaba un rechazo casi unánime, que en ocasiones podía llegar al insulto. Hoy ya se vislumbra el término del ostracismo, que coincide con el cambio de la opinión pública respecto al totalitarismo imperante en la isla. Se conoce que se avecina el final del reino.

<sup>8</sup> *Paroles communes*, tr. L. Hasson, inédito en francés.

## BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

## EDITORIALES

## ACTES SUD (Arles)

Jorge Luis Camacho

-*La queue du singe -El rabo del mono*, tr. C. Bleton, 1997.

Onelio Jorge Cardoso

-*Le fil et la corde -El hilo y la cuerda*, tr. A. Colinet-Thomas, 1982.

-*La seconde mort du chat et autres récits -La segunda muerte del gato*, tr. A. Colinet-Thomas, 1988.

Nicolás Guillén

-*En tournant la page -Páginas vueltas*, tr. C. Couffon et A. Morvan, 1988.

Guillermo Rosales

-*Mon ange - Boarding Home*, tr. L. Hasson, 2002.

José Triana

-*Les Cinq femmes -Fragmentos y Humo*, tr. A. Carrasco, 1999.

Zoé Valdés

-*Sang bleu -Sangre azul*, tr. M. Bibard, 1994.

-*Le Néant quotidien -La nada cotidiana*, tr. C. Val Julián, 1995.

-*La Sous-développée -La hija del embajador*, tr. A. Carrasco, 1996.

-*La douleur du dollar -Te di la vida entera*, tr. L. Hasson, 1997.

-*Café Nostalgia - id.*, tr. L. Hasson 1998.

-*Compartment fumeurs -Vagón para fumadores*, tr. C. Bleton, 1999.

-*Cher premier amour -Querido primer novio*, tr. L. Hasson, 2000.

-*Trafiquants de beauté -Traficantes de belleza*, tr. C. Val Julián, 2001.

Carlos Victoria

-*Abel le magicien -La ruta del mago*, tr. L. Hasson, 1999.

## ALBIN MICHEL

Pedro Juan Gutiérrez

-*Trilogie sale de La Havane -Trilogía sucia de La Habana*, tr. B. Cohen, 1998.

-*Animal tropical - id.*, próxima publicación, 2002.

## AMIS DE HORS JEU EDITIONS

Jacobo Machover

-*L'an prochain à... La Havane*, 2001.

## ANTOINE SORIANO

Zoé Valdés

-*Les Poèmes de La Havane - Poemas de La Habana*, tr. C. Bleton, il. Jorge Camacho, 1997.

## ARCHIVOS/ UNESCO

José Lezama Lima

-*Paradiso*, coord. Cintio Vitier, París, 1988.

Severo Sarduy

-*Obra completa* (2 vol), coord. G. Guerrero y F. Wahl, París, 1999.

## AUTREMENT (editorial)

-*L'Ombre de La Havane* (col. Romans d'une ville), dir. y tr. L. Hasson, 1997. *La Sombra de La Habana*, ed. del Bronce, Barcelona, 2000.

## BELFOND

Nicolás Guillén

-*Le chant de Cuba*, dir. y tr. C. Couffon, 1984.

## CAHIERS DES BRISANTS

Severo Sarduy

-*Corona de las frutas*, il. R. Alejandro, 1990.

## CHRISTIAN BOURGOIS

Joel Cano

-*Le maquilleur d'étoiles* -*El maquillador de estrellas*, tr. D. Laroutis, 1999.-*L'Île des peut-être* -*La Isla de los quizás*, tr. C. Vasserot, 2001.

## DELEATUR - Col. Baralanube (Angers)

Armando Alvarez Bravo

-*Trenos*, 1996.

Esteban Luis Cárdenas

-*Ciudad mágica*, 1997.

Félix Lizárraga

-*A la manera de Arcimboldo*, 1999.

Antonio José Ponte

-*Las comidas profundas*, 1997 - *Les nourritures lointaines*, tr. L. Hasson, 2000.-*Cuentos de todas partes del Imperio*, 2000.

## DELEATUR - Col. Mañunga

Néstor Díaz de Villegas

-*Confesiones del estrangulador de Flagler Street*, 1998.-*Anarquía en Disneyland*, 1997.

Lorenzo García Vega

-*Vitis*, 1998

## DENOËI

Nivaria Tejera

-*Somnambule du soleil* - *Sonámbulo del sol* (Les Lettres nouvelles), tr. A. Blásquez, 1970.

## LES ÉDITEURS FRANÇAIS RÉUNIS

Nicolás Guillén

-*Avec ce cœur je vis* - *El corazón con que vivo*, tr. P. Gamarra, 1976.

Soler Puig

-*Bertillon 166* - *id.*, tr. G. Fournial y R. Labarre, 1965.

## FATA MORGANA

Severo Sarduy

-*Big Bang: pour situer en orbite cinq machines de R. Alejandro/ Big Bang: para situar en órbita cinco máquinas de R. Alejandro*, tr. par l'auteur et J.-M. Fossey, 1973 (bilingüe).

## FLAMMARION

Guillermo Cabrera Infante

-*Orbis Oscillantis* - *O*, tr. A. Bensoussan, 1975.

Lezama Lima

-*Dador* - *id.*, tr. G. de Cortanze, 1980.-*Introduction aux vases orphiques* - *Introducción a los vasos órficos*, tr. A. Bensoussan, 1983.

## GALLIMARD

Miguel Barnet

-*Esclave à Cuba* - *Biografía de un cimarrón* (Témoins), tr. C. Couffon, 1968.

Guillermo Cabrera Infante

-*Dans la paix comme dans la guerre* - *Así en la paz como en la guerra* (La Croix du Sud), tr. R. Marrast, 1962. Reedición (L'étrangère), 1998.

-*Trois tristes tigres - Tres tristes tigres* (Du monde entier), tr. A. Bensoussan et l'auteur.  
Reedición (L'Imaginaire), 1989.

-*Coupable d'avoir dansé le cha-cha-cha - Delito por bailar el chachacha*, tr. A. Bensoussan,  
R. Marrast, J.-M. Saint-Lu, 1999.

#### Alejo Carpentier

-*Le royaume de ce monde - El reino de este mundo* (La Croix du Sud), tr. R.-L.-F. Durand,  
1954.

-*Le partage des eaux - Los pasos perdidos*, (La Croix du Sud) tr. R.-L.-F. Durand, 1955.

-*Chasse à l'homme - El acoso*, (La Croix du Sud) tr. R.-L.-F. Durand, 1958.

-*Le siècle des lumières - El siglo de las luces*, (La Croix du Sud) tr. R.-L.-F. Durand, 1962

-*Guerre du temps - Guerra del tiempo*, (La Croix du Sud) tr. R.-L.-F. Durand, 1967.

-*Le recours de la méthode - El recurso del método*, (Du Monde entier) tr. R.-L.-F. Durand,  
1975.

-*Concert baroque - Concierto barroco*, (Du Monde entier) tr. R.-L.-F. Durand, 1976.

-*La harpe et l'ombre - El arpa y la sombra*, (Du Monde entier) tr. R.-L.-F. Durand, 1979.

-*La danse sacrée - La consagración de la primavera* (Du Monde entier), tr. R.-L.-F.  
Durand, 1980.

-*Chroniques - Crónicas* (Idées), tr. R.-L.-F. Durand, 1984.

#### Reynaldo González

-*Le pas bref de la mort - Siempre la muerte su paso breve* (Du Monde entier), tr. L. Maya,  
1972.

#### Mayra Montero

-*Une nuit avec toi*, tr. F. Rosset, 1993.

-*Toi l'obscurité*, tr. F. Rosset, 1997.

-*Le messenger - Como un mensajero tuyo*, tr. F. Rosset, 2001.

#### José Triana

-*La nuit des assassins - La noche de los asesinos* (Théâtre du Monde entier), tr. C. Semprún,  
1969.

#### Zoé Valdés

-*Le pied de mon père - El pie de mi padre* (Haute enfance), tr. C. Val Julián, 2000.

#### GRASSET/BOURGOIS

##### Abilio Estévez

-*Ce royaume t'appartient - Tuyo es el reino*, tr. A. Seelow, 1999.

#### L'HARMATTAN

-*Cuba - Nouvelles et contes d'aujourd'hui*, dir. y tr. L. Hasson, il. R. Alejandro, 1985  
(Antología, 27 autores).

#### JEAN-MICHEL PLACE

##### Lydia Cabrera

-*La Forêt - El Monte*, tr. B. de Chavagnac, 2002.

#### JOSÉ CORTI (IBÉRIQUES)

##### René Vázquez Díaz

-*L'île du Cundeamor - La Isla de Cundeamor*, tr. B. Michel, 1997.

-*L'ère imaginaire - La Era imaginaria*, tr. B. Michel, 1999.

-*Fredrika au paradis - Fredrika en el paraiso*, tr. B. Michel, 2001.

#### JULLIARD

##### Reinaldo Arenas

-*Avant la nuit - Antes que anochezca*, tr. L. Hasson, 1992. Reedición Actes Sud (Babel), 2000.

#### LIANA LEVI

##### Eliseo Alberto

-*Caracol Beach - id.*, tr. D. Lepreux, 2000.

## LIEU COMMUN

Heberto Padilla

-*La mauvaise mémoire* - *La mala memoria*, tr. J.-P. Dessenoix et A. Tréguer, 1991.

## MASPERO

Jesús Díaz

-*Les années rudes*. -*Los años duros*, tr. J. Rémy-Zephir, 1974.

Roberto Fernández Retamar

-*Caliban cannibale* -*Calibán*, tr. J.-F. Bonaldi, 1973.

## MAURICE NADEAU

César López

-*Le carré circulaire* - *Circulando el cuadrado*, tr. F. Maspero, 1990.

## MEET/ ARCANÉ 17 (Saint-Nazaire)

Reinaldo Arenas

-*Méditations de Saint-Nazaire/Meditaciones de Saint-Nazaire*, tr. L. Hasson, 1990 (bilingüe).

José Triana

-*Miroir aller-retour/Vueltas al espejo*, tr. C. Josse, 1996 (bilingüe).

## MERCURE DE FRANCE

Zoé Valdés

-*Ilam perdu* (Le petit Mercure), tr. C. Val Julian, 2001.

## MÉTALLIÉ

Jesús Díaz

-*Les paroles perdues* - *Las palabras perdidas*, tr. J.-M. Saint-Lu, 1995.-*La peau et le masque* - *La piel y la máscara*, tr. F. Bourgade, 1997.-*Parle-moi un peu de Cuba* - *Dime algo sobre Cuba*, tr. J.-M. Saint-Lu, 1999.

Leonardo Padura

-*Electre à La Havane* - *Máscaras*, tr. M. Hernandez et R. Solis, 1998.-*L'automne à Cuba* - *Paisajes de otoño*, tr. M. Hernandez et R. Solis, 1999.-*Passé parfait* - *Pasado perfecto*, tr. C. Lepage, 2001.

Antología (27 auteurs)

-*Des nouvelles de Cuba* - *Nuevos narradores cubanos* dir. M. Strausfeld (Siruela), tr. C. Lepage, L. Hasson, B. Hausberg, 2001.

## PHÉBUS

Miguel Mejides

-*Perversions à La Havane* - *Perversiones en el Prado*, tr. F. Gaudry, 2000.

Mayra Montero

-*Le Signe de la lune* - *La trenza de la hermosa luna*, tr. G. Piloquet, 1993.

Carlos Victoria

-*La traversée secrète* - *La travesía secreta*, tr. L. Hasson, 2001.

## LE POLYGRAPHE (Angers)

Guillermo Cabrera Infante

-;*Viva la papaya!*, collaboration con Ramón Alejandro, 1992.

Antonio José Ponte

-*Ramón Alejandro* (Guides Tribu's), bilingüe, tr. M. Roux, 1999.

## PIERRE SEGHERS

Nicolás Guillén

-*Le grand zoo* - *El gran zoo*, tr. R. Depestre, 1967 (bilingüe).

## PRESSES DE LA RENAISSANCE

Reinaldo Arenas

- Fin de défilé - Termina el desfile*, tr. A. Schulman, 1988.
- Le portier - El portero*, tr. J.-M. Saint-Lu, 1988. Reedición Rivages, 1990.
- La Colline de l'Ange - La Loma del Angel*, tr. L. Hasson, 1989.
- Voyage à La Havane - Viaje a La Habana*, tr. L. Hasson, 1990. Reedición, Actes Sud (Babel) 2002.

## ROBERT LATFONT

Manuel Cofiño

- La dernière femme et le prochain combat - La última mujer y el próximo combate*, tr. F. Pérus, 1978.

## LE SERPENT À PLUMES

Reinaldo Arenas

- Adiós a Mamá - id.*, tr. L. Hasson, 1993. Reedición, 1997.

## LE SEUIL

Reinaldo Arenas

- Le monde hallucinant - El mundo alucinante*, tr. D. Coste, 1969. Reedición 1989, il. Jorge Camacho.
- Le Puits - Celestino antes del alba*, tr. D. Coste, 1973.
- Le palais des très blanches mouffettes - El palacio de las blanquísimas mofetas*, tr. D. Coste, 1975.
- La plantation - El central*, tr. A. Schulman, 1983.
- Encore une fois la mer - Otra vez el mar*, tr. G. Pina y F. Compagne, 1984.
- Arturo l'étoile la plus brillante - Arturo la estrella más brillante*, tr. D. Coste, 1984.

Guillermo Cabrera Infante

- La Havane pour un enfant défunt - La Habana para un infante difunto*, tr. A. Amberni, 1985. Reedición, Points Seuil 1999.

José Lezama Lima

- Paradiso - id.*, tr. D. Coste, 1971.
- Le jeu des décapitations - Juego de las decapitaciones*, tr. B. Pelegrin, 1984.
- Oppiano Licario - id.*, prólogo de S. Sarduy, tr. B. Pelegrin, 1991.

Heberto Padilla

- Hors-Jeu - Fuera del juego*, tr. Cl. & C. Durand, 1969.

Virgilio Piñera

- Nouveaux contes froids - Cuentos*, tr. L. Hasson, 1988. Reedición Métailié (Suites), 1999.

Severo Sarduy

- Gestes - Gestos*, tr. H. Sylvestre, 1963.
- Écrit en dansant - De donde son los cantantes*, tr. E. Cabillon, C. Esteban et l'auteur, 1967.
- Cobra - id.*, tr. Ph. Sollers et l'auteur, 1972.
- Maytreya - id.*, tr. F.-M. Rosset et l'auteur, 1980.
- Colibri - Colibrí*, tr. A. Schulman et l'auteur, 1986.

## STOCK

Reinaldo Arenas

- La couleur de l'été - El color del verano*, tr. L. Hasson, il. J. Camacho, 1996.
- L'assaut - El asalto*, tr. L. Hasson, il. Arturo Rodríguez, 2000.

## TEXTUEL

Zoé Valdés

- La rage des anges - Ira de ángeles (Péchés capitaux/ La colère)*, tr. L. Hasson, 1996.

## REVISIAS

## AUTREMENT (revista)

- *Cuba/ 30 ans de révolution* (série Monde), dir. M. Lemoine, n° 35, 1989.
- *La Havane.1952-1961: d'un dictateur l'autre* (série Mémoires), dir. J. Machover, 1994; *La Habana, 1952-1961: el final de un mundo*, Alianza, 1995.

## EUROPE

- "Littérature de Cuba" , n° 666, oct. 1984.
- Antonio José Ponte, in n° 866-867, juin-juillet 2001, (entrevista y tr. de un cuento por L. Hasson).

## LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE (NRF)

- Dossier "Cuba : Dedans/Dehors. ", enero de 1999, nº 648.
- "L'Amérique latine et la NRF" : 1920-2000", Gallimard 2001.

## BIBLIOGRAFÍA PASIVA

Jean-Claude VILLEGAS, *La littérature hispano-américaine publiée en France 1900-1984*, B.N., CNRS, Paris, 1984.

*La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Ottmar ETTE (ed.), Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1992. (Con bibliografía de O. Ette, L. Hasson y R. Valero).

*Dictionnaire Laffont/Bompiani de Littérature Universelle. Auteurs (3 vol.) et Œuvres (6 vol.)*, Paris/Milan, 1994. Varios autores cubanos.

*Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*, Reinaldo SÁNCHEZ (ed.), Universal, Miami, 1994.

*Todas las Islas la Isla*, Janett REINSTÄDLER/Ottmar ETTE (eds.), Iberoamericana, Madrid, 2000. (Sobre varios autores de Cuba y del exilio, 1980-2000).

Carlos ESPINOSA DOMÍNGUEZ, *El peregrino en comarca ajena (panorama crítico de la literatura cubana del exilio)*, ed. Society of Spanish-American Studies, EE.UU, 2001.



## II PARTE. ARTE, DRAMATURGIA Y OTROS TEMAS



# La balsa en la cultura cubana: los límites de la representación estética

Diana Álvarez Amell  
Seton Hall University  
EEUU

La representación de la balsa en la cultura empieza a aparecer con insistencia tanto en reportajes como en textos literarios, documentales filmicos y en las artes visuales en la década de los años noventa. Los elementos formales para representar al balseiro surgen de un espacio en donde confluye el realismo expresionista con el verismo documental para articular este nuevo prototipo en el imaginario nacional cubano.

La tragedia nacional que encarna el balseiro, figura vulnerable y desposeída, a la deriva en objetos flotantes contruidos con desechos, halla sus límites representativos en las posibilidades de ser configurados dentro de una estética que va a ser por fuerza realista, basada en la mimesis con un referente histórico. No sorprende entonces que los ejemplos más destacables del tema del balseiro se encuentren en los libros de reportajes y en las artes visuales.<sup>1</sup> Cuando aparece en un texto de ficción, éste busca un asidero en el documental; así, para escribir el libreto en inglés para una ópera sobre el balseiro, la dramaturga María Irene Fornés usó la técnica periodística del documental y entrevistó a varias personas que habían logrado sobrevivir la travesía.

Este nexo entre representación y verismo se confirma de modo explícito en la presentación conjunta de la exposición de Luis Cruz Azaceta titulada *Adrift (A la deriva)*, con el libro de investigación documental de Alfredo A. Fernández del mismo título que se presentó la noche de la inauguración en una galería de Nueva York. Si bien ningún otro artista, salvo Kcho en Cuba, se ha dedicado de manera tan fiel a la representación de la balsa como lo hace Cruz Azaceta, la balsa y el balseiro han pasado a formar parte del vocabulario cultural, no sólo social, del cubano en la última década.

<sup>1</sup> Guerra, Felicia y Tamara Álvarez-Detrell. *Balseros: Historia Oral del Éxodo Cubano del '94*. Miami: Universal, 1997 y Alfredo A. Fernández. *Adrift. The Cuban Raft People*. Trans Susan Giersbach Rascón. Houston: Arte Público, 2000. Además, *Jumping to Freedom* de A. Bernardo (Miami: Arte, 1996) y *En fin, el mar. Cartas de los balseros*. Intro. Zoé Valdés (Palma de Mallorca: Bitzo, 1996); *Así escapé de Castro*, de M. Molina (Miami: Ahora, 1997). Existe también un reportaje filmico de Carles Bosch, *Balseros*. Televisió de Catalunya, 1996. Luis Cruz Azaceta ha incorporado desde hace varios años el tema del balseiro. *Adrift* fue una exhibición que se presentó en la galería neoyorquina Generous Miracles Gallery en junio del 2001. La exhibición en el verano del 2001 de una selección de la colección permanente de arte cubano del Museo de Fort Lauderdale (curador, Jorge H. Santis), titulada *Breaking Barriers* incluyó como tema el balseiro en varias de las piezas presentadas tales como *The Vessel of her life does not sink* de Marta María Pérez Bravo (1995).

Cruz Azaceta emplea en el lienzo *Drifting* un fuerte trazado de rayas negras ondulantes que rodean la figura escuálida de un balseiro, que se coloca fuera del centro del cuadro. Los elementos visuales se disponen dentro de una cosmología ordenada según el orden de importancia, el mar es inmenso, pequeña y descentrada la figura humana. No obstante, es ésta el inevitable foco visual del lienzo. La grafía negra que se impone en la narrativa visual del lienzo resuelve dos problemas de orden simbólico, puesto que se metaforiza el mar que aparece como el tradicional símbolo de muerte, concepto premonitorio reforzado por las gruesas pinceladas en negro, mientras que se destaca la centralidad de la acción humana, pese a estar rodeada por este símbolo de la muerte. La contraposición suscita así el arquetípico enfrentamiento desigual del hombre ante la naturaleza. Éste aparece definido por el acto de cruzar, en tanto su gesto queda avasallado por la preponderante grafía negra que amenaza con tragarlo. En el orden formal, el ondulante trazado cumple el propósito estético de presentar el movimiento como efecto visual al estilo del arte pop.

El ejercicio formal de las rayas negras repetidas en las que sobrevive a duras penas la diminuta, pero siempre tenaz, figura humana cobra el significado de enunciado histórico al ser representativo y, por ende, referencial del fenómeno del balseiro. Sin su evidente inserción en la narrativa histórica, el referente podría circunscribirse a su dimensión metafórica del arquetipo cultural del hombre ante el mar con el haz de significación con que aparece este tema en la cultura del Occidente.

Con el balseiro se ha impuesto un nuevo léxico para quien sale de Cuba quien no es ya ni refugiado político ni exiliado, sino emigrante, al igual que se denomina a quienes intentan entrar en los Estados Unidos provenientes de México y Centroamérica. El término despolitizado del emigrado, que se emplea en el lenguaje periodístico actual, aparece en el documental *Balseiro* que realizó Carles Bosch, en que se proporciona el marco político de la vida de un grupo de personas cuya decisión de salir del país por mar tiene que ver más bien con mejorar su suerte económica y, en todo caso, se atribuye la situación colectiva de los balseiros a los vaivenes de los acuerdos migratorios entre Cuba y los Estados Unidos, según advierte la voz del narrador.

Esta despolitización transnacional de la emigración cubana no forma parte de la representación visual y narrativa que articulan, por lo general, los artistas cubanos, quienes incorporan un discurso sobre la condición social y los métodos de represión política cotidiana en el país cuando se dedican a la figura del balseiro. La politización del balseiro, ineludible en la obra de Cruz Azaceta, forma parte también de manera inequívoca en la obra de Humberto Castro. En la retrospectiva que se presentó en el Museo de Fort Lauderdale en 2001, se incluyen varios cuadros e instalaciones que aluden de modo directo al balseiro. En la instalación titulada "Maredón", Castro elabora una denuncia en la cual, con el auxilio del título, se establece un paralelismo entre una ejecución política y la situación del balseiro: éste, sentado rígido, aparece agarrotado con un remo que se tuerce alrededor del cuello. En la instalación *El muro de lamentaciones*, ante un fantasmal muro azul, aparece erguida la figura humana atravesada por un remo, con los brazos extendidos como si estuviera padeciendo el momento de una ejecución.<sup>2</sup>

La balsa, situada entre la esperanza y el terror, cobra su tributo como tema visual y textual al imponer exigencias en el orden simbólico y formal cuando es incorporada como concepto en un objeto artístico. La representación mimética con un referente histórico es una obligada

<sup>2</sup> Castro, Humberto. *The Paris Years*. Curador, Jorge Hilker Santís. Museo de Arte de Fort Lauderdale, 2001.

solución estética, aunque resulte incómoda en las artes contemporáneas. Para dar cuenta del verdadero horror de las precarias balsas construidas con los más disímiles materiales, despojos de un mundo material y espiritual en crisis, se ha de emplear una concepción formal de cierto modo anacrónica. Las novelas cuyo tema es el relato de la odisea del balsero emplean, por ejemplo, un método realista, mientras que en otras novelas, en las que aparece una preocupación formal más consciente, se incorpora el personaje de manera más aleatoria.<sup>3</sup>

La balsa trae consigo además la difícil ambigüedad de representar el horror como objeto estético para la contemplación del ojo ajeno. La representación de la condición humana al límite tiene como intención involucrar al espectador o al lector para que participe con su reacción en una aseveración política. ¿Es la denuncia entonces una justificación estética posible o es el arte actividad libre exenta de condicionamiento ético? La representación de la balsa navega entre el enunciado testimonial de denuncia cuyo referente circunscribe las posibilidades del discurso y el peligro de convertir el horror de la historia en un artefacto estético.

El escritor ruso Joseph Brodsky equilibraba la importancia de disertar sobre el tema del escritor exiliado con el horror vivido por las personas que forman parte de las masas humanas trashumantes que han tratado de huir de los diversos desastres históricos alrededor del mundo en el Siglo Veinte: los barcos en donde hacinados los etíopes o albaneses navegan en busca de un puerto en donde se les conceda entrada, los emigrantes mexicanos que mueren en su intento por cruzar la frontera hacia los Estados Unidos. El balsero cubano forma parte de ese panorama de la tragedia humana en su voluntad por sobrevivir la calamidad teniendo a su alcance sólo los medios materiales más frágiles, articulando de tal manera un emblema de la vulnerabilidad de la condición humana ante los desastres de la historia.

¿Es una válida respuesta estética cuando el arte puede servir sólo de registro que denuncia en su testimonio representativo la situación de estas depauperadas y desesperadas personas? Ya la existencia de los campos de concentración en Europa durante la Segunda Guerra Mundial había puesto a prueba la validez de la representación del horror. La concepción laica del arte parece dejar al objeto artístico desprovisto de soporte ético para articular el horror. El arte medieval, religioso en su concepción, representaba el horror de modo deliberado; en muchos casos, se regodeaba en las más escabrosas representaciones de la crucifixión y el martirio de los santos. El arte religioso representó de manera gráfica el martirologio con intención ejemplarizante para conmovir a los fieles; los *exempla* medievales podían detallar las descripciones más espeluznantes de los posibles sufrimientos del cuerpo humano para que el horror que suscitaba lo representado sirviera de imagen aleccionadora para la conciencia del cristiano.

Todavía en el Romanticismo, época en que se formula una teoría de lo horrible, se podía integrar como parte del lenguaje estético la función ética del horror por estar aún bajo el influjo de los postulados de la Ilustración en que se conservaba la noción de la función didáctica del arte.

<sup>3</sup> Algunas de las novelas de corte realista dedicadas al tema del balsero: Ochoa, Ernesto. *Balseros*. Miami: U. de Miami, 1995. Leyva, Josefina. *Los balseros de la libertad*. Coral Gables: Editorial Ponce de León, 1992 y Piedra, Joaquín E. *Sabino. el último balsero*. Miami: San Lázaro, 1994. El balsero como personaje o su mención aparece en la novelística de Pedro Juan Gutiérrez, Zoé Valdés y Jesús Díaz. La suerte del balsero una vez se establece en los Estados Unidos aparece en la figura desequilibrada del asesino en Díaz de Villegas, Néstor. *Confesiones del estrangulador de Flagler Street*. Vauchrétien: Deleatur, 1998. La poeta Lourdes Simón incorpora en su repertorio una *Oda al balsero* en donde una mujer debate sobre sus opciones al comparar como pareja crónica las virtudes del balsero recién llegado de Cuba y las de un *yuca*, siglas que significan el tipo de cubanoamericano cuyas actitudes responden más bien a las prevalecientes modas norteamericanas.

Goya representó en la serie *Los desastres de la guerra* el cuerpo humano descuartizado como muestra de los horrores del campo de batalla. Sin embargo, la ruptura en la concepción humanista en el Siglo Veinte pone en crisis el concepto del potencial ético del arte.

La balsa que aparece en las artes contemporáneas se articula por fuerza en un lenguaje cargado de peso ideológico, que se transmite mal en los medios ligeros y minimalistas. Un intento de reconciliar el discurso pesado, ideológico y cargado de significación política, con el concepto ligero y minimalista parece ser la empresa de *La balsa perpetua* de Iván de la Nuez, quien retoma el tema en *El mapa de sal*. Éste se sitúa en el sitio de lo fluido, vulnerable y caótico para cifrar la noción de la identidad nacional posmoderna en la balsa como concepto de un objeto movable que se desplaza.<sup>4</sup> La fluidez en su recomposición constante pasa a ser símbolo de la identidad nacional posmoderna para este ensayista cuyos ensayos parecen ser un intento de despojar de la simbología de la balsa su espesor como ideología denunciante y rescatarla así como propuesta válida dentro del posmodernismo.

La balsa como símbolo de la identidad contemporánea reaparece articulada con desgarramiento en la obra de teatro *Cenizas sobre el mar* del escritor colombiano José Assad, en donde la condición americana se sitúa en el desarraigo agónico y la zozobra de navegar a la deriva; según dice uno de los personajes, “los naufragos permanecemos muertos hasta que nos encuentren con vida”.<sup>5</sup> En *Cenizas en el mar* la balsa a la deriva, más que una alegoría de la condición americana, es en última instancia una alegoría de la condición humana.

La representación de la balsa como materia artística impone condiciones foráneas al vernáculo artístico contemporáneo, al tener que buscar un apoyo en una concepción totalizante y sólida, lejos de las técnicas de la fragmentación y la ironía. El discurso de la balsa recarga el vocabulario estético de un peso que resulta anacrónico o en todo caso inusual en el lenguaje artístico contemporáneo. Su nexa a un referente trágico obliga al uso de géneros mixtos, pero descartados, por lo general, como lenguaje en los medios de representación.

Algunas de las novelas que se han dedicado a presentar para explicar al balsero acuden a un realismo documental en tanto ofrecen explicaciones políticas al exponer las múltiples restricciones y penurias de una sociedad totalitaria como la cubana. Mientras en el documental *Balseros*, aparece el joven que busca mejorar su vida y la muchacha que es jinetera, en la novela de Josefina Leyva, entre quienes huyen está el profesor universitario perseguido por sus creencias. La diferencia en la selección de protagonistas es un marcador de enfoques políticos equidistantes que dirigen las premisas tanto del documental extranjero como de la novela cubana. El discurso debe por fuerza asentarse en el tipismo revelador de la crónica según las intenciones del cronista.

El tema del balsero, puesto que su presentación remite a la novela realista de denuncia, ejerce así un dominio restrictivo al lenguaje narrativo, incurriendo en un anacronismo obligado, ya que para denunciar se debe emitir un discurso de articulación coherente y rotundo en donde la situación de la tragedia tenga una explicación certera que se proponga sin ambages. Estos mecanismos estéticos son poco acostumbrados en la representatividad contemporánea en donde, incluso en los medios de comunicación masiva como los videos de música popular, se emplean la fragmentación y la desarticulación para permitir un discurso abierto.

<sup>4</sup> *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea, 1998 y *El mapa de sal. Un poscomunista en el paisaje global*. Grijalbo Mondadori: Barcelona, 2001.

<sup>5</sup> Assad, José. *Cenizas sobre el mar*. Dir. Mario Ernesto Sánchez y Lilliam Vega. Prod. Teatro Avante y Miami-Dade Community College, Cultural Affairs. Colony Theater, Miami Beach, Julio del 2001.

El balscro navega de manera trágica en contra de la corriente, en su búsqueda por salvar la fluidez para sobrevivir y afianzarse en una inequívoca tierra firme. Su movilidad en busca de la firmeza es un contrasentido en la época de desplazamientos ligeros y rápidos, signos distintivos de pertenencia y solvencia económica. A diferencia del balseiro, para quien su ligereza podría traerle la muerte, en los traslados sintomáticos de la edad posmoderna, ésa que el sociólogo polaco Bauman ha llamado “modernidad líquida”, se aprecian el minimalismo y la rapidez.

En la obra de teatro de Nilo Cruz, *Bicycle Country (El país de las bicicletas)*, el espejismo que ve una Inés delirante, el personaje de la balseira que desaparece en el mar, producido por sus alucinaciones al deshidratarse después de varios días a la deriva, se articula en un lenguaje poético. La obra de Cruz presenta las dos opciones: quedar en tierra o jugarse la vida en el mar, en una división formal entre dos actos, el primero titulado *Tierra* y el segundo, *Mar*. La opción binaria es cerrada porque el mar lleva a la muerte, mientras en la obra teatral se propone un riesgo estético al representar con patetismo la muerte del personaje.

El éxodo del Mariel en la década anterior a los balseiros, evoca sólo ecos del terror de la muerte en el mar en la producción artística. Jesús Selgas confecciona una serie enumerada de barquitos que encarnan la figura de la Virgen de la Caridad del Cobre. Selgas, para quien el barco implica una seguridad de la que no disponen las balsas, repite obsesivo estos barquitos al estilo del arte popular. Poco después de haber salido por el Mariel, el artista elaboró la metáfora de una isla en fuga en el trazado geográfico de Cuba que pasa a ser el brazo de un nadador en el acto de dar una brazada en *Self Portrait of an Island (Autorretrato de una Isla)*. El balseiro como personaje aparece mencionado también en poemas de distintos autores que salieron por el Mariel, como Carlos Díaz Barrios, Rafael Bordaó, y Jesús Barquet quien le puso el título de *Nafragios* a uno de sus poemarios.

La evocación de la travesía por el mar se ha integrado a la simbología estética nacional, el correlato y respuesta formal de la fuga desesperada de la Isla. A menudo expresada en un vernáculo estético al desuso es, no obstante, testimonio de su tiempo, un ejemplo más de las consecuencias terribles de un siglo que Albert Camus ya había llamado en los años cuarenta el siglo del terror.

# Los cultos afrocubanos: expansión y reestratificación

Teresita Pedraza-Moreno

*Florida International University  
EEUU*

Durante los últimos cuarenta años los complejos religiosos afrocubanos,<sup>1</sup> Santería y Palo Monte, han experimentado cambios cualitativos y cuantitativos en sus prácticas y membresía. Esto se debe a un aumento en el número de sus seguidores, a una más variada procedencia social y étnica entre sus prosélitos y a un incremento en el número de adeptos de la raza blanca y de las clases medias y altas, que están dispuestos a participar públicamente en sus rituales. El éxodo de la población cubana que comenzó a raíz del triunfo de la Revolución -y que según algunos cálculos demográficos alcanza unos dos millones de personas- creó una diáspora que, en el transcurso de dos décadas, se ha extendido desde su polo geográfico en Estados Unidos al resto del mundo. La presencia de los complejos religiosos afrocubanos, se hizo patente desde la década de los sesenta entre la comunidad exiliada de Miami, Florida y de Union City, New Jersey. Hoy en día, en todas las comunidades formadas por los exiliados cubanos la presencia de estas creencias es uno de sus principales marcadores. La red de seguidores y creyentes de estos sistemas religiosos se extiende de Madrid a Caracas y de México a Chicago.

Los cultos sincréticos afrocubanos<sup>2</sup> son ejemplos clásicos de lo que el antropólogo norteamericano Sidney Mintz ha calificado como "Afro-Americana", ya que entrañan "patrones sociales aprendidos y expresados en artefactos, idioma, tradiciones, y valores..."<sup>3</sup> La Santería y el Palo Monte fueron forjadas en el crisol de la historia de las relaciones étnicas y raciales cubanas, donde diversos grupos convivieron desde el descubrimiento de la isla, uniendo su sangre y cultura. Estos complejos religiosos de humilde origen que conformaban el mundo espiritual, mágico y religioso de los sectores oprimidos -los esclavos africanos y sus descendientes y los inmigrantes españoles procedentes de las clases más desventajadas- con el transcurso del tiempo, y a través del inevitable proceso de la miscegenación, se convirtieron en el legado histórico y sociocultural de la nación cubana.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Las sectas, iglesias, y los cultos son complejos religiosos que conforman la institución de la religión. *Modern Dictionary of Sociology*. George A. Theodorson and Achilles G. Theodorson (New York: Thomas Y. Crowell Company, 1969), 98, 206-207.

<sup>2</sup> Usando como categoría clasificatoria el tamaño y grado de organización los grupos religiosos pueden ser clasificados en: *ecclesiae*, iglesias, denominaciones, sectas y cultos. Howard Becker, *Systematic Sociology*. (New York: Wiley, 1932); Liston Pope, *Millhands and Preachers*. (New Haven: Yale University Press, 1942).

<sup>3</sup> Sidney W. Mintz, *Caribbean Transformation*. (New York: Columbia University Press, 1989), 5-6.

<sup>4</sup> Estas creencias fueron transculturadas del grupo subordinado al dominante por las poderosas fuerzas del

El proceso de aculturación y, subsecuentemente, de transculturación, comenzó con el inicio de la conquista y colonización de la isla y fue acelerado durante el siglo XIX por la entrada masiva de esclavos para la producción azucarera, y por la de inmigrantes españoles, muchos de ellos miembros del ejército colonial. Entre los esclavos importados durante la última parte del siglo XVIII, y a través del siglo XIX, hubo un grupo numeroso proveniente de la zona donde tenía sus asentamientos el pueblo Yoruba. El sincretismo de las creencias religiosas de estos últimos con las creencias católicas, dio lugar al desarrollo de la Regla de Ocha o Religión Lucumí, conocida por el nombre de Santería. El Palo Monte, menos conocido pero igualmente significativo, es el resultado de los sincretismos y paralelismo desarrollados por los esclavos africanos de origen bantú, identificados como Congos en Cuba, y cuya presencia en la isla data desde el comienzo de la esclavitud.

Entre las características más salientes de los sistemas religiosos afrocubanos encontramos su naturaleza dual, que combina elementos religiosos y mágicos por estar compuestos de una dimensión sacro-religiosa y una mágico-divinatoria. Ambas facetas son intrínsecas a sus sistemas de creencias y prácticas rituales. Emile Durkheim, sociólogo francés y pionero de los estudios religiosos, establecía una diferenciación entre la religión y la magia. Durkheim argumentaba que, entre otros factores, la religión se caracteriza por sus categorías opuestas entre lo sagrado y lo profano y por la participación colectiva de sus adeptos; mientras que la magia, en contraste con la religión, no establece esa dicotomía y no requiere una participación colectiva.<sup>5</sup> La magia no necesita testigos. Por lo tanto, mientras que el sacerdote cuenta con una congregación que participa abierta y públicamente, el mago tiene una clientela que lo visita en secreto y bajo estricta confidencialidad, y con quienes mantiene una relación esporádica.

En los complejos religiosos afrocubanos, lo sacro-religioso y lo mágico-divinatorio se combinan de forma muy peculiar, algo que le permite a los sacerdotes de ambos cultos (santeros y paleros) tener una clientela que los visita para consultar los oráculos -adivinación del futuro- y para manipular a su favor, a través de la hechicería, las fuerzas sobrenaturales; así como, también, una congregación cuyos miembros le identifican como un sacerdote dentro del contexto sacro-religioso. Esta combinación de religión y magia es obvia para la mayoría de los que participan en las diversas sectas dentro del complejo Palo Monte (Mayombe, Kimbisa, Brillumba Congo), y en cierto, aunque menor grado, es también reconocida por los seguidores de la Santería. Estos últimos emplean con frecuencia el término de "brujería" para referirse a algunos de sus rituales. No obstante, se debe dejar sentado que, aunque los aspectos sacro-religiosos y mágico-divinatorios son importantes dentro de ambos sistemas religiosos, en la Santería o Regla de Ocha los rituales colectivos -y por ende, sacro-religiosos- comprenden el núcleo o esencia de sus creencias y prácticas.<sup>6</sup>

En el periodo republicano (1902-1959) la Santería y el Palo Monte estaban identificadas como el legado cultural de los estratos más bajos de la sociedad cubana, compuestos en su mayoría por la población negra y de color. Su estigma racial, producto tanto de su origen africano como de la ideología de supremacía racial blanca que legitimó la esclavitud hasta el siglo XIX,

mestizaje y las relaciones primarias, dentro del contexto de una sociedad segmentada. Teresita Pedraza Moreno. *Las religiones afrocubanas. El legado de una sociedad segmentada*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. Inédito.

<sup>5</sup> Emile Durkheim. *The Elementary Forms of the Religious Life*. New York: Free Press, 1965.

<sup>6</sup> Pedraza-Moreno. op.cit.

contribuyó a que la población blanca -inclusive, personas de color que pertenecían a clases sociales más elevadas- participara de forma subrepticia.<sup>7</sup> Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, y Mercedes Sandoval han documentado un patrón de prácticas encubiertas entre individuos pertenecientes a las clases media y alta. Ortiz criticaba las visitas que, como clientes, hacían en secreto personas blancas.<sup>8</sup> Cabrera, más tarde, reporta sobre la forma furtiva en que individuos de la raza blanca eran iniciados, en especial cuando el iyawo (neófito) era una figura conocida o socialmente prominente.<sup>9</sup> Sandoval establece que la importancia de los cultos afrocubanos en el sector médico decayó debido a la expansión de los servicios de salud pública durante la época republicana, pero que simultáneamente la reputación de sus sacerdotes como agoreros y magos se fue incrementando, sobre todo entre aquellos que se encontraban ante situaciones marginales o que deseaban resolver problemas amorosos.<sup>10</sup> Sandoval, también indica que la identificación de la Santería como “la religión de la clase baja y de gentes sin educación” inhibía a muchos de participar en ella, mientras que “muchos que lo hacían, lo negaban”.<sup>11</sup> Sin duda, para los miembros de las clases altas y educadas la participación abierta en estos cultos implicaba una pérdida de prestigio.

La práctica de la Santería se concentraba en la región occidental de la isla -en las provincias de La Habana, Matanzas y partes de Las Villas- donde la trata negrera y la explotación azucarera tuvieron su auge durante el periodo colonial. El Palo Monte se hallaba también en esa área, aunque por la naturaleza de muchos de sus ritos, que enfatizan la hechicería, su medio idóneo eran las zonas rurales, por las que estaba muy diseminado, en contraste con la Santería que es un fenómeno fundamentalmente urbano.<sup>12</sup>

Durante este periodo, los cultos afrocubanos carecían de una expansión comercial ya que la participación religiosa se limitaba en su mayoría a las clases pobres. La falta de recursos económicos de esos sectores contribuía a la ausencia de sofisticación en su parafernalia religiosa. Los objetos que se empleaban en sus rituales, tanto mágico-divinatorios como sacro-religiosos, tales como velas, plumas, harina de maíz, calabaza, pollos y palomas, eran artículos comunes que podían ser adquiridos en cualquier establecimiento por un precio modesto. La participación secreta de la clase media y alta (como clientes o como prosélitos) también imponía límites a su comercialización.

#### LOS CULTOS AFROCUBANOS DESPUÉS DE 1959

A partir de la Revolución los cultos afrocubanos comenzaron a experimentar cambios significativos en sus prácticas al expandirse sus cultos a través de Cuba y en las comunidades cubanas exiliadas. En la diáspora entre los cambios más evidentes están su comercialización y la participación abierta por individuos de la raza blanca y miembros de la clase media. Pero,

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Fernando Ortiz, *Hampa Afrocubana. Los Negros Brujos*, (Miami: Ediciones Universal, 1973), 175.

<sup>9</sup> Lydia Cabrera, Yemayá y Ochún: Kariocha, Iyalorichas y Olorichas. 2ª. Ed. (New York: Ediciones CR, 1980), 161, 227.

<sup>10</sup> Mercedes C. Sandoval, “Santería as a Mental Health Care System: An Historical Overview” *Social Sciences and Medicine* 13B, (1979).

<sup>11</sup> Ibid., 107.

<sup>12</sup> Pedraza-Moreno, op.cit.

aunque la expansión de las religiones afrocubanas en Cuba y en la diáspora responde a estados de anomía que promueven los mismos sentimientos de inseguridad, confusión y crisis psicológicas en ambas poblaciones, su crecimiento ha sido facilitado por condiciones socio-políticas y económicas diametralmente opuestas en la isla y en el exilio.<sup>13</sup>

Cuando Fidel Castro en 1961 finalmente admitió que la meta del proceso revolucionario era la implantación de un régimen Marxista-Leninista, la confrontación entre el gobierno y las instituciones religiosas se escaló.<sup>14</sup> La religión institucionalizada: iglesias, denominaciones protestantes y sectas fueron percibidas por los líderes revolucionarios como focos potenciales de contrarrevolución dada sus estructuras organizativas, sus redes nacionales e internacionales, y por el origen de clase de muchos de sus adeptos.<sup>15</sup> El gobierno revolucionario se enfrentó abiertamente desde 1960 a la clase media y alta. Sectores que, en su mayoría, eran miembros de la Iglesia Católica o de las numerosas denominaciones protestantes. Los ataques gubernamentales a estas clases y a las iglesias contribuyeron al éxodo masivo de las congregaciones y de sus pastores, sacerdotes y monjas. La persecución por parte de las autoridades revolucionarias de las sectas, principalmente las Pentecostales, el Bando de Gideón y los Testigos de Jehová, se desató en 1963, aunque su membresía se nutre principalmente de la clase pobre en las zonas rurales. Esta confrontación ocurrió por la resistencia que desplegaban a la militarización de la sociedad, y por su proselitismo. Durante ese periodo el gobierno también intentó coaccionar a los seguidores de los cultos afrocubanos y a los seguidores del Espiritismo. Sin embargo, la presión ejercida sobre estos grupos era intermitente y selectiva. Los santeros y paleros que no se identificaban con el proceso revolucionario eran abiertamente perseguidos, mientras que a aquellos que apoyaban la revolución se les extendían permisos para llevar a cabo sus ritos y celebraciones.

Las religiones institucionalizadas, tales como la Católica y las denominaciones protestantes, consideradas por las autoridades revolucionarias como las más nocivas, probaron ser las más fáciles de neutralizar, aunque no de destruir. Las sectas resultaron bastiones de rebeldía y los cultos afrocubanos en lugar de desaparecer, crecieron en influencia expandiéndose por toda la Isla. El fenómeno de la supervivencia y expansión de la religiosidad popular se puede entender tomando en cuenta las características más salientes de los cultos afrocubanos y los cambios y traumas que ha sufrido la sociedad cubana durante las últimas cuatro décadas.

Los cambios drásticos e inmediatos producto de las políticas y procesos desarticulantes de la Revolución Cubana, como la militarización, la participación en organizaciones de masas, la migración forzada doméstica e internacional con sus exigencias concomitantes, tales como la separación del grupo primario al dividirse las familias y la adaptación al nuevo contexto, suscitó la dislocación social y el choque cultural. Estos procesos de cambio radical impuestos por una élite gubernamental, han causado un estado anómico entre muchos cubanos que se

<sup>13</sup> El concepto de anomía fue desarrollado por Emile Durkheim. Los estados anómicos se caracterizan por sentimientos subjetivos de aislamiento, confusión, inseguridad, ansiedad, frustración y futilidad. Emile Durkheim. *The Division of Labor in Society*. Trans. by George Simpson. (New York: The Free Press, 1964).

<sup>14</sup> Teresita Pedraza-Moreno, "This Too Shall Pass": Religion in Cuba, Resistance and Endurance". *Cuban Studies*, 28, (1999): 16-39.

<sup>15</sup> La institución religiosa cuenta con distintas formas de organización. Usando como criterio el tamaño, poder y grado de organización, los grupos religiosos pueden ser clasificados en: *ecclesiae*, iglesias, denominaciones, sectas y cultos. Howard Becker, *Systematic Sociology* (New York: Wiley, 1932); Liston Pope, *Millhands and Preachers* (New Haven: Yale University Press, 1942).

puede observar en las tasas de divorcio, alcoholismo, adicción a las drogas, y homosexualidad. Los cultos afrocubanos llenaron el vacío creado por el desmantelamiento de la sociedad tradicional y contribuyeron a mitigar la *anomia aguda* experimentada por la mayoría de los cubanos, al ofrecerles la posibilidad de ejercer control sobre fuerzas sobrenaturales a través de la magia.<sup>16</sup> La ausencia de una ortodoxia estricta, su orientación hacia el presente y su flexibilidad para adaptarse a nuevas circunstancias permite a estos grupos adoptar alternativas que están vedadas a las religiones institucionalizadas.

La persecución esporádica a que son sometidos los seguidores de los cultos afrocubanos es congruente con los esfuerzos de las autoridades cubanas de crear una sociedad atea, pero también es una decisión pragmática. La religiosidad popular suministra beneficios al sistema al proveer un escape emocional a la población sin presentar una amenaza al estado. Basta con enumerar algunas de sus características principales para elucidar las causas fundamentales de la aparente tolerancia que el gobierno cubano ha demostrado hacia el Espiritismo y los cultos afrocubanos.

El Espiritismo está orientado al cuidado de las almas de los parientes y amigos fallecidos, mientras que la Santería y el Palo Monte se ocupan de resolver las necesidades mundanas de sus seguidores. Sus prácticas son, por lo tanto, intrínsecamente apolíticas. Los que acuden a estos grupos están inmersos en la solución de problemas inmediatos y personales. Los cultos son eclécticos y flexibles, incorporando doctrinas y rituales de otras religiones, pues se caracterizan por la ausencia de un dogma religioso centralizado, codificado y monolítico ya que no se consideran en posesión de la única verdad. Sus sistemas de creencias pueden dificultar la internalización de una ideología secular, como el Marxismo-Leninismo, pero no son un desafío a la doctrina Marxista. Un santero, un palero, o un espiritista, puede ser miembro de estos tres cultos, participar activamente en la Iglesia Católica y pertenecer al partido comunista sin experimentar disonancia alguna. Los cultos funcionan para resolver problemas cotidianos, que no pueden esperar al juicio final ni a que llegue la última etapa del comunismo. Pero, tomar parte en los rituales afrocubanos no priva a sus devotos de aspirar a un futuro mejor de acuerdo con las promesas del Marxismo. Muchos espiritistas, santeros y paleros participan activamente en las organizaciones de masa revolucionarias.

Ni el Espiritismo ni los cultos afrocubanos se dedican al proselitismo. Su membresía crece por medio de relaciones interpersonales y redes primarias. La influencia de estos grupos es por lo tanto limitada y está confinada dentro de un radio demográfico pequeño. El hecho de que las relaciones interpersonales entre los afiliados (ahijados o hijos de santo) son íntimas e intensas, promueve conflictos entre ellos y no es raro que los miembros cambien a menudo de una casa de culto a otra. Por consiguiente, la membresía en cada casa-templo es transitoria y su número reducido, consistiendo por lo regular de dos o tres decenas de iniciados. El número de los que participan regularmente es aun menor. La densidad de contactos entre los que visitan estas casas de culto es también baja debido a la dualidad de sus prácticas. La coexistencia de elementos mágico-divinatorio y sacro-religiosos le confiere a santeros y paleros el poder de officiar como sacerdotes y como magos y la posibilidad de tener simultáneamente una congregación y una clientela. Los individuos de la raza blanca, de las clases media o alta se encuentran principalmente entre la clientela y sus ritos se llevan a cabo en secreto y sin participación

---

<sup>16</sup> Se utiliza el término de *anomia aguda* para describir casos en que el sistema normativo de una sociedad ha sido destruido, desatando estados anómicos en la mayoría de la población. Sebastian de Grazia, *The Political Community*. (Chicago: University of Chicago Press, 1948).

colectiva. Hay, por lo tanto, poco o ningún contacto entre estos dos grupos. Tradicionalmente el estigma social y racial de los cultos obligaba a los blancos provenientes de las clases altas a participar de forma oculta, es muy posible que individuos integrados en el proceso revolucionario continúen participando de forma subrepticia. Los cultos por lo tanto no ofrecen un espacio donde la congregación y la clientela pueda establecer contactos y crear lazos de solidaridad. En realidad su estructura tiende a reforzar la distancia social que existe entre ambos.

A esto podemos añadir que la independencia de que gozan los sacerdotes de estos sistemas religiosos limita el desarrollo de una red organizativa y de formas complejas de actividad colectiva. Cada santero o palero es independiente y goza de total autoridad dentro de su casa-templo. La ausencia de una amplia base económica también dificulta el desarrollo de una infraestructura material y la consolidación de una burocracia encargada de desarrollar y supervisar la comunidad religiosa. Aunque la supervivencia de esa religiosidad popular es un obstáculo a la consolidación de un estado Marxista, lo cierto es que las deficiencias infraestructurales que caracterizan a los cultos sirven para inhibir cualquier tipo de organización contrarrevolucionaria.

Las autoridades, además, deben de haber descubierto tempranamente la imposibilidad de erradicar prácticas llevadas a cabo por individuos o pequeños grupos, a menudo en secreto y en la privacidad de sus hogares. El gobierno probablemente se percató de que era mucho más fácil intimidar a los seguidores de las religiones institucionalizadas que coaccionar a los miembros de los cultos. Confrontar aquellos que asisten a una procesión, cercar una iglesia o templo donde se encuentran reunidos varias decenas o cientos de personas durante una misa, detener a varios prosélitos en presencia de la congregación, cerrar colegios, periódicos y programas de radio religiosos y expulsar al clero, en su mayoría extranjero, fue mucho más factible que tratar de perseguir a los seguidores de los cultos afrocubanos celebrando sus rituales en privado y a menudo sin testigos. Arrestar a un sacerdote mientras celebra un bautizo puede ser más sencillo que detener a cientos de santeros o paleros a través de la ciudad, particularmente en barrios marginados,<sup>17</sup> mientras le *moyuban* a sus orichas,<sup>18</sup> le cantan un *mambo* (canto sagrado de los congos) a su *nganga*,<sup>19</sup> sacrifican un gallo a Elegguá en su hogar o en el hogar de un ahijado, o le llevan una ofrenda a Yemayá junto al mar, a Ochún al río o a Ochosi en el medio de un cañaveral. Finalmente, ha sido reportado que muchos agentes de la autoridad, son seguidores fervientes de los cultos afrocubanos y que en los barrios marginados, no es insólito encontrar que autoridades de los Comités de Defensa de la Revolución, al nivel de cuadra y de municipio, sean también sacerdotes o adeptos de estos cultos.

La expansión de la religiosidad popular en Cuba no es una muestra de rebeldía política, pero sí refleja una resistencia cultural y psicológica por parte del pueblo. La persistencia de los cultos es el producto de tres factores fundamentales: la disonancia creada por los esfuerzos del gobierno de imponer una doctrina oficial atea a una población cuya mayoría ha utilizado históricamente como mecanismo de adaptación la religión, la espiritualidad, la magia y la hechicería; la naturaleza fragmentada de su organización y su tradición de celebrar sus rituales

<sup>17</sup> Se ha reportado que a finales de la década de 1980, la policía tenía entrar en áreas en que la población era preponderantemente negra, como los barrios de Cayo Hueso, Buenavista y Canal. Jean-Francois Fogel y Bertrand Rosenthal, *Fin de siglo en La Habana*, (Bogotá: Editorial TM, 1994), 491.

<sup>18</sup> Moyubar significa venerar a los dioses u orichas del panteón Yoruba hablándole en su lengua ancestral.

<sup>19</sup> La *nganga*, prenda o cazucla, es el recipiente consagrado donde reside el espíritu de un muerto.

de forma subrepticia, lo que hace casi imposible su erradicación; y tercero, porque la crisis económica en que ha estado sumida la población cubana por varias décadas ha favorecido el desarrollo de relaciones interpersonales orientadas a solucionar, o resolver como dicen los cubanos, las vicisitudes que enfrentan a diario para satisfacer sus necesidades más perentorias, dada la escasez crónica de artículos de consumo. La participación en una casa de culto facilita estos contactos interpersonales al ampliar la red de conocidos con quienes se puede hacer, entre otras cosas, canjes y adquisiciones en el mercado negro.

Las razones que citadas para explicar la expansión de la Santería en la diáspora son numerosas. A la angustia de marcharse de la patria por tiempo indefinido, dejando atrás seres queridos y los objetos y lugares que sirvieron de punto de referencia a la propia identidad, se une el choque cultural y el trauma de la aculturación a un nuevo contexto social. Sandoval argumenta que la reestratificación de las clases sociales, el anonimato, el cambio en las normas, y sentimientos de alienación han contribuido a una mayor participación en los cultos afrocubanos por parte de los cubanos exiliados.<sup>20</sup> Se puede observar que los motivos socio-psicológicos que han estimulado la búsqueda de control por medio de la participación en los sistemas religiosos afrocubanos son similares en Cuba y en el exilio. Ambas poblaciones han experimentado estados anónimos al confrontar contextos sociales cuyos patrones de comportamiento y valores le son ajenos. Como indica Sandoval, muchos miembros de las antiguas clases altas experimentaron un descenso socioeconómico al no poder insertarse en posiciones equivalentes al llegar al exilio. Simultáneamente, las oportunidades del mercado laboral norteamericano, donde los oficios manuales son bien remunerados, han facilitado que muchos exiliados cubanos provenientes de la clase trabajadora alcancen una movilidad vertical que les permite disfrutar de una mejor economía en Estados Unidos. Los cambios sufridos por estos grupos, de acuerdo con Sandoval, han dado lugar a cierto grado de confusión entre estos individuos.<sup>21</sup>

No obstante, aunque las razones socio-psicológicas que promueven la expansión de los cultos afrocubanos a ambos lados del Estrecho de la Florida sean similares, su crecimiento en Cuba y en la diáspora ha sido facilitado por condiciones socio-políticas y económicas diferentes y la trayectoria de su crecimiento también aparenta ser desigual. En las comunidades exiliadas, la libertad de participación y diversidad de cultos religiosos, la reestratificación económica que ha permitido una movilidad de ascenso vertical a un gran sector previamente familiarizado con las prácticas afrocubanas, y las continuas olas de migración de cubanos provenientes de la isla durante más de cuatro décadas han sido factores claves en la expansión de los cultos durante las primeras tres décadas del éxodo cubano.

La flexibilidad y el eclecticismo de los complejos religiosos afrocubanos también les ha permitido sobrevivir por medio de la adaptación a las exigencias del nuevo ambiente social. La incorporación de nuevos artefactos, creencias y prácticas los mantienen vigentes. Los adeptos a la Santería encontraron en el nuevo entorno socio-económico la posibilidad de mantener y enriquecer la cultura material de sus sistemas religiosos y, continuaron la tradición de adaptación y supervivencia incorporando nuevos conceptos.

El sector agrícola del sur de la Florida fue uno de los primeros en experimentar el impacto del éxodo masivo cubano. Los cubanos introdujeron nuevos cultivos dedicados a satisfacer su dieta tradicional y la de los *orichas*. Por lo tanto, tubérculos, en su mayoría desconocidos a la

---

<sup>20</sup> Mercedes C. Sandoval. "Afrocuban Concepts of Disease and Its Treatment in Miami." *Journal of Operational Psychiatry*, Vol. VIII, No. 2, 1977.

<sup>21</sup> *Ibid.*

población norteamericana, como la yuca (*Manihot esculenta*), la malanga (*Xanthosoma violaceum*), el boniato (*Ipomoea batatas*), y el ñame blanco o de Guinea (*Dioscorea rotundata*) y también numerosas variedades de plátanos, especialmente (*Musa balbisiana*) que se come cocido, cruzaron otra vez los mares para establecer una nueva morada en suelo ajeno.<sup>22</sup>

Los cambios adoptados también reflejan las modas adoptadas por sus prosélitos y clientes provenientes de la clase media, quienes al participar en muchos casos abiertamente exigen que aquellos a cargo de sus necesidades espirituales estén a la altura de sus niveles y modos de vida. Lo que Cabrera calificó de "reformas sacrílegas"<sup>23</sup> incluye desde utilizar una batidora para moler los ingredientes en lugar de la mano de mortero, hasta la incorporación de ofrendas de música de cámara con piano y violín en algunas celebraciones, tales como aniversarios de iniciación. La comida para los invitados es en ocasiones comprada en establecimientos donde se vende cocinada por libras y, hasta se contratan los servicios de un decorador profesional para confeccionar el trono del *iyawo* y los altares. Tales adaptaciones obedecen a las demandas que la vida en Estados Unidos impone. La mayoría de las mujeres cubanas trabajan fuera del hogar y se ven obligadas a simplificar las tareas domésticas, como la confección de alimentos. Además, su poder adquisitivo les permite contratar a suministradores de servicios especializados, lo que contribuye a reducir su carga de trabajo y al mismo tiempo es una señal de su éxito económico, aumentando así su prestigio social.

Estas innovaciones han suscitado la creación de un sector económico especializado en satisfacer este mercado. Botánicas (tiendas que suministran la parafernalia religiosa), fincas o granjas dedicadas a criar animales para los sacrificios, talleres de costura donde se confeccionan las vestimentas de los iniciados, y una fuerza laboral, compuesta en su mayoría por *iyalochas*,<sup>24</sup> que provee servicios que incluyen desde la decoración de las mesas hasta la preparación de las comidas rituales a domicilio.<sup>25</sup> La comida ritual es un verdadero arte culinario que requiere el conocimiento de los ingredientes y también la forma en que cada plato debe ser preparado y ofrendado de acuerdo a la ortodoxia religiosa.<sup>26</sup> Observamos, por consiguiente, una dicotomía en el desarrollo de los complejos religiosos afrocubanos en el exilio, pues, por una parte hay un énfasis en preservar, manteniendo fidelidad a las tradiciones ancestrales, los rituales, prácticas y creencias y, por otro lado, se incorporan elementos nuevos tanto en la cultura material como abstracta. El énfasis de preservación se manifiesta, entre otras cosas, en la transmisión del lenguaje lucumí, dándose casos en que los nuevos sacerdotes toman hasta cursos especializados en universidades, y en la búsqueda de un conocimiento más profundo, más vasto, del pasado africano. Los viajes a África y a Brasil por miembros de la comunidad santera exiliada responden a este esfuerzo. Además, por muchos años, cuando viajar a Cuba estaba prohibido, los viajes también servían para legitimar a través de este conocimiento y

<sup>22</sup> Exceptuando la yuca, el boniato y la malanga el resto fue traído al Nuevo Mundo del Asia o de África, principalmente como resultado de la trata negrera, pues por su alto contenido de carbohidratos eran utilizados en la dieta de los esclavos. Rafael Cartay. *Historia de la Alimentación del Nuevo Mundo*. (San Cristóbal: Editorial Futuro, C.A., 1991).

<sup>23</sup> Cabrera, op. cit., 146.

<sup>24</sup> Una *iyalocha* es una santera o sacerdotisa. Una mujer iniciada al culto de un oricha. El término de *babalocha* se usa para los hombres.

<sup>25</sup> Teresita Pedraza Moreno and José A. Lammoglia. "The Role of Women in the Preservation of Santería Cuisine: From Cuba to the United States." SECOLAS, Forty-Seventh Annual Meeting. Myrtle Beach, South Carolina.: March 9-11, 2000.

<sup>26</sup> *Ibid.*

de contactos con sacerdotes Yoruba en Nigeria la autoridad de los sacerdotes iniciados en la diáspora.

Paradójicamente, es en la dimensión sacro-religiosa, en la cual participaban históricamente los individuos de las clases más pobres, que los rituales y ceremonias son más costosos. La reestratificación socioeconómica, dado el carácter empresarial de la comunidad cubana, y la participación abierta de miembros de la clase media, que ahora no están interesados o dispuestos a continuar siendo iniciados o practicando en secreto, facilitó la expansión comercial de la Santería. Un registro, término por el cual se identifica el consultar los oráculos con un santero o un palero, y los rituales de hechicería característicos de la dimensión mágico-divinatoria pueden ascender a varios cientos de dólares, pero los rituales religiosos son mucho más costosos. Una iniciación regular (como la describió un informante, refiriéndose a recibir los *orichas* que son asentados en la mayoría de los casos) se cotiza en la actualidad en cinco mil dólares.<sup>27</sup> Sin embargo, recibir aquellas divinidades cuyo ritual de asentamiento es más complejo, tales como Oyá, puede ascender hasta quince mil dólares, dependiendo del número de sacerdotes que tengan que participar, cuántos animales deban ser sacrificados y qué tipo de animales se requieran.

La comercialización se hizo posible al estar dispuestos los miembros de las clases media y alta a ser abiertamente identificados como iniciados de estos cultos. Las botánicas, que eran originalmente comercios dedicados a suministrar artículos para las prácticas espiritistas de la minoría puertorriqueña, fueron adoptadas por los nacientes empresarios cubanos, convirtiéndose en establecimientos especializados en la venta de artefactos religiosos principalmente para la Santería, el Palo Monte y el Espiritismo. En las botánicas se puede encontrar una amplia gama de productos: hierbas, perfumes, imágenes de santos, oraciones, libros esotéricos, collares, y todos los artefactos e ingredientes necesarios para celebrar una iniciación o Asiento. La sofisticación de la parafernalia religiosa se incrementó al tiempo que la economía de los exiliados mejoraba.<sup>28</sup> Las botánicas cubanas comenzaron a proliferar desde la década de los setenta, mientras la economía de la comunidad exiliada crecía y se solidificaba. En el Condado de Dade, donde radican la mayoría de los cubanos exiliados, en el año de 1983 aparecían 23 botánicas anunciadas en el directorio telefónico comercial.

La expansión de la Santería y del Palo Monte en el exilio ha sido considerada como un fenómeno inusitado debido a la ausencia de representatividad de la población negra entre la comunidad de exiliados. En 1960 la Oficina del Censo de Estados Unidos reportaba que solo el 6.5 por ciento de la población cubana en Norteamérica pertenecía a la raza negra. En 1970, esa proporción había descendido a 2.6 por ciento. La proporción de negros entre la población cubana exiliada fue tan baja hasta 1980, que cuando el éxodo de Mariel ocurrió, los norteamericanos estaban perplejos y los cubanos exiliados en estado de "shock", como si se hubiesen olvidado de que existían cubanos negros. La proporción de personas de la raza negra o de color que arribó del Puerto del Mariel, se estima en un 40 por ciento del total.

A Cabrera y a Sandoval el fenómeno de la expansión de la Santería entre los cubanos blancos y de clase media exiliados les resultaba contradictorio y ambas lo comentaron con asombro en

---

<sup>27</sup> El precio de las iniciaciones ha experimentado un proceso inflacionario verdaderamente asombroso. En la década de los años ochenta hacer *kariocha* (iniciación o Asiento al cuerpo sacerdotil) en la Regla de Ocha, costaba entre dos y tres mil dólares. Cabrera, op. cit., 133.

<sup>28</sup> José A. Lammoglia. *Botanicas: Absence in Cuba, Proliferation in the United States*. M. A. Tesis. Florida International University, 2001.

artículos y libros. Cabrera, por ejemplo, habla de “la presencia creciente, a veces insólita de personas de la raza blanca y antes católicas” y atribuye esta anomalía al trauma causado por el comunismo y a la frustración que muchos cubanos sienten ante “la política acomodaticia de la Iglesia.”<sup>29</sup> Sandoval comenta que “es importante indicar que la Santería está prosperando a pesar de la baja tasa de la población negra exiliada.”<sup>30</sup>

A las causas mencionadas anteriormente, hay otros dos factores que deben de ser considerados como posible explicación del auge de la Santería y el Palo Monte entre los exiliados. Pero, antes se debe enfatizar que la participación en confidencialidad, principalmente como clientela, por individuos de la raza blanca y de las clases media y alta era un fenómeno histórico. La anomalía se encuentra en el cambio cualitativo de esa participación, cuando los miembros de estos grupos pasan del ámbito mágico-divinatorio al sacro-religioso y se inician en la religión públicamente. Para entender este fenómeno debemos remitirnos a los valores que normaban las relaciones raciales en Cuba. Los cultos africanos eran identificados por la gran mayoría de la población como brujería, patrimonio de los negros esclavos y, por consiguiente, prácticas primitivas en las que sólo creían y participaban los estratos más bajos de la sociedad. Podemos entonces especular, que el estigma racial que marcaba a los cultos afrocubanos puede haber disminuido, precisamente por la ausencia de representatividad de la población negra durante las dos primeras décadas de exilio. El exilio se autopercibía, como blanco y clase media. Esta visión estaba justificada, pues las primeras olas migratorias se caracterizaban por la preponderancia de esos grupos económicos y, como indica el citado Censo, la población negra cubana en Estados Unidos descendió en el periodo intercensal entre las décadas del sesenta y el setenta. Este contexto facilitó que muchas personas que fueron iniciadas en Cuba bajo un manto de secreto, estuviesen dispuestas ahora a admitir su afiliación religiosa. La población que no había tenido contacto anteriormente con estos cultos religiosos y aquellos que habían sentido temor a participar -no podemos olvidar el viejo dicho cubano de “no creo pero lo respeto”, refiriéndose a las creencias afrocubanas- se aventuraron a experimentar, ahora que los santeros y paleros eran en su mayoría blancos y muchos de clase media. Segundo, existe la posibilidad de que no todos aquellos clasificados como blancos, lo fuesen en su totalidad.<sup>31</sup> Y, aunque muchos se percibieran o lucieran fenotípicamente blancos, la transculturación de la cultura africana a la población blanca es un hecho consumado por lo cual grandes segmentos de la población cubana son culturalmente híbridos.

El proceso de expansión entre cubanos blancos y de clase media alcanza la cúspide durante la década del setenta y la primera parte de los años ochenta. En la década de los noventa comenzó el estancamiento de ese proceso entre los cubanos que salieron de la Isla antes de 1980, aunque continuó aceleradamente entre otros grupos étnicos de raíz hispana. Muchos de los que habían sido iniciados empezaron a abandonar las prácticas afrocubanas y a retornar al catolicismo, o se convirtieron al protestantismo.

Es posible que el estigma racial y social se recrudesciera a partir de los años ochenta, por el éxodo de Mariel. Al presente, se puede observar una estratificación en la comunidad Santera en el área de Miami, que reproduce la división racial y social que caracteriza la sociedad cubana. Además, se puede también observar una diferenciación en la membresía de las casas de culto, entre cubanos llegados antes y después del éxodo del Mariel en 1980. No se puede

<sup>29</sup> Cabrera, op. cit., p. 243.

<sup>30</sup> Sandoval, op. cit., p. 151.

<sup>31</sup> Pedraza-Moreno, *Los cultos afrocubanos*, op. cit.

descartar, que aparte de las líneas raciales y clasistas que causen esta fragmentación, exista también la posibilidad de que consideraciones políticas contribuyan a esta separación. “Antes y después de Mariel” va más allá de categorías raciales o sociales, dividiendo la comunidad entre aquellos que pertenecen al exilio histórico y los que en alguna forma son vistos -por su larga estancia en la isla después de la revolución- como gentes que pueden estar “contaminadas” por el trauma, los procesos e ideas revolucionarias.

# Yemayá y Ochún: la temática fluvial en la narrativa de Lydia Cabrera

Mariela A. Gutiérrez  
University of Waterloo  
Canada

En la cuentística de Lydia Cabrera pululan entre los humanos, sin envidiar un ápice al Olimpo griego, todos los dioses de la mitología africana, como también otros entes sobrenaturales y un sin fin de plantas medicinales, los cuales toman como residencia principal el Monte, lugar sagrado para los afrocubanos, en el que moran sus dioses, los espíritus de sus antepasados, entes diabólicos, seres sobrenaturales y espíritus de animales ya muertos. Por lo tanto no es una falacia decir que la narrativa mítica de Cabrera está saturada de lo sobrenatural de “aparentes” raíces africanas. Sin embargo, el cosmos mítico de la autora tiene, en realidad, una base mucho más compleja, más universal, que la mera fuente africana. Por supuesto, lo africano ancestral es la piedra angular de su cuentística, pero, sin lugar a dudas, detrás de la africanía de sus cuentos hay una ligazón primordial con “la verdad objetiva y universal simbólica” (Cirlot 12), lo cual hace que los relatos de Cabrera tengan una consecuencia inmediata dentro del dominio de la mítica tradicional universal. Esto es factible porque el dominio del espíritu es esencial y continuo, regido por leyes de intensidad y asociación, las que a través del tiempo y el espacio modifican y rememoran “lo trascendente”. Erich Fromm lo explica claramente al decir que: “a pesar de las diferencias existentes, los mitos babilónicos, hindúes, egipcios, africanos, hebreos, turcos, griegos, latinos, están escritos en una misma lengua: *la lengua simbólica*” (12).

Además del Monte sagrado, tal y como enfatiza el mismo Pierre Verger en su libro *Dieux d'Afrique*, las aguas saladas y dulces en la obra de Lydia Cabrera, siempre bajo la potestad de las divinidades lucumis Yemayá y Ochún, nos abren las puertas a un mundo encantado, el de las aguas primordiales, porque en la cuentística de Lydia Cabrera aparece a menudo el camino o transcurso simbólico de las aguas.

Este “camino acuático” de la mitología cabreriana, está sin lugar a dudas a la base de una de las temáticas prototípicas de Cabrera, la de las aguas, la cual funciona como *weltanschauung* en su narrativa, y que se encuentra dividida en tres constantes: 1) cuentos de Jicotea, la tortugueta *cuasi* divina, y su ligazón con el agua dulce, su elemento vital, 2) el agua como elemento primordial versus la sequía universal a través del mito de *la tierra baldía*, y 3) cuentos de dioses, hombres y animales y su relación con las aguas.

Omí tuto, ana tutu,  
tutu laroye ilé tuto<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En yoruba: Agua fresca para que todos tengan fresco, se sientan bien, haya comprensión y benevolencia y el *ilé* esté tranquilo y fresco (*Yemayá y Ochún* 143).

Cuba es una isla rodeada de agua por todas partes, surcada de ríos y arroyuelos e incrustada de lagunas, con montes que eyectan cascadas y manantiales, más aún que África; es lógico, entonces, que el escenario de las aguas forme parte de la mítica afrocubana y por ende de la cuentística de Lydia Cabrera. En la mayoría de sus relatos se realza la importancia de las mismas para la supervivencia de la vida terrestre; hoy vamos a detenernos a explorar la importancia de las aguas en relación directa a la mitología yoruba en suelo cubano. ¿Quiénes son las diosas yorubas que gobiernan las aguas, *orishas* del politeísmo lucumi<sup>2</sup> que una vez trasplantadas han sufrido modificaciones que las adaptan mejor a la isla? Lydia Cabrera, además de su intensa labor en *El Monte* para sacar a la luz los rituales de las diferentes diosas fluviales veneradas en Cuba y los múltiples *appatakis* contados por sus adeptos, ha dedicado un libro por entero a los dos *orishas* de mayor importancia en relación con las aguas, titulándolo con sus nombres, *Yemayá y Ochún*.

En su libro, Cabrera comienza estableciendo la omnipotencia de Yemayá: “Yemayá es reina universal porque es el agua, la salada y la dulce, la mar, la madre de todo lo creado. Ella a todos alimenta, pues siendo el mundo tierra y mar, la tierra y cuanto vive en la tierra, gracias a ella se sustenta. Sin agua, los animales, los hombres y las plantas morirían (...). Sin agua no hay vida” (20-21).

De inmediato entramos en la leyenda, la cual parece, en su hermosura, ser un cuento más nacido de la prolífica imaginación de la autora. Sin embargo, este relato de la Creación pertenece a la mitología yoruba traída a tierras cubanas. Aprendemos que en los tiempos de Olodumare, el creador, sólo existe el fuego y rocas ardientes. El creador entonces da a la tierra sus valles, sus montañas, sus sabanas, las nubes en el cielo, pero allí “donde el fuego [ha] sido más violento [han quedado], al apagarse éste, unos huecos enormes y muy hondos. En el más profundo [nace] Olokun, el océano” (21) que es como se le llama a la manifestación de la Yemayá más vieja, de género masculino.<sup>3</sup> Más tarde, del vientre del mar salen las estrellas y la luna, siendo éste “el primer paso de la creación del mundo” (21).

Más adelante en el texto, uno de los informantes<sup>4</sup> de Lydia Cabrera, llamado Gaytán, nos da que pensar al reincidir en una pregunta que ya nos hemos hecho en este ensayo: “Si Yemayá lo abandonase, ¿qué sería del mundo al faltarle el agua?” (24). Gaytán está insistiendo en que la diosa es el agua, la cual a su vez es “Madre de la vida (...) que nos sustenta y desaltera (...). La bebemos al nacer, la bebemos al morir y ella nos refresca el camino cuando nos llevan a enterrar” (24).

Otro informante, Bamboché, cuenta el extraordinario mito de la separación de la tierra y el mar después de la Creación. Para comenzar, Bamboché establece que de Olokun nace Yemayá, y sin dar más explicaciones da rienda suelta al *appataki* de cuando Olorún -otro de los nombres del creador- y Olokun luchan por el dominio del globo terráqueo, porque ellos son “los que hicieron el mundo. En el principio no había más que Olorún y Olokun. Son los primeros. Olokun y Olorún tienen la misma edad” (25). Las guerras entre los dos primeros dioses son furiosas, pero llegan al máximo cuando Olokun, para demostrarle a Olorún su poder, crea el ras de mar, con el cual la tierra podría desaparecer en un santiamén.

<sup>2</sup> *Yemayá y Ochún*, pág. 21.

<sup>3</sup> Los informantes de Cabrera afirman que sus mayores les han dicho que “Olokun es varón y hembra, andrógino” (28).

<sup>4</sup> Los informantes de Lydia han sido, en su gran mayoría, negros de nación, puros africanos ya libres, o sus hijos, los cuales tienen el pasado ancestral todavía muy claro en sus memorias.

La calma se restaura cuando Olorún se va de la tierra, dejando la tierra en manos de su hijo primogénito, Obatalá, mientras Olokun sigue haciendo de las suyas cuando algo le molesta; entonces, Obatalá, que por fin ha perdido la paciencia “[tiene] que encadenarlo con siete cadenas, porque en un acceso de furor [Olokun] podría ahogar a la humanidad entera y a todos los animales” (26).

Parece que mucha es la tierra que se pierde y muchos son los hombres y animales que perecen por culpa de los exabruptos del dios del mar, la cara masculina de Yemayá. Cabe, sin embargo, decir que desde que Obatalá toma las riendas en este asunto, hasta el día de hoy, “Olokun (...) mitad hombre, mitad pez (...) vive [encadenado] en el fondo del océano, junto a una gigantesca serpiente marina” (26).

Indudablemente, la manifestación del gran *orisha* del mar que una y otra vez hace acto de presencia en la cuentística de Cabrera es la femenina, Yemayá la materna, poderosa y rica, separada de “los caracteres tremebundos que la asocian” (28) a Olokun.

No obstante, no podemos olvidar que los *orishas* tienen todos numerosos caminos o avatares. Yemayá posee siete caminos: *Yemayá Olokun*: el océano profundo, negro y andrógino; *Yemayá Awoyó*: la más vieja, la que emana de Olokun; *Yemayá Akuara*: la que vive entre el mar y la confluencia de un río; *Yemayá Okuté*: la que prefiere los arrecifes de la costa, de aguas de un azul muy pálido; *Yemayá Konlá*: la que se encuentra en la espuma; *Yemayá Aseju*: peligrosa mensajera de Olokun, que vive en el agua turbia y sucia, en letrinas y cloacas; *Yemayá Mayalewo*: la que penetra en los bosques, pocetas y manantiales para hacerlos inagotables.

Es interesante también el que se le nombre de acuerdo con los atributos y características de los lugares que sus aguas tocan, o por otras circunstancias que se relacionan con su fluir: *Yemayá Ibú Odo*: la mar profunda de color añil; *Yemayá Lokun Nipa*: la fuerza del mar; *Yemayá Okotó*: el mar de fondo rojo, en la costa donde hay conchas; *Yemayá Atara Magwá Onoboyé*: la diosa linda, que se luce y acepta elogios en el *güemilere*; *Owoyó Oguegué Owoyó Olodé*: el mar que se refleja en el cuerno de la luna; *Yemayá ye ilé ye todo*: cuando acepta el *ebbo* de carnero a la orilla del mar o del río; *Ayaba Ti gbé Ibú Omí*: Reina madre que vive en lo hondo del mar; *Yemayá Atara magbá anibode Iyá*: cuando sus aguas se internan en los parajes solitarios del monte virgen; *Yemayá Iyawi Awoyómáyé lewó*: Madre que viste riquezas y siete sayas; *Yemayá Yalode*: Reina poderosa; *Yemayá Awó Samá*: cuando ordena a las nubes que llueva; *Yemayá Ayabá*: la iracunda.

Hay un *appataki* muy interesante que nos habla de la ira de la madre de las aguas, saladas y dulces, *Yemayá Ayabá*, quien no tiene misericordia para con los humanos que olvidan darle su merecida adoración.

El relato en cuestión cuenta que en una ocasión en la que los adeptos se encuentran preparando grandes *güemileres* en honor de los *orishas*, a Yemayá no le llegan ni su invitación ni las noticias de que va a haber una fiesta en su honor. Como es de esperarse, la diosa “resentida con la humanidad que no le [rinde] el homenaje que [merece] su majestad, [resuelve] castigarla sepultándola en el mar” (33). Las olas invaden la tierra y arrasan con todo lo que se atraviesa en su camino; el mar se hincha, se ennegrece; los humanos aterrados al ver “un horizonte de montañas de agua correr hacia ellos” (33), comienzan a rezarle a Obatalá para que interceda. La leyenda dice que *Yemayá Olokun* “[va] sobre una ola inmensa llevando en la mano un abanico” (33), pero Obatalá le ordena que se detenga. Ella respeta profundamente a Obatalá, el creador del género humano, el que toma la carga del mundo a cuestas cuando su padre Olorún lo abandona; es por eso que acepta abandonar sus designios de acabar con la humanidad irreverente, y por esta vez le concede el perdón.

Cabrera, sin embargo, hace una observación final muy pertinente y que se debe tomar muy en cuenta: “cuando el mar está picado, cuando se alzan olas amenazadoras, porque Yemayá está enojada, se piensa que si Olokun no estuviera encadenada<sup>5</sup> se tragaría la tierra” (33).

En cuanto a Ochún, la hermana menor de Yemayá, a la cual conocemos bien todos los cubanos, de ella podemos decir, para empezar, que entre sus abundantes avatares el preferido de todos sus adeptos es el de *Yeyé Kari aberi yin lado moró otá*, el que mejor le queda, porque en este camino ella es la dueña de los ríos “que alegre, brilla, anima y que todos ensalzan cuando aparece moviendo su *abebe*<sup>6</sup> de plumas de pavo real” (73).

No obstante, Cabrera hace incapié en separar los atributos personales de las dos diosas hermanas: “No es Ochún como Yemayá, ‘la madraza’, -el principio de maternidad<sup>7</sup>- que sus hijos y devotos nos describen: Ochún, junto a su hermana la gran diosa progenitora, es la amante, la personificación de la sensualidad y del amor, de la fuerza que impulsa a los dioses y a todas las criaturas a buscarse y a unirse en el placer. Por eso *Oñí*, la miel, que simboliza su dulzura, es uno de los ingredientes de su poder” (89).

Sólo nos basta leer el cuento “El chivo hiede” del volumen *¿Por qué...?* para recordar quién es esta apasionada diosa del amor, de las aguas de los ríos y de todas las cosas dulces. No cabe duda, sin embargo, que el amor de Ochún no es sólo pasional; hay un *appataki* sobre el amor de Ochún por sus adeptos que es digno de mención al respecto, tanto por su ternura como por su relación con las aguas. Se cuenta que aquella vez que Olodumare se lleva todas las aguas de la tierra al cielo para castigar a los hombres y la sequía invade la tierra, y “los ríos se [vuelven] pedregales, las plantas se secan y los hombres y los animales se [ahogan] de sed” (89), ese día, el bueno de Ifá llena un cesto con panecillos, huevos, hilo negro y blanco, una aguja y un gallo, y Ochún se ofrece para llevárselo al creador.

Ifá, el *orisha* adivino, sabe de antemano que en el camino Ochún va a encontrarse con otros *orishas*. Efectivamente, primero se encuentra al dios Echú -Elegguá- quien le pide los hilos y la aguja y ella se los da; luego se encuentra con Obatalá quien le señala hacia la puerta del cielo, después de que ella le regala los huevos. Al rato, la diosa se encuentra con muchos niños, y a ellos les da los panecillos. Olodumare, que todo lo ve, se conmueve ante la escena que ofrecen Ochún y los niños y decide darle el perdón a los hombres. “Los ríos, las fuentes, se [hinchán] y [vuelve] a reinar la abundancia” (89) en la tierra. Cabrera termina haciendo énfasis en recordarnos que “no [es] ésta la única vez que por intervención de Ochún, en la tierra agotada, [revive] la vida” (89).

Es indispensable hablar de la necesidad de los *omó-orisha*<sup>8</sup> de recibir su primera purificación en el río, elemento regido por Ochún, para que la diosa les favorezca en su iniciación. El llamado *wo ti omorisha luwe odo*, o sea la purificación en el río, es parte intrínseca del ritual

<sup>5</sup> Cabrera pone el participio pasado en femenino, reafirmando que Olokun es andrógino. El subrayado es mío.

<sup>6</sup> En yoruba: *abanico*.

<sup>7</sup> No obstante, no hay que generalizar, Yemayá también tiene amores, tiene caprichos; ella, sin embargo, ejerce, la mayor parte del tiempo, mejor control sobre sus pasiones que su hermana Ochún. Cabe de nuevo recordar el *appataki* sobre sus amorios incestuosos con Changó, su hijo adoptivo. Un *appataki* que nos hace sonreír es el de los amores de Yemayá con el *orisha* Oko, dueño de los campos, de la agricultura y del ñame; en realidad, la diosa sedujo a Oko para obtener el secreto del ñame y regalárselo a Changó. Cabrera explica que “este sagrado tubérculo -Ichu-, que habla de noche y hace hablar en sueños a la gente dormida, sólo el *orisha* Oko lo cosechaba, sembrando secretamente la simiente” (*Yemayá* 37).

<sup>8</sup> En yoruba: hijo de santo.

del Asiento. Sin lugar a dudas, la purificación en el río es un acto de gran belleza, que parece salir de un libro de leyendas, pero, ante todo, es liturgia.

Primero se debe hacer *ebbó*, cuando cae el sol, y acto seguido se lleva al *omó-orisha* al río. En muchos *ilés* [comunidades] se practica este ofertorio bajo la luz de la luna, pero en otros se hace al atardecer. A las encargadas de llevar al neófito al río se les llama *oyugbonas* y van siempre acompañadas de dos o más *iyalochas* mayores.<sup>9</sup> “Sin ‘saludar’, rendirle homenaje a la dueña del río, sin purificarse en sus aguas, no se efectúa ningún asiento” (139), nos dice Cabrera.

Después del ofertorio del *ebbó* -casi siempre un guiso de camarones, acelgas, tomates y alcaparras- se debe *moyubar*, rendir pleitesía a la diosa de las aguas: “Ochún yeyé mi ogo mi gbogbo ibu laiye nibo gbogbo omorisha lowe mo to si gbá ma abukón ni. Omi didume nitosi oni Alafia atiyó obinrin eleré aché wawo atiré maru achó gelé nitosi yo ayaba ewá ko eleri riré atiyó...”<sup>10</sup> (139).

Las *oyugbonas* desnudan a la novicia, ripian sus vestidos y los echan a la corriente del río, para que luego una de las *oyugbonas* la bañe; si es hombre el neófito, los *babalochas*<sup>11</sup> se encargan de quitarle las ropas y bañarlo. La *omó-orisha*, bañada y vestida de limpio, regresa al *ilé* con una tinaja de agua en los brazos. Una vez en el *ilé*, una *iyaré*<sup>12</sup> la recibe haciendo sonar la campana de Obatalá, llamada *agogó*.

Todo lo que pasa dentro del *ilé* momentos después del llamado acto de prendición sólo los adeptos lo saben y de ello no pueden hablar. Los *aberikolá*, los que no se les ha “sentado” un santo, no son permitidos en esta ceremonia secreta. Lydia Cabrera nos dice al respecto: “Dentro de una hora todo estará listo para la consagración. *Iyawó* [la novia], aunque empieza a perder la noción del tiempo, diríase que sus ideas son más confusas desde que volvió de saludar el río, siente angustiosamente la proximidad de una experiencia misteriosa sobre la que no ha cesado de interrogarse un sólo día de los que ha pasado en el *ilé-orisha* [templo]. ¿Qué va a sucederle allá adentro, en el *igbodú*<sup>13</sup>?” (147).

Aunque no podamos penetrar en el secreto del Asiento, al menos nos hemos acercado un poco a la belleza del ritual, en el cual las aguas son el principal componente divino en el intercambio espiritual que ocurre entre adeptos y *orishas*, en este caso específico, entre los *omós* y Ochún.

Tal y como lo explica el primer capítulo de este libro de Cabrera, no es de extrañar el constatar que se venere a estas dos diosas fluviales en Cuba el 8 de septiembre, siguiendo el calendario litúrgico católico. La Virgen de Regla, Yemayá, es patrona del puerto de La Habana, y la Virgen

<sup>9</sup> El ritual del Asiento es una ceremonia principal de iniciación en Santería, en la cual al iniciado le “baja el santo”, el *orisha* lo “monta”, se posesiona de él, por así decir. Las *iyalochas* son sacerdotisas en Santería, madres o mujeres de santo.

<sup>10</sup> En yoruba: Ochún, madre de gloria absoluta, inmortal, reina bellísima y adorada, hacia ti van todos los hijos de *orishas*, a tu lado los afligidos por una desgracia o deficiencia física van a lavar su cuerpo y purificarse en tus aguas. Te rogamos, te hablamos, que tu corriente se lleve la miseria. Subrayo para enfatizar la importancia de las aguas en este ritual.

<sup>11</sup> Sacerdotes en Santería, padres de santo.

<sup>12</sup> La primera madrina del Asiento.

<sup>13</sup> En yoruba: cuarto del santo; habitación en la casa del *babaorisha* en la que tienen lugar las ceremonias secretas.

de la Caridad del Cobre, Ochún, es patrona de Cuba. Ellas, en sus vestidos católicos o en sus galas *lucumis*, velan siempre por sus hijos, desde sus aguas, saladas o dulces. Cuba le pertenece a sus vírgenes, la isla hasta tiene forma de cocodrilo, y bien claro lo dice Cabrera en su libro *Los animales en el folklore y la magia de Cuba*: “pertenecen los caimanes a Yemayá y a Ochún. Son mensajeros de Olokun” (71).

En conclusión, hagamos síntesis remontándonos a los orígenes de la humanidad. Desde que el mundo es mundo todas las culturas cuentan que desde que el agua riega la tierra toda vida ha podido germinar, crecer y sustentarse. La diáspora yoruba también lo sigue contando así, y es en las manos de Yemayá y Ochún que se deposita la fe de muchos pueblos. Sin pensarlo dos veces, porque “sin agua no hay vida” (20-21), los adeptos que labran la tierra “cuando se prolonga una sequía (...) hacen rogaciones a Ochún y a Yemayá (90), invocando su ayuda:

¡Oyo so ko ni awado!  
Yemayá Iyawí Yalode  
Ochún Yeyé Kari Yalode  
¡Dupé!<sup>14</sup>

#### OBRAS CITADAS Y DE CONSULTA

CABRERA, Lydia. *El monte: Igbo Finda Ewe Orisha Vititi Nfinda*. Miami: Colección del Chicherekú en el exilio, Ediciones Universal, 1992.

\_\_\_\_\_. *Yemayá y Ochún: Karioka, Iyalorichas y Olorichas*. 2da. ed. Prólogo y bibliografía de Rosario Hiriart. Distribución exclusiva E. Torres. Eastchester, New York: Ediciones C.R., 1980.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1981.

GUTIÉRREZ, Mariela A. *Lydia Cabrera: Aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*. Madrid: Verbum, 1997.

\_\_\_\_\_. *El cosmos de Lydia Cabrera: Dioses, animales y hombres*. Miami: Colección Ébano y Canela, Ediciones Universal, 1991.

\_\_\_\_\_. *Los cuentos negros de Lydia Cabrera: un estudio morfológico*. Miami: Colección Ébano y Canela, Ediciones Universal, 1986.

<sup>14</sup> En yoruba: No llueve ... ¡maíz no crece! Yemayá, nuestra madre y reina. Ochún, bellísima reina. ¡Gracias!

# ¿Exiliados o traidores?

## El alcance extra-insular de la política cultural cubana, 1960-1990

Heana Fuentes

*Pen Club de Escritores Cubanos en el Exilio  
EEUU*

¿Qué es la represión? Una condena a desaparecer,  
una orden de silencio, una afirmación de que no se existe...

Michel Foucault

La propuesta de este trabajo es sencilla. La vivimos muchos de nosotros durante décadas. El título lo deja entredicho: explorar la premisa de que entre 1960 y 1990 la política cultural del gobierno de Cuba se hizo sentir en el exterior a través de sus portavoces tanto cubanos como extranjeros, lo suficiente como para impedir que escritores y artistas cubanos exiliados en Europa, y sobre todo en Estados Unidos, pudieran desarrollar sus respectivas carreras profesionales con las mismas oportunidades que otros creadores latinoamericanos en esas latitudes.

Le pongo fechas a ese alcance -1960 a 1990- no porque el gobierno cubano haya cesado sus hostilidades, sino porque a partir de los noventa surge el llamado "exilio de terciopelo" sobre todo de plásticos jóvenes ya reconocidos por la crítica americana de izquierda y también latinoamericana. A esa crítica se le hace casi imposible sostener los prejuicios tradicionales. Ellos -los aterciopelados- no serán ni desvirtuados ni ignorados como lo fueron sus predecesores veinte o treinta años antes. Es a partir de los noventa, cuando irrumpen en las capitales occidentales los hijos e hijas desafectos de la revolución, que las editoriales europeas, sobre todo las españolas, descubren a los creadores en exilio -si bien, más a los recién llegados que a los "históricos"-, y hacen zafra. Y es a partir de los noventa que las galerías y museos norteamericanos se lanzan a promover y a coleccionar el arte cubano, impulsados por "el exotismo de los recién llegados", y mediante la gestión de varios galeristas e historiadores de arte cubano-americanos.<sup>1</sup> En esa marea se impulsa a su vez a muchos plásticos "históricos", los que ya llevaban veinte años arañando y rompiendo paredes en el mundo norteamericano de las artes visuales y se habían abierto un pequeñísimo espacio a pesar del desprecio de la izquierda intelectual yanqui.

Ahora bien, si la campaña oficial cubana ha sido más o menos neutralizada por la dinámica del mercado y las recientes oleadas de jóvenes desafectos, ¿por qué, entonces, insistir en esta temática? Por las mismas razones que en 1984 inicié el proyecto *Outside Cuba/ Fuera*

<sup>1</sup> Muy en especial, se debe a la labor de los cubanos José M. Martínez Cañas, Ricardo Pau Llosa, Jorge Santis y Ricardo Viera, y de varios galeristas norteamericanos.

de Cuba<sup>2</sup> en la Universidad de Rutgers, en New Jersey: Porque es imperante que documentemos exhaustivamente todo lo que en materia cultural ha sido manipulado y determinado por ese fenómeno socio-político llamado “revolución”, incluyendo las vidas y carreras que se troncharon o debilitaron a causa de esa política cultural, y las que se desarrollaron contra viento y marea a pesar de la campaña exterminadora de la dictadura cubana.

Desde Cuba muy temprano se articula esa campaña. Sus objetivos fueron cerrarle las puertas a los detractores de la revolución, llevar más allá de las fronteras de la Isla el dictum estalinista de Fidel Castro: “Dentro de la revolución, todo... Fuera de la revolución, ningún derecho”.<sup>3</sup> Es un discurso que divide a los cubanos entre fieles y traidores. Para ello se reclutaron o apuntaron voluntariamente artistas y escritores oficialistas, funcionarios de la cultura, simpaticizantes extranjeros, toda suerte de críticos y académicos... toda una red de apoyo a la revolución y de repudio a sus desafectos, orquestada desde La Habana para aplastar a los desertores del nuevo laboratorio socialista.

Con esa palabra precisamente, “desertores”, describiría Marta Arjona a dos generaciones de pintores -Hugo Consuegra, Guido Llinás, Agustín Fernández, Zilia Sánchez, Mario Carreño, José Mijares, Gina Pellón, entre otros- de la segunda generación modernista, el Grupo de los Once (los abstractos) y el grupo de los Diez (concretos), que ya despuntaban en su patria en los años cincuenta, y que salieron al exilio a principio de los sesenta. Cito a Arjona:

...la actitud de muchos no llegó a cuajar en un verdadero compromiso. Así se explican algunas deserciones.<sup>4</sup>

Desertores les llama Arjona, término militar que no se explica sino en un contexto de guerra: la del régimen y sus funcionarios contra los derechos y libertades del individuo, patente desde el inicio mismo del proceso revolucionario.

No debe extrañarnos, entonces, que en esa misma época que Arjona excluía del gran libro del Museo Nacional a los plásticos exiliados -eliminados también de los salones de exposición del museo- en Washington DC, una especialista del calibre de Cynthia Jaffe McCabe excluyera a los exiliados cubanos en Estados Unidos de su brillante exposición *The Golden Door: Artist Immigrants of America 1876-1976*. Esta monumental exposición y su catálogo-libro celebraban, con motivo del bicentenario de Estados Unidos, la presencia de artistas americanos de origen extranjero en el mapa de la plástica estadounidense. Para 1976 ya llevaban viviendo en

<sup>2</sup> El proyecto *Outside Cuba!* Fuera de Cuba lo inició esta autora en la Universidad de Rutgers en 1983. Su primera fase, una retrospectiva de la plástica de exilio, se inauguró en marzo de 1987 y viajó a seis museos norteamericanos entre 1987 y 1989. La exposición fue curada por los especialistas Ricardo Pau Llosa, Inverna Lockpez, y Ricardo Viera, con la asesoría del Dr. Stanton Catlin, profesor emérito de la Universidad de Yale, y Cynthia Jaffe McCabe, curadora del Smithsonian Institution, Washington, D.C.: En octubre de 1988 la segunda fase del proyecto tuvo lugar: la primera conferencia internacional sobre literatura cubana de exilio, bajo el título “Desde *El Niágara* hasta el Mariel”. Coordinamos la conferencia el Dr. Francisco Feito, de la Universidad Kean, y yo, con la asesoría de un comité académico que incluyó, entre otros, a Reinaldo Arenas. La conferencia de tres días abarcó 150 años de creación literaria fuera de Cuba. En noviembre de 1989 se publicó un volumen bilingüe sobre la plástica (basado en la exposición) titulado *Outside Cuba!* Fuera de Cuba: Artistas cubanos contemporáneos. Este proyecto, que llegó a su fin en 1990, contó con el apoyo de la Fundación Cintas; el Concilio de las Artes y el Comité de las Humanidades del Estado de New Jersey; la Universidad de Rutgers; y contribuciones corporativas y privadas.

<sup>3</sup> “Palabras a los intelectuales” pronunciadas por Fidel Castro en 1961.

<sup>4</sup> Marta Arjona, “Presentación”. *Pintura: Museo Nacional*. La Habana y Leningrado: Letras Cubanas y Editorial de Artes Aurora, 1978.

Estados Unidos entre diez y quince años una veintena de artistas cubanos, algunos ya conocidos en el medio norteamericano desde que Alfred Barr organizara en 1944 la primera exposición de arte moderno cubano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Sin embargo, cuando hablamos por primera vez sobre esto con la Dra. McCabe, con motivo del proyecto *Outside Cuba*, me confesó, apenadisima, que había investigado en libros, catálogos, museos, galerías, durante los preparativos del proyecto del Smithsonian, pero que no había dado con ningún artista cubano exiliado en toda la literatura consultada. No podía creer la información que yo le brindaba sobre esa presencia cubana en Estados Unidos. Se anotó en las filas de nuestro proyecto inmediatamente, ávida de información.

Un verdadero bloqueo de información es lo que existió por muchos años en Estados Unidos, que nosotros los exiliados no supimos identificar a tiempo, y por tanto, no pudimos combatir hasta años más tarde. El primer boquete lo abrió, sin duda alguna, el proyecto Fuera de Cuba. Galerías latinas e instituciones cubanoamericanas tanto en Nueva York como en Miami, realizaban desde los sesenta una labor limitada pero encomiable. Pero no me refiero al aspecto local entre nosotros. Mi interés es el campo institucional -el *establishment* cultural- del país adoptado, en este caso, Estados Unidos.

El arte cubano de exilio llegó por primera vez a las páginas de *Art in America*, por ejemplo, para desprestigiar a la comunidad exiliada de Miami a raíz de los problemas del Museo Cubano de Arte y Cultura y de uno de sus directores, el coleccionista Ramón Cernuda, año 1988. Motivo: desvirtuar a la comunidad anticastrista, precisamente por anticastrista, no resaltar los méritos del arte cubano-americano, el arte de los "desertores".

Lo único que cubrían revistas como *Art in America* durante los años setenta y ochenta era, por ejemplo la Bienal de La Habana. Precisamente, inaugurándose *Outside Cuba/Fuera de Cuba* en Rutgers en marzo de 1987, esa revista publicaba un extenso artículo de cinco críticos americanos de izquierda -simpatizantes de la revolución, valga la redundancia- recién llegados de la Segunda Bienal, donde decían, y cito:

...muchos artistas latinoamericanos no viven en su país de origen; viven exiliados en París o en Nueva York, o en México. Este es uno de los factores que distingue a los artistas cubanos de sus colegas latinoamericanos. Los cubanos viven en Cuba.<sup>5</sup>

Luego de año y medio de investigar y documentar, el equipo de *Outside Cuba* había identificado y localizado a 212 artistas cubanos exiliados, una tercera parte de ellos, artistas de primer orden. Sin embargo, estos invitados permanentes del gobierno cubano negaban de un plumazo la existencia de esos artistas exilados. De más está decir que ninguna de las principales revistas de arte norteamericanas cubrieron la exposición itinerante durante los dos años que viajó, a pesar de que fue aclamada por la prensa escrita local en todas las ciudades donde se mostró.

En el campo literario, la "orden a desaparecer" que anunciara Foucault se dio con igual ensañamiento. Quizás hasta con más ahínco, como demuestra la guerra que Ángel Rama le declaró a Reinaldo Arenas, y que desatara en aquel famoso artículo de Rama donde éste prometía mantener a Arenas en el ostracismo absoluto hasta el fin de sus días.

Los escritores oficialistas y sus colegas extranjeros han sido más radicales contra sus colegas exiliados, algo que no se generalizó en el campo plástico. Así han salido por el mundo

<sup>5</sup> *Art in America*. "Report from Havana: Cuban Conversation". Marzo de 1987. Autores: Rudolf Baranik, Luis Camnitzer, Eva Cockcroft, Douglas Crimp y Lucy Lippard.

acreditándose honestidad y pureza por su filiación revolucionaria, despalillando en contra de sus colegas exiliados a quienes han tildado desde egoístas hasta traidores. Además se han hecho alianzas para bloquear el éxito de los escritores desafectos. El mejor caso -y el mejor documento, además- lo proporcionó el cubano-americano Emilio Bejel en su época de profesor de la Universidad de la Florida, Gainesville. El capítulo bejeliano de esta historia lleva por título "La batalla de Gainesville".<sup>6</sup>

En 1982, la revista literaria *Unveiling Cuba* publicaba un documento redactado por los estudiantes cubano-americanos de la Universidad de la Florida en Gainesville, donde se denunciaba la labor de sabotaje cultural que realizaban los profesores Emilio Bejel y Reinaldo Jiménez, del Departamento de Lenguas Romances, y la profesora Helen Safa, del Departamento de Estudios Latinoamericanos, al impedir que escritores cubanos exiliados dictaran conferencias o charlas en dicho recinto universitario.<sup>7</sup> En agosto de ese mismo año, *Granma Internacional* publicaba diversas entrevistas con escritores y críticos literarios extranjeros que visitaban La Habana con motivo del Tercer Congreso de la UNEAC. Emilio Bejel era uno de ellos.

En sus declaraciones, Emilio Bejel habla de la "campaña anticubana" que escritores del exilio han desatado contra la Revolución. Acusa a estos escritores de aliarse a los enemigos de la Revolución (Estados Unidos) y convertirse en "portavoces de los sectores más reaccionarios..." de ese país. Bejel admite, además, que a través de la *Revista Areito*, él ha dado a conocer "los diseños" de estos traidores y "alertado a los editores en todo el mundo sobre esta campaña en contra de Cuba".<sup>8</sup> Es el tiempo en que Bejel desarrolla su proyecto de libro *Escribir en Cuba*, proyecto de entrevistas a escritores cubanos en la Isla.<sup>9</sup>

La palabra clave es "traidores". Traidores, dicho sea de paso, no sólo a la patria, sino traidores a lo que en su entrevista con Bejel, el afamado Cintio Vitier llama "el proyecto social..."<sup>10</sup>. Desde ese enfoque, el creador cubano que optó por exiliarse, es una escoria inhumana y explotadora, vendida al imperialismo enemigo, una ralea pequeño burguesa que hay que despedir "porque no tiene nada que hacer aquí" como al poeta del poema de Padilla.

Creo que merece la pena oír qué han dicho a través de los años los escritores oficialistas cubanos sobre los creadores del exilio, porque ellos, en contacto con sus colegas extranjeros, son conjuntamente responsables de la discriminación de los exiliados, tanto en Europa como en Estados Unidos. El libro de Bejel es una joya de información sobre este tema.

Víctor Casaus decía en 1981 que él no creía "que esa salida se produzca por razones de tipo literario ni artístico... sino por problemas de otro tipo, provenientes de la mentalidad de los autores, de su vida política y personal... La ceguera o el egoísmo de esa gente no puede justificarse...".<sup>11</sup> Jesús Díaz, hoy exiliado en Madrid\* y activo defensor y promotor de la

<sup>6</sup> Nombre dado por los estudiantes cubanoamericanos que integraban CASA -Cuban American Students Association- en Gainesville, a su lucha por lograr la participación de escritores cubanos exiliados en las actividades de la Universidad, participación bloqueada constantemente por Bejel y otros profesores.

<sup>7</sup> *Unveiling Cuba*, New York. Otoño de 1982.

<sup>8</sup> *Granma*. 8 de agosto de 1981. "The Campaigns against Cuba in the Field of Culture."

<sup>9</sup> Bejel, Emilio. *Escribir en Cuba: Entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 377.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 38.

\* Se encontraban estas memorias en proceso de edición cuando se produjo la muerte de Jesús Díaz. Sirva pues este texto y el libro mismo como homenaje al gran escritor y editor que fue. (*Nota del Editor*).

cultura cubana y de los creadores exiliados, y a quien considero mi amigo, opinaba en 1982 que “la salida de un poco más de cien mil cubanos por Mariel no es gran cosa, ni significa en absoluto el fracaso del socialismo en Cuba... Lo mejor de la literatura y del arte cubanos están aquí en Cuba, no fuera. Están aquí y aquí siguen desarrollándose a pesar de todos los contratiempos, de todos los bloqueos...”.<sup>12</sup> Roberto Fernández Retamar, en 1982, afirmaba que “a noventa millas se encuentra el país imperialista más poderoso de la tierra...”.<sup>13</sup> de lo que se desprende que los exiliados están allí, conspirando contra Cuba desde la orilla imperialista.

La definición de traidores está marcada también por varios escritores “revolucionarios”, como por ejemplo Ambrosio Fornet, que define la fidelidad de los que se quedaron apoyando a la Revolución: “No se trata de narcisismo, como comprenderás, porque esa imagen lo sabemos muy bien dista mucho de ser perfecta; se trata de ser fiel a ti mismo, a tu cultura, a tu época, a tu pueblo”.<sup>14</sup> Y añade, para que no quede dudas sobre a quién hay que apoyar: “Para nosotros la sociedad no está dividida básicamente en hombres y mujeres, blancos y negros, viejos y jóvenes, heterosexuales y homosexuales; para nosotros la sociedad está dividida en revolucionarios y contrarrevolucionarios; de un lado, los que quieren luchar por el futuro; del otro, los que se empeñan en volver al pasado”.<sup>15</sup> Retrógrados, además de traidores. Nancy Morejón añadirá la semblanza del exiliado como ser egoísta: “Nosotros no solamente hemos querido “expresar” la Revolución, sino también contribuir a su consolidación al precio de cualquier sacrificio, y creo que esa es una decisión muy seria... Y eso nos distancia, nos opone de una manera drástica, terrible, pero inevitable, porque nuestra preocupación por el país va más allá de cualquier interés de carácter personal o gusto estético”.<sup>16</sup>

Manuel Moreno Fraguinals, de incuestionable prestigio internacional, pone su granito de arena, acusando a los desafectos de blasfemia y pasarse al enemigo: “Nos vamos a enfrentar, eso es obvio, a dificultades tremendas; habrá muchos creadores que caerán vencidos en la lucha, porque esta lucha ideológica, dentro de la creación intelectual, es similar a la lucha bélica, es decir, hay quienes caen, vencidos, en la desesperanza, o la nostalgia, o la confusión; y hay quienes se pasan al enemigo. Ya se sabe qué son los que se pasan al enemigo. La libertad individual sin la libertad social no es el camino. La felicidad de un individuo a costa de los demás, de la infelicidad social, es una blasfemia.”<sup>17</sup> Y por último, Lisandro Otero, uno de los críticos más respetados dentro de Cuba y en el extranjero, niega rotundamente que se haya perseguido a un solo escritor en Cuba, y miente descaradamente: “Lo cierto es que la mayor parte de los intelectuales cubanos, el grueso de los artistas y escritores de nuestro país, han permanecido fieles a la Revolución... Aquél que se ha sentido desencajado, excéntrico, y ha optado por irse del país, lo ha hecho por su voluntad...”.<sup>18</sup>

Traidores, egoístas, blasfemos, desencajados, excéntricos, adjetivos menores si los comparamos con los empleados por el propio Castro para hablar de los intelectuales cubanos disidentes y de los extranjeros que los apoyan:

<sup>12</sup> Ibid. pp. 56-58.

<sup>13</sup> Ibid. p. 110.

<sup>14</sup> Ibid. p. 147.

<sup>15</sup> Ibid. p. 167.

<sup>16</sup> Ibid. p. 236.

<sup>17</sup> Ibid. p. 254.

<sup>18</sup> Ibid. p. 286.

Locos de remate  
 Adormecidos hasta el infinito  
 Ovejas descarriadas  
 Insidiosos  
 Venenosos  
 Intrigantes  
 Basuras  
 Liberales burgueses  
 Corrompidos hasta la médula,  
 Explotadores  
 Imperialistas  
 Colonialistas  
 Descarados  
 Usufructuadores  
 Farsantes  
 Ratas  
 Falsos intelectuales  
 Oportunistas  
 Fariseos  
 Tránsfugas  
 Traidores.<sup>19</sup>

Con semejantes cañones enfilados hacia la comunidad cubana fuera de la Isla, los escritores de exilio y los artistas plásticos han tenido que luchar. ¿Cómo se tradujo esta campaña a la práctica? Hay cientos de ejemplos, pero citaré sólo el mencionado por Arenas en su biografía póstuma:

Yo recuerdo que, cuando llegué a Estados Unidos, un cubano de Washington me dijo lo siguiente: 'Nunca te vayas a pelear con la izquierda'. Para ellos, pelearse con la izquierda significaba atacar al gobierno de Castro. Pero cómo podía yo después de veinte años de represión callarme aquellos crímenes... Esa actitud me ha costado muy cara; tanto desde el punto de vista económico como desde el de la difusión de mis libros, tal es así que cuando salí de Cuba mis novelas eran textos de estudio en la Universidad de Nueva York y a medida que yo tomé una posición radical contra la dictadura castrista, la profesora de literatura Haydeé Vitale Rivera fue suprimiendo mis libros de su curso hasta el punto de no dejar ninguno. Y así lo hizo con todos los demás cubanos que se habían asilado.<sup>20</sup>

Este trabajo es sólo un planteamiento conceptual, el inicio de una tesis a ser ampliada con relatos personales, estadísticas y otra documentación que ayudará a definir mejor las complicidades y los patrones de chauvinismo ideológico que hicieron posible dicho ostracismo.

<sup>19</sup> Castro, Fidel. Discurso de clausura, Primer Congreso de Educación y Cultura, 1971.

<sup>20</sup> Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992. pp. 321-322.

# La dicha de ser. Introducción a la obra de Castaño, pintor cubano en París

Marie-Thérèse Richard Hernández  
*Université de Cergy-Pontoise*  
*Francia*

Voluntario o impuesto, el exilio implica de por sí una serie de pensamientos y sentimientos ligados casi siempre a la expresión de un malestar inevitable o de profunda tristeza. El alejamiento de la tierra natal ha producido, tanto en la literatura como en la música y en las artes plásticas, obras melancólicas; sin embargo, sería falso afirmar que la misma causa provoca siempre los mismos efectos. El artista del exilio no es necesariamente autor de una obra melancólica, como lo muestran las pinturas de algunos artistas cubanos que partieron a Europa y Estados Unidos. Como no los podemos citar a todos, hemos decidido mencionar solamente a aquellos que llegaron a París a principio de los años sesenta, antes de observar y analizar algunos cuadros de Jorge Castaño.

Joaquín Ferrer, Jorge Camacho y Jorge Castaño, cuyas obras hoy en día figuran en las colecciones y museos más prestigiosos de Europa y Estados Unidos, son los primeros en llegar a París. Les seguirán Roberto García York, Gina Pellón y Guido Llinas, sin olvidar al maravilloso escultor Cárdenas y a Acosta León, pintor que no soportó el exilio y cuya obra no deja de conmovernos. Ramón Alejandro, por su parte, llegó también a finales de los sesenta pero luego de treinta y dos años en París, se instaló en Miami, en donde trabaja y vive actualmente. Más joven que los ya citados, Roberto Altman, a pesar de haber llegado mucho antes, siguió un camino diferente, sin deshacerse nunca de un apego especial y doloroso a su tierra.

La riqueza, la diversidad y la calidad plástica de las obras de los artistas antes nombrados justificarían que más adelante se realice un estudio abarcador sobre cada una de ellas en el marco de otro género de trabajo. Por ahora nos limitaremos, tal y como hemos anunciado anteriormente, a la presentación de sólo un artista: Castaño.

Hemos escogido a este pintor porque, además del valor incontestable de su obra, ésta nos proporciona una visión realmente excepcional de la vida. El amor es la palabra clave: amor al prójimo, amor a la naturaleza, a la pintura, a la poesía, a la música... Todo canta y baila en la pintura de Castaño. Los colores se cruzan, se hablan, se completan o se oponen, mientras las formas huyen de la superficie del lienzo, burlándola. En ocasiones, el tema es grave, como el de los balseros, por ejemplo, pero siempre se desprende una alegría acentuada con humor o bien exaltada por una interpretación poética de gran delicadeza. Entrar a la pintura de Castaño es como reencontrar la maravillosa impresión que provoca la felicidad apacible y simple, privilegio de la niñez. Una dicha de ser tan preciosa como excepcional, nos es ofrecida por el artista con amor, humor y muchísima poesía.

## LA VISIÓN DEL ARCOIRIS

“Al cerrar los ojos, su obra se me antoja”, escribe el poeta Pierre Reverdy a propósito de Matisse, “como un fabuloso arcoiris (...) cuya visión provoca en mí la misma efusión de alegría que el verdadero arcoiris hizo nacer en mi corazón de niño cuando me dijeron que verlo, después de la tormenta, traería buena suerte.”

Tal fue la primera impresión que nos dejó la obra de Castaño, y esta sensación, atada a una idea más o menos vaga de la dicha, acompaña desde entonces la simple evocación de su pintura. El color, lógicamente, es el primer responsable de esta emoción. Basta con contemplar *Femme Fleur*, por ejemplo, para comprender el efecto que produce sobre el espectador esta composición cromática: rojos, amarillos y azules, colores primarios utilizados como tales, sin mezclas ni matices, son colocados con gran audacia al lado de un rosado escandaloso, de un naranja caluroso o de un verde brillante, cortando sobre un negro opaco, profundo, y oponiéndose al blanco de zinc perfecto que súbitamente los encierra entre paréntesis. Por su aparente facilidad y simplicidad no menos ilusoria de las formas que le acompañan, este juego de colores evoca los primeros dibujos infantiles que han guardado la magia y la alegría; el color es hermoso, puro, franco, tónico. Colmado su placer visual, el espectador se sumerge entonces entre los viejos recuerdos de pinceles torpes y colores suntuosos dejados a capricho de la imaginación y de la sensibilidad sobre una hoja blanca. El espectador vive por un instante el descubrimiento mágico del poder del rojo y de la explosión del amarillo, el frío del verde y las profundidades del azul. Y entonces recuerda su risa, sus deseos de cantar y de bailar, sin razón aparente, simplemente para decirse que, al igual que en la infancia, se es feliz tan sólo viviendo...

Es precisamente esto lo que evoca la pintura de Castaño cuando, en fragmentos de segundos y sin que nadie preste atención, nos llama y nos recibe en los círculos cromáticos que curiosamente se inscriben en el verde límpido de un trébol de cuatro hojas. La mirada pasa así de un triángulo a otro, del amarillo al rosado y se detiene sobre el blanco antes de partir, cual mariposa, hacia un círculo luminoso que desde el centro la atrae. En el corazón de un cuadrado negro, este anillo de oro guarda, sin dudas, toda la luz; entre todos los colores, es él la más pequeña de las formas circulares terminadas o esbozadas, pero de esplendor tal que pareciera que la vida en él se ha concentrado. La pintura cobra entonces toda su dimensión. El niño ha dibujado los brazos de esta flor y el artista, esbozando su cuerpo con algunas líneas rojas, la ha dotado de una gracia tan sorprendente que de pronto le confiere un aire de bailarina y nos la hace lucir más ligera y alegre.

*Flore*, una pintura realizada en 1998, veinticinco años después que la precedente, pareciera, por su título, un eco de la primera; sólo que su interpretación no es nada comparable. La flor continúa como tema central de la obra; sin embargo, si algunas hojas dispersas evocan el vegetal, las formas plenas del personaje central no dejan ninguna duda sobre su feminidad. El rosado, color dominante en esta pintura, afirma con candor los contornos de una silueta rolliza y, liado al malva, al amarillo, al violeta e incluso a un azul turquesa, sin dudas audaz, disfruta de sus efectos cromáticos. En la pintura precedente, el artista conservaba el cuidado de los acordes y las armonías fundamentales; con *Flore*, al contrario, pareciera no querer ofrecer otra imagen que la picaresca, coloreada de humor, atrevida. La más antigua de las representaciones del cuerpo femenino, la Venus de Willendorf, está muy cerca de esta silueta estilizada, colocada sobre algunas esferas y triángulos sin que el artista ceda por ello al rigor de un esquema demasiado elaborado. Inútil buscar aquí la aplicación de la teoría cezianiana sobre la construcción del espacio. La pintura responde, ciertamente, a un sistema geométrico, pero ella no es el producto de sabias diligencias. Trazadas directamente en el

color, los contornos no han sido previamente estudiados, ni siquiera esbozados: el artista se apropia del espacio y compone su obra de modo inmediato y espontáneo; pareciera que jugara con las formas y los colores para ofrecernos una imagen divertida y alegre. El espectador sonríe ante ella y recuerda, una vez más, sus dibujos de infancia, traviosos e inocentes. Cuando la obra está terminada, todo parece tan fácil... Sin embargo, observando detenidamente, podemos remarcar que la composición responde a una técnica mucho más compleja que la aparente. Minimalista al nivel de la forma, la pintura no produciría ningún efecto sin ese triángulo amarillo y anaranjado que la anima desde el centro. ¿Se trata de un guiño del artista a la destreza de la muy académica regla de oro? Del mismo modo, la silueta femenina quedaría pesada y sin vida sin esas flores adicionales que la rodean, confiriéndole una gracia y una ligereza sorprendentes. Cada detalle toma súbitamente su importancia; cada elemento decorativo se torna indispensable en la elaboración de un todo armonioso que place y seduce a la vez.

#### SOBRE UN CIELO ULTRAMARINO

“Ame lo que no se ve ni se pesa”, escribía Georges Rouault en su obra *Sobre el arte y sobre la vida*<sup>1</sup>, “Entonces usted podrá, sobre el cielo ultramarino, ver volar al pájaro azul, en un sabio y delicioso acuerdo”.

*Oiseau bleu* es igualmente el título de una pintura que Castaño realizó en 1994. El pájaro de la felicidad, inaccesible y mítico, el pájaro de la leyenda concentra en su color el acceso al imaginario. El azul, “el más inmaterial de los colores”, que en la naturaleza representa “el vacío del aire, el vacío del agua, el vacío del cristal o del diamante”, como lo explican Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en su diccionario de símbolos, ese azul, conduce naturalmente al sueño. Su profundidad y la transparencia que evoca permite a la mirada traspasar el umbral de lo real para adentrarse en el infinito de lo imaginario. “Entrar en el azul”, escribían Jean Chevalier y Alain Gheerbrant<sup>2</sup> “es un poco como en Alicia en el país de las maravillas, pasar al otro lado del espejo”. Este pájaro, en efecto, no se parece a ningún otro de su especie; desplegadas sus alas, él ocupa todo el espacio y se destaca, soberbio, sobre un fondo de amarillo oro, “el amarillo que de alguna manera está contenido en la sombra del verde”, diría Van Gogh. El esbozo de una línea blanca surge, definiendo dos ángulos opuestos del lienzo, llamándonos de pronto a la realidad. Así, atraído por el cuadro, el espectador se sorprende pensando que quizá el artista acaba de ilustrar aquí una travesura. Invertidos los colores todo vuelve al orden; vuelto el alegre colibrí de los países tropicales, el pájaro alza el vuelo hacia el azul maravilloso de una lejana isla.

¡Qué alegría evocar aquellos momentos de playa y de sol, de la dulzura de vivir al seno de una naturaleza acogedora y hermosa! *La plage*, dos pinturas sobre un mismo tema realizadas en el mismo año, 1990, nos presentan los rostros sonrientes y graciosos de dos pequeñas familias que se divierten en el agua. Casi caricaturales, estos personajes cepillados en pocos trazos con mucho humor, hacen inmediatamente sonreír al espectador. Encontramos aquí los mismos rostros redondos e ingenuos, recurrentes en la obra de Castaño, que poseen ese extraño poder de evocar nuestra infancia para invadimos de alegría imprecisa.

<sup>1</sup> Georges Rouault, *Sur l'art et sur la vie*, Paris, Editions Gallimard, Collection “Folio, essais”, 1992, p. 52.

<sup>2</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Paris, Ediciones Robert Laffont/Jupiter, colección “Bouquins”, 1982, p.129.

... PARA LAPIDAR EL CIELO

“La vida es una piedra que un sabio recoge/ Para lapidar el cielo/ Al borde del infinito”, escribe Víctor Hugo en *Las contemplaciones*.

*Opéras des îles*: el título solo nos introduce de golpe en un espacio teatral, musical y colorido. Lejos de desmentir esas promesas, el lienzo nos seduce desde la primera mirada por su exuberancia y la riqueza de sus colores. Un rojo vivo y ardiente, símbolo de la fogosidad y de la juventud, de acción y de pasión, ocupa el fondo de la pintura y deja, de modo extraño, el sitio a los colores más oscuros o atenuados que de costumbre ocupan los fondos. La cola negra del pavo real sembrada de estrellas, los malvas y algunos toques castaños y azules, vienen a ocupar el frente de la escena. Al centro, una figura femenina, la cantante, definida por círculos y triángulos, conforme al estilo del pintor observado más arriba, parece coordinar las intervenciones musicales de los pájaros que la rodean, mientras que una larga hoja de plátano o de palmera azul y negra, similar a una cortina de terciopelo, propone un cuadro a la representación, hacia la derecha de la escena. Como en toda la obra de este artista, la pintura impide la perspectiva y el volumen; sin embargo, la combinación de los colores y su disposición sobre el lienzo introducen, pese a todo, una incontestable impresión de profundidad. La figura femenina parece, en efecto, retirada en relación al pavo real, sobre la derecha, y al pájaro de pico amarillo vivo, en el ángulo inferior izquierdo del cuadro. Sin embargo, no es ella el personaje esencial. Peinada con hojas azules y rosadas, decoradas con un grafismo o con pequeños puntos negros, la figura preside y concentra sobre un rostro sorprendentemente serio, toda la trascendencia de esa ópera insular. ¿Se trata de un homenaje del pintor a la exuberante belleza de su isla natal? ¿No es ésta una forma de alabar la naturaleza? ¿O bien, debemos ver una especie de oda a la vida, celebrada a modo barroco, alegre y triste al mismo tiempo? La obra, ciertamente, tiene derecho a sus secretos; ¿por qué, entonces, intentar explicitarla?... La pintura es bella, seduce y narra simplemente la historia de un cielo estrellado que un día rozará el ardor insoportable de un sol tropical.

*Jardín*, una pintura reciente, que data del año 2000, nos presenta una pareja totalmente integrada en la representación de un jardín evocado por la presencia de un árbol y de alguna que otra hoja. Un raro encanto se desprende de esta obra: rozando lo naïf en el dibujo del árbol y de sus hojas, ella nos presenta al mismo tiempo una construcción muy cubista por la yuxtaposición de las formas geométricas simples. El espacio resulta metódicamente recortado por líneas horizontales y paralelas que se organizan alrededor de una sola vertical, la del tronco; mientras que otra oblicua introduce la idea de la perspectiva, sin dudas, sorprendente. Integrados a este esquema, los personajes que aparecen a ambos lados del árbol, están perfectamente centrados. Y este orden genera una sensación de calma, de serenidad casi perfecta. Cada elemento del cuadro pareciera que responde a una búsqueda permanente de equilibrio: los rostros están borrados frente a las formas geométricas y claramente simétricas, del mismo modo que las hojas situadas a cada lado del árbol. Estos rostros se integran al paisaje, dándoles la espalda a eso que pudiera ser un camino hacia el futuro. Componentes de ese jardín, los personajes parecen detenidos en el tiempo y en el espacio. El espectador se deja llevar por la magia de la representación. *Alicia en el País de las Maravillas*, a quien nos hemos referido un poco antes, bien podría gobernar estos sorprendentes personajes. El azul del cielo y el verde de las hojas nos han dejado creer en la figuración de un mundo bien real, pero el sueño súbitamente desplaza a la realidad. Entonces nos invaden el equilibrio y la calma, extraño y confuso sentimiento, difícilmente descriptible. Igual que en la lectura de la obra de Lewis Carol, las impresiones, contradictorias, se mezclan. Demasiado ordenado, este jardín no inspira realmente la dicha; demasiado borrosa, esta pareja no expresa sinceramente la alegría de vivir. El color brillante y puro de la pintura laqueada sigue siendo explosivo, pero el espectador

siente una especie de lasitud o una sorda nostalgia. “La historia de mi vida es la de mi corazón”, escribía Musset. Si para el artista sucede del mismo modo, entonces ese día tenía el corazón oprimido.

*La médium, Hommage à Fellini* (V. fig.) es, a instancias de la primera pintura que observamos, *Femme fleur*, una obra de gran calidad plástica. “El color alcanza su plena expresión”, diría Matisse, “cuando está bien organizado, cuando corresponde a la intensidad de la emoción del artista”.<sup>3</sup> Es ante todo la dicha lo que el color expresa aquí; subrayada por trazos ondulantes, resumida en círculos concéntricos o encerrada en formas triangulares. Ella afirma su poder y domina el fondo negro con una especie de grandeza. Conquistado desde la primera mirada por esta explosión de alegría de vivir que la dinámica de los trazos sublima, el espectador queda seducido. “Cuando se dejan los ojos correr sobre una paleta cubierta de colores”, escribía Kandinsky, “...se produce un efecto *puramente físico*, o sea, el ojo queda hechizado por la belleza y por las otras propiedades del color. El espectador siente una impresión de alivio, de alegría, como el *gourmet* cuando come una golosina”.<sup>4</sup>



Esta primera impresión deja espacio para eso que Kandinsky denomina “...el segundo resultado primordial del color que provoca una vibración del alma”.<sup>5</sup> Cada quien queda libre de compartir o no esta opinión, pero el valor vibratorio de esta pintura, resultado del trazo más que del color,

<sup>3</sup> Henri Matisse, *Ecrits à propos sur l'art*, Paris, Ediciones Hermann, colección Savoir, 1972, p. 200.

<sup>4</sup> Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Editions Denoël, Folio Essais, 1954, p. 105.

<sup>5</sup> Kandinsky, *Op. Cit.*, p. 107.

nos parece, sin embargo, incontestable. La construcción del lienzo responde, una vez más, a un orden mucho más complejo que aparente, revelando un tema tanto musical como pictoral. A cada lado de la línea central color amarillo intenso, los trazos definen formas que se responden en eco, siguiendo un principio ondulatorio que deja toda su resonancia al color. Respondiendo a la línea serpenteante de rosado intenso situada a la izquierda de la línea central, otra línea ondulante, a la derecha, encuentra su definición en una serie de puntos rosados que, igual que las notas emitidas con el punteado de una cuerda, vienen a romper el silencio de la superficie negra. De esta manera y sin importar su tamaño, cada detalle de la pintura juega un rol esencial en la armonía del todo. Así sucede, por ejemplo, con el pequeño punto amarillo situado entre las dos comas marcadas con negro, sin las cuales la superficie luciría, sin dudas, demasiado calma. El punto se encuentra aquí para animar y dar más vida e intensidad a los colores que le acompañan. Un triángulo blanco, desde lo alto del cuadro, le hace eco a la blancura del rostro, perfectamente centrado, y a los otros triángulos que le responden en contrabajo. Sin embargo, la extrema precisión de esta arquitectura no es el resultado de bocetos. Como hemos explicado antes, Castaño utiliza un material exigente: la pintura laqueada. Un mínimo error sería irremediable, un trazo mal controlado obligaría a rehacerlo todo. No obstante, el artista no hace esbozos: el trazo es definitivo, el color responde a una determinación total, y esos dos principios fundamentales de la pintura obedecen a la espontaneidad del movimiento del mismo modo en que responden a un impulso del corazón, a la fuerza de la emoción. Eso que Castaño plasma en sus lienzos corresponde exactamente al dictado de sus sentimientos: así se explica, entonces, el poder de su pintura. “Mi objetivo”, dice Matisse, “es dejar subsistir en una obra su autenticidad: la dignidad, la frescura, el encanto de un sentimiento espontáneo”.<sup>6</sup> Castaño, una vez más, podría hacer suyas estas palabras de Matisse puesto que es esto lo primero que el espectador percibe.

La dicha de ser, traducida como la riqueza de una paleta de colores francos, expresada con la ligereza del trazo y el vuelo alegre de formas redondeadas, cantado por las vibraciones musicales de acordes audaces; la dicha de ser se encuentra en el corazón de la pintura de Castaño. Sin embargo, sería muy inocente creer que el artista, feliz, pudo escapar de los desgracias de la vida. El humor está también presente en su pintura (el rostro de *La Medium* no lo desmiente) y con él toda la risa. Sin embargo, “Hay scherzos (demasiados numerosos en Mozart)”, escribe George Steiner “en los cuales la risa es perfectamente auténtica y en los cuales, al mismo tiempo, la risa constituye una invencible y última tristeza”. Existen también seres para los cuales la risa traduce el dominio permanente de una sensibilidad quizá excesiva si no hubiese sido controlada... A la manera de Matisse, Castaño ha dado libertad a sus colores para ocultar sus sentimientos y, sin dudas, para ofrecernos también un instante de dicha, un espacio de bienestar en el mismo corazón de su obra.

“Aportar a los hombres algo de calor, y hacerlo de manera que cada uno sonría de alegría”, escribe Pa Kin en el epílogo de su novela *El jardín del reposo*,<sup>7</sup> “Mi corazón está atado a los otros. Si alguien ríe, soy feliz; si alguien llora, estoy triste. Veo bien todos los sufrimientos y las desdichas de este mundo, pero veo mucho más amor. Me parece escuchar en los libros risas de agradecimiento y satisfacción (...). La vida es, después de todo, bella...”.

<sup>6</sup> Florent Fels, *Propos d'artistes*, Paris, La Renaissance du Livre, 1925.

<sup>7</sup> Pa Kin, *Le jardin du repos*, Paris, Ediciones Robert Laffont, 1979, p. 233.

# La cuarta dimensión en el arte del pintor cubano residente en Madrid Waldo Díaz Balart

Estrella Busto Ogden  
*Villanova University, Philadelphia*  
EEUU

Waldo Díaz Balart nació y se crió en Banes, pueblo del norte de la provincia de Oriente y cursó sus estudios universitarios en la Universidad de La Habana, donde obtuvo el título de Contador Público. Al establecerse en Nueva York en 1959 y experimentar los desafíos y logros del mundo del arte en esos momentos sintió un nuevo renacer y con absoluta determinación se dedicó a lo que siempre le había apasionado, la pintura.

Díaz Balart vivió en Nueva York los años sesenta y se formó en la escuela del Museo de Arte Moderno durante varios años. Tuvo oportunidad de conocer y alternar con artistas del movimiento abstracto-expresionista, entre ellos De Kooning, Franz Kline y Pollock y de participar en los grupos del Pop Art. Con regularidad asistía al estudio de Andy Warhol, Factory, y colaboró en algunas de sus películas.

En Nueva York trabajó de forma rigurosa y en 1970 se trasladó a Madrid, donde se mantuvo muy activo dentro de un grupo de trabajo formado por artistas constructivistas, que tienen en común el expresarse mediante esquemas geométricos aplicando la geometría en busca de la libertad.

Algunos de los artistas de este grupo, entre los que figura el que nos ocupa, tienen en común la especulación plástica de su obra a través del color, aunque mantienen una imagen personal muy definida. Díaz Balart se refiere al color como lenguaje plástico:

El propósito de mi trabajo es conseguir un Espacio Plástico sensible y dinámico a través de la interrelación de las superficies, volúmenes y líneas cromáticas involucrados en un universo limitado (proposición). (1991:92).

Desde un principio su obra artística se desenvuelve dentro de postulados rígidos que lo llevan a adoptar el constructivismo, uno de los movimientos que, en la plástica del siglo XX, lograron establecer la fusión de significado y significante en la obra de arte.

Comencemos por considerar brevemente la evolución en el arte a partir del Renacimiento que, en nuestra cultura coincide con la modernidad. En este período, los artistas logran la tercera dimensión en la obra plástica a través de la perspectiva y del punto de fuga único que se basan en la geometría euclidiana. Como resultado se obtiene un espacio racional ilusorio y estático en la superficie bi-dimensional de la composición. Asimismo, los elementos referenciales representados por los personajes y paisajes de la anécdota, determinan un tiempo fijo y estático.

La revolución en el arte aparece con los impresionistas y los expresionistas que lograron la libertad de expresión mediante un nuevo lenguaje plástico. Dentro de estos movimientos el artista expresa libremente su creatividad y se considera como un profesional, crítico y rebelde en sus planteamientos plásticos y teóricos. Dentro de este período no existe dependencia con la geometría euclidiana y se elimina el factor racional de la obra de arte. Sin embargo, a pesar de estos logros el espacio sigue siendo ilusorio ya que se conserva la anécdota y las premisas de la tercera dimensión en el plano. Asimismo el tiempo sigue siendo fijo y estático.

En la evolución del arte el papel de Cézanne es primordial, se le considera "el Maestro, el que primero da plasticidad a las masas, libres en Delacroix, demasiado academizadas en Courbet y Manet. El Impresionismo no le conmueve, pues ya encuentra que le falta algo, dice que hay que hacer del impresionismo una cosa durable como el arte de los museos" (1947:60-62). La importancia de Cézanne como precursor del cubismo es indiscutible, pues rompe con la continuidad de las formas, dándole a la pintura un sentido de movilidad. Cézanne simplifica las formas y elimina las tres dimensiones a través de superficies y volúmenes primordiales:

Consideremos la naturaleza por el cilindro, la esfera y el cono, todo colocado en perspectiva, de manera que cada lado de un objeto, o de un plano, se dirija a un punto central. Las líneas paralelas al horizonte nos darán la extensión... Las líneas perpendiculares a este horizonte nos darán la profundidad. Por lo tanto, la naturaleza está, para nosotros, los hombres, más en profundidad que en superficie, de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y amarillos, una suma suficiente de azules para hacer sentir el aire (1963: 48-49).

Picasso y Braque, siguiendo las enseñanzas de Cézanne, abren definitivamente las puertas del arte contemporáneo, siendo los únicos responsables de la revolución de 1911 en el Salón de los Independientes, en París. Con ellos comienza el Cubismo, movimiento que renueva las artes pictóricas con nuevos postulados en lo que se refiere a la forma y al espacio.

El movimiento cubista va tomando más y más fuerza hasta hacer posible la total renovación de las artes pictóricas del siglo XX. Los cubistas coinciden con los planteamientos de Einstein en la física donde tiempo y espacio forman una sola ecuación matemática. Así, el Tiempo es otra dimensión equivalente al de la profundidad, el ancho y la altura y determina la Cuarta dimensión. El cubismo pues, comienza su búsqueda a partir de la cuarta dimensión en el arte planteada desde su primer manifiesto.

Díaz Balart se refiere a las constantes en la obra de los pintores cubistas que al representar objetos y personas en sus cuadros los representan de forma plana y fragmentada en la superficie del lienzo, logrando eliminar el efecto de ilusión tri-dimensional de la geometría euclidiana en el plano bi-dimensional de la composición. Así llegaron a eliminar la ilusión del espacio, pero no plantearon otro espacio plástico alternativo. En cuanto al tiempo, sigue siendo fijo y estático por el hecho de estar determinado por los elementos referenciales aún representados en la obra.

Como bien explica Díaz Balart:

Los Cubistas eliminaron la anécdota, pero continuaron utilizando elementos referenciales, aunque descompuestos en sus componentes geométricos, con lo que eludieron la ilusión de profundidad en el plano. Aunque buscaban un ESPACIO SENSIBLE y no uno ILUSORIO, no lo consiguieron. Al mantener elementos referenciales, aunque descompuestos geoméricamente, tampoco lograron desvincular el TIEMPO de la IMAGEN. Juan Gris se murió antes de abandonar el empeño, sin haberlo conseguido. Pablo Picasso volvió a pintar en un expresionismo muy particular y Georges Braque hizo lo mismo en su propio estilo personal (1991:17).

La importancia de los cubistas estriba en su rechazo de las ideas tradicionales del arte pictórico y la adopción de una perspectiva múltiple que reemplazó el punto de fuga único impuesto desde el Renacimiento, dando así una solución sorprendente al espacio plástico.

Según Franco Russoli, la forma de destruir y reconstruir la realidad que propone el cubismo, desde su primera expresión, el cuadro de Picasso "Les Demoiselles d'Avignon" muestra las siguientes características:

1. Desquiciamiento de la estructura de perspectiva renacentista.
2. Visión simultánea de formas dispuestas en diferentes puntos del espacio.
3. Yuxtaposición de distintas imágenes del mismo objeto, que en la naturaleza se hallarían en otra serie, una tras otra, conforme se gira en torno a aquél.
4. Exasperación de los volúmenes que reducen las figuras a ásperos engarces de formas esenciales.
5. Sustitución del color tonal ambiental por el tímbrico, local (1973:5).

Las obras cubistas, en sus comienzos, establecen relaciones sólo entre el pintor y los objetos representados, dando así paso a una representación puramente descriptiva y analítica que luego va evolucionando hasta alcanzar una fase de síntesis. En esta segunda fase, el análisis se transforma en síntesis por la expresión de las relaciones entre los objetos mismos.

Díaz Balart en su ensayo "La atemporalidad de la cuarta dimensión en el arte" se refiere a la hazaña de los movimientos Constructivistas, Neo-Plasticista, De Stijl y Suprematista que lograron el ESPACIO PLÁSTICO SENSIBLE y el TIEMPO DINÁMICO en la obra de arte, estableciendo el lenguaje plástico básico y eliminando completamente la anécdota de la imagen.

Según explica Díaz Balart:

el ESPACIO pasó a ser el resultado sensible de la relación de tensión o armonía de los elementos de la obra de arte obtenido mediante la utilización de ese LENGUAJE PLÁSTICO BÁSICO y el TIEMPO dejó de ser ESTÁTICO y ligado al de la anécdota ya desaparecida, y al ser liberado de la IMAGEN se convirtió en un elemento DINÁMICO y SENSIBLE, no determinado por el tiempo humano, sino convertido en un NIVEL DE COMUNICACIÓN SENSIBLE implícito en la obra de arte y dependiente de la experiencia psíquica y del desarrollo emocional tanto del creador como del espectador (1991:17).

Los artistas de estos movimientos, entre ellos el constructivista Díaz Balart, han producido una obra en la que se da la fusión de significado y significante y que establece la relación ESPACIO PLÁSTICO SENSIBLE-TIEMPO DINÁMICO, es decir un estado de ánimo capaz de inducir estados de espiritualidad. Según este artista:

La CUARTA DIMENSIÓN en el arte es la búsqueda del nivel de CONCIENCIACIÓN en el ser humano a través de la dinámica ESPACIO PLÁSTICO SENSIBLE-TIEMPO DINÁMICO fusionados en la obra de arte (1991: 17-18).

El carácter esencial de la obra pictórica de Díaz Balart, como la de todos los exponentes del constructivismo, no está en el estilo ni en la materia ni en la técnica usadas, sino que reside en la imagen, la cual es una realidad en sí misma. El pintor utiliza la geometría como una ordenación lógica y precisa del pensamiento acerca del espacio y basándose en datos provenientes de sus vivencias acude a la imagen rigurosa para expresarse. Es así como trata de traducir el caos en una forma clara y concisa a través de la esencia de lo complejo. Díaz Balart se ha referido a este proceso como instintivo y no intelectual. Junto al uso de la geometría se da en la obra de este pintor la obsesión por el color. Es como si quisiera aprisionarlo, dominarlo y

comprenderlo desde su realidad de ser estructura de la luz y al mismo tiempo su atributo. En su quehacer pictórico, ha desarrollado la Serie Desarrollo Cromático de la Estructura de la Luz, basándose en el sistema que conocemos a través del espectro de la luz. Al referirse a esta serie en su ensayo, distribuido por la Galería Edurne, de Madrid, en diciembre de 1997, con motivo de una exposición de su obra comenta:

Los colores de estas figuras están determinados por el orden consecutivo del espectro de la luz (arco iris) y mi disciplina está determinada en aceptar las relaciones resultantes de este proceso, pero como no todas las relaciones son factibles, escoger las que formarán una propuesta válida depende de mi decisión sensible apoyada en el cúmulo de estudios racionales y experiencias anteriores similares. Es un proceso basado en la Intuición del Sentimiento basada en la Razón, con una motivación fundamental: inducir al espectador a que navegue en la autopista del conocimiento mediante un incremento de su concienciación (1997:2).

Esta libertad de que goza el espectador para navegar en la autopista del conocimiento y plantearse infinitas situaciones al interpretar la obra de arte a la luz de su propia conciencia y de sus propios valores puede darse sólo dentro de lo que se considera como la atemporalidad de la cuarta dimensión en el arte. Dentro de esta modalidad, la imagen plástica carece de elementos referenciales a ninguna realidad ajena a sí misma, y está creada para provocar y desarrollar la conciencia en el ser humano.

Las siguientes consideraciones resumen el concepto de la cuarta dimensión en la obra de arte, a que se refiere Díaz Balart en un ensayo aún inédito:

- 1) El Espacio es la consecuencia SENSIBLE y DINÁMICA de las tensiones o armonías entre los distintos elementos que componen la obra de arte.
- 2) El TIEMPO es el NIVEL DE CONCIENCIACIÓN al que el espectador es capaz de acceder por su experiencia sensible del ESPACIO PLÁSTICO.
- 3) A partir de la fusión ESPACIO-TIEMPO, ambos SENSIBLES y DINÁMICOS, es que la obra de arte es capaz de inducir ESTADOS DE ESPIRITUALIDAD.
- 4) Esta nueva realidad es para el ARTE lo que la física cuántica es para la Física.
- 5) Dado que la realidad social está preparada para el cambio que los adelantos de la física y de la cibernética han logrado, los artistas prevén una variación en los valores y virtudes que componen el CÓDIGO DE ÉTICA e investigan en fuentes ajenas a la religión en su búsqueda de la ESPIRITUALIDAD.

La idea de espiritualidad no es ya autoritaria ni religiosa sino seglar o profana, (valga la contradicción), como prefiere llamarla Díaz Balart y está basada en una ÉTICA HUMANISTA, CONSCIENTE Y PRODUCTIVA.

El carácter fundamental de esta espiritualidad es la Libertad, que de acuerdo con Erich Fromm:

Será la condición necesaria tanto para la felicidad como para la virtud; la Libertad, no en el sentido de la aptitud para hacer elecciones arbitrarias ni tampoco el estar libre de necesidades sino la libertad para darse cuenta de lo que uno es potencialmente (CONCIENCIACIÓN), para dar pleno cumplimiento a la verdadera naturaleza del hombre de acuerdo con las leyes de su existencia (1993:266).

Para terminar ofrecemos las consideraciones de Díaz Balart sobre los artistas en la actualidad, incluidas en su ensayo inédito, sobre este tema:

- 1) El artista es un profesional independiente y como tal tiene una función en la sociedad, la que materializa su obra, que se ha convertido en un bien de consumo.
- 2) Este bien de consumo, que se denomina OBRA DE ARTE, ya NO ES CONVULSIVO a la sociedad, que ha desarrollado una capacidad intelectual y sensible por la que es capaz de asimilar con espíritu crítico cualquier IMAGEN ARTÍSTICA que se le presente.
- 3) Si la OBRA DE ARTE ha dejado de ser CONVULSIVA A LA SOCIEDAD, que es la característica de las llamadas vanguardias artísticas, entonces el creador se tiene que plantear no sólo el lugar que ocupa en la sociedad, sino también su relación con su propia vida, como razón de ser, y esto es precisamente lo que la búsqueda de la ESPIRITUALIDAD EN EL ARTE viene a ofrecer.
- 4) El camino de esta búsqueda de la ESPIRITUALIDAD es a través de una ÉTICA HUMANISTA, CONSCIENTE Y PRODUCTIVA dentro de la cual el artista puede ser un maestro de TECHNE TOU BIOU: DEL ARTE DE VIVIR.

## BIBLIOGRAFÍA

- CASSOU, Jean, *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963.
- DÍAZ BALART, Waldo, *Ensayos sobre arte*, Madrid, Betania, 1991.
- "Black Painting," Madrid, Catálogo Galería Edurne, 1997.
- FROMM, Erich, *Ética y Psicoanálisis*, Traducido por Heriberto F. Morck, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Buenos Aires, Poseidon, 1947.
- RUSSOLI, Franco, *La obra pictórica completa de Picasso cubista*, Madrid, Editorial Noguer, 1973.

## Movimiento y fragmentación: testimonio de una artista exiliada

Gladys Triana  
EEUU

Empiezo a escribir estas notas sobre mi trabajo en mi estudio en la ciudad de Nueva York, muy cerca del lugar donde estaban las Torres Gemelas. En estos momentos en que hemos sido sacudidos y enfrentados repentinamente a una realidad difícil y movilizadora, siento la necesidad de reivindicar la fe en nuestra labor de artistas, porque estoy convencida que es, precisamente, continuando esta labor que mostraremos nuestro coraje y nuestro profundo respeto a la vida.

Para pensar en mi obra vuelvo atrás y recuerdo que uno de los placeres de mi niñez era encender una vela y dejar que la luz se proyectara en mis pequeños juguetes, descubriendo así los cambios de sus formas por el efecto de las sombras en el movimiento de la luz. Esa contemplación curiosa y feliz fue inspiración para muchos dibujos que comenzaron en mi infancia y siguieron en mi adolescencia.

Años más tarde, mi manera de organizar las composiciones partía de un proceso de hacer y deshacer las formas usando los elementos de la naturaleza y de la figura humana. Un sistema de improvisación opuesto a la copia o imitación de lo real. Utilizaba tonos grises, opacos, con una textura compacta, lejanos de la brillantez del colorido ambiental. La angustia existencial se reflejaba de una manera suave, diluida en el contexto de la imagen y el ambiente circundante.

Estas experiencias dieron nacimiento a un grupo de pinturas que conformaron mi primera exposición personal en el Lyceum de la Habana en 1962. A consecuencia de esta muestra, fui incluida en el primer libro de *Pintores Cubanos*, editado por Ediciones R en ese mismo año.

Salir de Cuba hacia Madrid representó un profundo cambio psíquico y emocional. La confrontación con la soledad y el inicio de una nueva manera de mirar la vida pusieron a prueba los valores formativos y me hicieron testigo lejano de una realidad dolorosa.

En lo creativo, recuperé el entusiasmo en las visitas continuas al Museo del Prado y mi ingreso al taller de grabado en la Escuela de San Fernando. Fue un período de asimilación y descubrimiento de nuevas posibilidades. La abstracción permeaba mi pintura. Planos blancos, casi monocromáticos, sintetizaban la memoria del paisaje. Pinturas exhibidas en la Galería Tramontana en el año 1971.

Más tarde, influenciada por los grabados de Goya, surgieron en mis dibujos, en blanco y negro, signos de una figuración grotesca, figuras amorfas, rostros encerrados en cubículos, hacinados, que revelaban una íntima protesta y una crítica social. En la pintura el colorido era terroso y agrisado. (Serie exhibida en la Galería Sarduy de Nueva York en el año 1974).

A partir de esta fecha me trasladé a esa ciudad, lo cual resultó ser un segundo desarraigo. Las imágenes pictóricas se tornaron reflejos de esas vivencias. El caos, la incomunicación, las transformaciones y la fragmentación pasaron a ser temas frecuentes.

En los años ochenta hice una serie de dibujos en tinta negra que representaban rostros en movimiento, alargados, distorsionados y transformados en manchas grises en un proceso de desintegración. Quizás la experiencia de la niñez con el juego de las luces me permitió expresar mi sentido transitorio de la vida, la decantación de toda materia y su constante evolución.

Alrededor del año 1984 el escritor Reynaldo Arenas visitó mi estudio y, entusiasmado por estos dibujos, escribió unas notas poéticas reveladoras de sus impresiones. Este encuentro determinó una exposición conjunta en el Museo de Arte Cubano en Miami, en el año 1989. Allí se mostraron como una unidad coherente sus escritos y mis dibujos. Conservo en mi memoria este encuentro con Reynaldo como algo muy especial.

En la continuidad de transformar la realidad comencé a utilizar la repetición de líneas entrelazadas y onduladas en la aplicación del color. El movimiento como factor protagonista iba determinando todo un ambiente de formas barrocas, indefinidas, cuyo resultado eran abstracciones en tensión. El ritmo de mi pintura cambió y el color, como una resonancia de mi país, apareció en el lenguaje. (Obras exhibidas en el Museo de Bellas Artes de Chile).

Interesada en el concepto del collage, utilicé dibujos previos recortados para dar paso a una nueva expresión: convertir un tema en otro. El uso del gesto espontáneo en la reconstrucción de estas piezas, la aventura del juego de los interplanos, amplió la riqueza de la materia y, a la vez, la dimensión física de la obra.

Los collages representaron una nueva búsqueda o conexión con la esencia del ser, la posibilidad de reinventar un renacimiento en el concepto de apertura dentro de las contradicciones caóticas del entorno. (Obras expuestas en el Museo Contemporáneo de Arte Hispánico en New York en 1990).



Todas estas experiencias de trabajar diferentes materiales y medios han estimulado mi capacidad para encontrar nuevas soluciones formales. Siento que la instalación es una de las formas de expresión más completa, ya que incluye al espectador como participante y permite un uso más complejo del espacio y de los materiales.

“Atrapada por la Ventana” fue mi primera instalación, presentada en el año 1990 en el Museo de las Américas en Washington. El concepto giraba en torno al comentario crítico de la mujer atrapada por el prejuicio de expectativas socialmente tradicionales, es decir, el estereotipo de la identidad. La forma esencial de esta pieza era un collage que incluía rostros de mujeres. Estaba centrado en un ambiente de objetos encontrados, utensilios de cocina, una vieja chimenea, una alfombra de piel de vaca, etc. Fue una obra expresada en términos de paradojas, donde el interior del espacio estaba en relación contraria al exterior. Por otra parte, en la colocación de los objetos estaba implicada la simulación de un altar, reafirmando así lo absurdo de la situación. En el humor subyace siempre un mensaje aclaratorio.

La segunda instalación, titulada “El Camino de la Memoria”, fue una referencia a la búsqueda de la raíz y de la identidad. Sobre un trazo de arena en forma de laberinto se hallaban, apoyadas en el suelo, doce puertas de demolición que se alzaban como obstáculos. El ambiente estaba cargado de evocaciones que surgían de la conjunción del fondo musical de “El trencito” de Ginastera, sumado a una espesa neblina que llenaba el ambiente. El espectador se sentía instado a recorrer el laberinto que haría eco en las imágenes internas de su propia realidad. Exhibida en el Museo de Arte Moderno de Santiago Domingo, 1992.



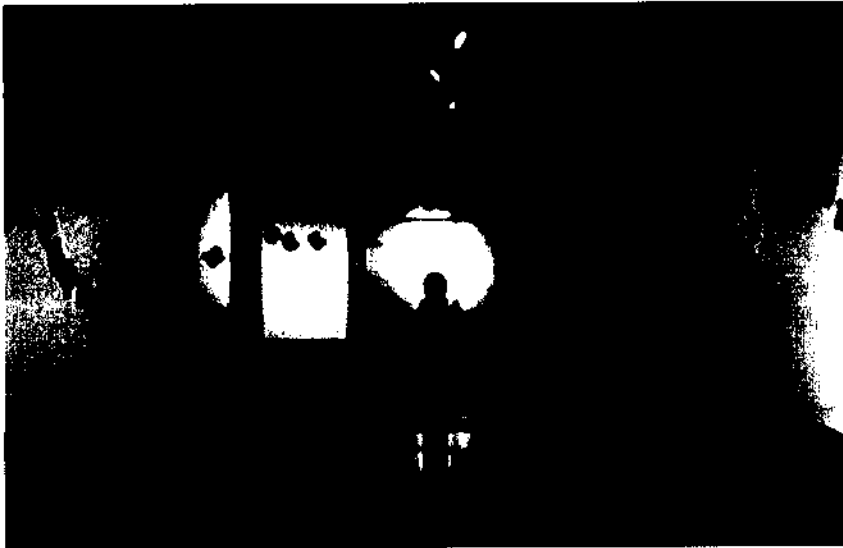
En la Conmemoración de los “500 años” hice una escultura-libro de gran tamaño, 40 x 60 pulgadas y 10 de grueso. Este libro, con la apariencia de objeto “desenterrado”, con la superficie perforada por viejos clavos herrumbrosos en lugar de letras, fue mi comentario de ese hecho histórico. Me refería así al contenido contradictorio y devastador de lo que es el movimiento cíclico de culturas y civilizaciones. Instalación que se presentó en la Galería de Arte de Brooklyn College, en el año 1992.

La inspiración de retomar el libro de una forma metafórica me llevó a desarrollar el tema del "Libro de las Revelaciones" partiendo de las memorias de mi infancia. Fueron libros que conjugaron diferentes aspectos de las revelaciones con elementos de rituales y juegos infantiles. La integración de objetos cotidianos, como corchos o botones, jugaban con diversos tiempos de la memoria y de la realidad, y proponían, finalmente, un mensaje positivo y alentador. La desesperanza siempre da lugar a la esperanza.

La poeta Maya Islas encontró su forma de relacionarse con el tema al escribir unos poemas partiendo de los versículos de San Juan y cambiar el giro fatalista de los mismos. Así surgió una exposición conjunta de mi obra y sus textos poéticos. Presentada en la galería Henry Street Settlement en Nueva York en el año 1994.

En este período inicié una serie de diseños que fueron parte de la segunda instalación, "El Camino de la Memoria", con la idea de que siempre volvemos al mismo tema, pero de una manera diferente.

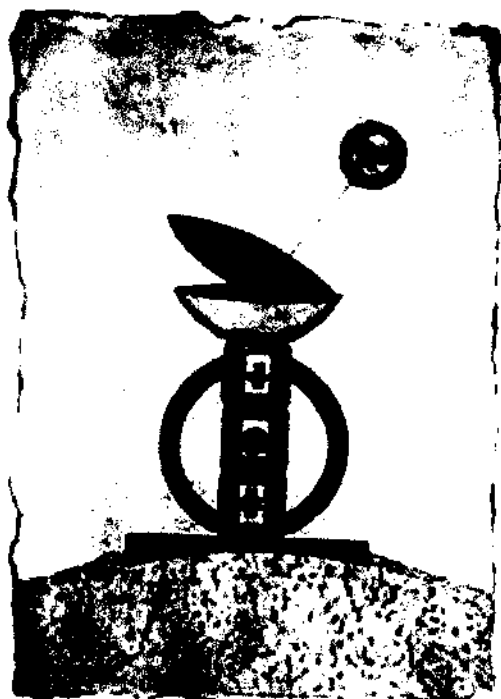
Esta vez se trataba de un libro abierto contra la pared. En el lomo aparecía, en forma diminuta, un mapa de Cuba invertido, que sólo podría verse por medio de un telescopio colocado en el centro del espacio y apoyado en un trípode. Entre el libro y el trípode había una estructura de plexiglass que representaba el sistema de ampliar la imagen a través de la perspectiva, sugiriendo diferentes puntos de vista (de fuga) sobre el acto de percibir y retener. Pieza exhibida en The Bronx Museum of Art de Nueva York en el año 1995.



Como en un giro circular, la representación de la memoria y de la identidad en mi obra han sido comentarios problemáticos en los cuales la fragmentación enfatiza la imposibilidad de definir ambos.

Los dibujos que siguieron a esta obra tuvieron como inspiración el tren: un recuerdo de la infancia ante el sonido y la velocidad, elementos que siempre me atraieron y sirvieron para

recorrer los paisajes interiores grabados en la memoria del tiempo. Partiendo de los pergaminos, siempre en esa imaginaria del pasado, volví a contextualizar las experiencias, sintiendo al hacerlo una mezcla de ironía, de humor y de ternura. Por primera vez el diseño fue geométrico y delineado. La acuarela con sus transparencias actuaron como espejo de mis reflexiones.



Hoy en día el eterno movimiento del espacio, las interminables transformaciones, modifican mi propio tiempo, se reflejan en mis nuevos cuestionamientos y en mis últimos dibujos.

# La Habana en el recuerdo: memoria afectiva

Raquel Romeu  
*Le Moyne College, New York*  
EEUU

Sebastián de Ocampo, natural de Galicia, criado de la Reina Dña. Isabel, y uno de los que acompañaron al Almirante cuando vino a poblar la Española, donde, desde entonces se quedó vecinado- salió del puerto de Santo Domingo por principios de este año [1508], con dos navíos, y cogiendo a la tierra de Cuba por la banda del Norte, fue a dar a una hermosa bahía, en que se vio precisado a hacer mansión para carenar sus naos. De esta casualidad tuvo origen el nombre que se le dio de Puerto Carenas.

Esta primera cita sobre la ciudad de La Habana, está tomada de Pedro Agustín Morell de Santa Cruz, *Historia de la Isla y catedral de Cuba* (54), y recogida por Gustavo Eguren en *La Fidelísima Habana*.<sup>1</sup> Intención de éste último ha sido recoger "a través de la información directa de sus protagonistas y testigos" (9) el desarrollo de la ciudad desde este primer arribo de Ocampo, 1508, hasta el cierre del siglo XIX, 1898.

La villa de San Cristóbal de la Habana, fundada primeramente en la costa sur, cerca de Batabanó, como todos los escolares cubanos saben, fue trasladada a la costa norte, al puerto de Carenas, como apunta Bartolomé de las Casas: "Y así, con la primera, que fue la de Baracoa, hubo al principio seis villas; después, el tiempo andando, se pobló la del puerto de la Carenas, que ahora se llama la de la Habana."<sup>2</sup>

La Habana, para muchos escritores exiliados, ha sido el testigo mudo de un tiempo que fue. Para los más recientes, un tiempo que todavía es. Escenario de nuestra prosperidad y de nuestra decadencia, es un símbolo en el recuerdo del exiliado, del desterrado. Hay, sin embargo, muchas maneras de recordar.

El recuerdo está afectado por transformaciones inconscientes: siendo el recuerdo exacto la excepción y no la regla. Cuando se visualiza el recuerdo suele haber confusión en el orden de presentación. Y, también, el efecto transformativo de actitudes afectivas aumenta con el lapso de tiempo ocurrido.<sup>3</sup>

En el año de 1840 Mercedes Santa Cruz y Cárdenas, Montalvo y O'Farrill, condesa de Merlin, sintió la necesidad de regresar a su ciudad natal: La Habana. En su relato del viaje publicado

<sup>1</sup> Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1986.

<sup>2</sup> *Historia de las Indias*. Tomo 2, p.546. Citado en Eguren (18).

<sup>3</sup> Frederic Charles Bartlett. *Remembering: a Study in Experimental and Social Psychology*. London: Cambridge at the University Press, 1932 (61-62). La traducción es mía.

primeramente en París y en francés,<sup>4</sup> la Condesa recuerda ante el estímulo mismo. Al aparecer frente a ella el Morro “plantado sobre su áspera roca” se pregunta: “¿qué ha sido de aquella masa enorme que antaño me parecía amenazar al cielo? ¿esa roca colosal que mi imaginación elevaba a la altura del monte Atlas?” [y reflexiona] “¿Pero qué juicio no altera el transcurrir del tiempo?” (99).<sup>5</sup>

En este trabajo me he propuesto analizar la visión de La Habana captada en las obras de algunos de los escritores salidos a éste, el más reciente exilio cubano. La respuesta emocional de un testigo [tales los escritores que han vivido la decadencia de la ciudad] puede entenderse en el contexto del impacto o por las consecuencias del evento en la persona [la salida de Cuba].<sup>6</sup>

Gustavo Pérez Firmat, al cumplir los cincuenta años publicó, este pasado año 2000, y por primera vez en español, un libro titulado, *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*.<sup>7</sup> (Sus anteriores obras están todas escritas en inglés.) “Cuba se ha convertido en (...) un espacio sin dimensiones, -dice- un lugar sin lindes que pueblo con imágenes, obsesiones, fantasmas, mentiras. Los cubanos de verdad también mienten, pero sus falsedades se revisten de geografía -de calles y lomas y árboles y adoquines y fachadas y lentas tardes de sol” (11). Cita Pérez Firmat de alguien que no menciona por nombre y que ha dicho: *El viaje humano consiste en llegar al país que llevamos descrito en nuestro interior* (11). La lección de exilio encerrada en esa frase es que “el único regreso posible es hacia adentro, no hacia atrás” (51). Sin embargo, hay una manera de volver: “hay un volver suspendido entre tiempo y espacio, que es volver en el lenguaje” (55). Eso es lo que han hecho los escritores exiliados de todos los siglos en todas partes.

Pérez Firmat considera que ante el destierro hay dos maneras de reaccionar: la ovidiana y la plutarquiada. Ovidio insistía en “el vínculo inquebrantable entre el devenir personal y el destino nacional” y Plutarco, en que el sol alumbraba a todos los hombres dondequiera que estuvieran. El poeta y crítico cubano estima que los cubanos somos “ovidianos a ultranza” (30).

Ovidio, exiliado por Augusto en el año ocho de nuestra era a los confines del imperio, a Tomis (hoy Constantza, Rumanía) en la costa del Ponto Euxino (Mar Negro), escribió desde allí sus *Tristes* y *Pónticas*, elegías destinadas a Roma, a Augusto y a los romanos. Nunca consiguió el perdón y hoy, su estatua, en una plazuela de Constantza, frente al Musco Arqueológico, marca el lugar donde supuestamente descansan sus restos dando nombre a la plaza. Su espíritu, sin embargo, nunca dejó Roma.

En *Tristes*, Libro Primero, dice: “irás, mi pequeño libro -no te envidio- sin mí a la ciudad donde, alás, tu amo no puede ir (...). Ve, entonces, y con mis palabras saluda esos lugares queridos” (1). (La traducción es mía).<sup>8</sup> Ovidio, al comparar sus tristezas con las de Ulises, exalta al máximo

<sup>4</sup> *La Havane*. Paris: Amyot, 1844.

<sup>5</sup> *La Habana*. Traducción de Amalia E. Bacardi. Madrid: 1981.

<sup>6</sup> Michelle D. Leichtman, Stephen J. Ceci and Peter A. Ornstein, “The Influence of Affect on Memory: mechanism and development.” *The Handbook of Emotion and Memory: Research and Theory*. Sven-Ake Christianson, ed. Hillsdale, NJ-Hove and London: University of Stockholm, 1992. La traducción es mía.

<sup>7</sup> Miami: Ediciones Universal, 2000.

<sup>8</sup> Ovid, *Sorrows of an Exile: Tristia*. Trans. by A.D. Melville with an Introduction and Notes by E. J. Kenney. Oxford: Clarendon Press, 1992.

su ciudad. "Yo he dejado mi patria, vencido, un exiliado. Mi hogar no está en Samos, Itaca o Dulichium, de las cuales la ausencia no es enorme aflicción, pero Roma, la que desde sus siete colinas mira el mundo en torno, [es] el asiento de los dioses y la soberanía" (14). (La traducción es mía).

Entre esos "cubanos de verdad," "ovidianos a ultranza," como los denomina Pérez Firmat, está Guillermo Cabrera Infante, uno de los que más ha escrito sobre la ciudad de La Habana. O, podríamos decir que La Habana ha sido el telón de fondo de gran parte de su obra. En *Tres tristes tigres*, la novela que lo lanzó a la fama internacional, recoge la historia habanera de su generación, la mía, los años anteriores a la Revolución, los cincuenta, la represión de Batista, la febril vida nocturna. Todo ha quedado en el recuerdo del autor. Pero, ¿cómo recoge ese recuerdo?:

Cué tenía esa obsesión del tiempo. Quiero decir que buscaba el tiempo en el espacio y no otra cosa que una búsqueda era nuestros viajes continuos, interminables, un solo viaje infinito por el Malecón (...) a cualquier hora del día y de la noche (...) entre el parque Maceo y la Punta (...) recibiendo [las casas] el salitre siempre y el rocío marino cuando hay viento y olas en los días en que el mar salta sobre la calle (...) después los parques en que empieza ahora el túnel (...) después los bares del puerto (...) la iglesia de San Francisco, del convento, enfrentada a la Lonja y a la Aduana, señalando los diferentes tiempos históricos, las distintas dominaciones talladas en esta plaza que (...) en los grabados de la Toma de la GuanHábana por los ingleses parecía una maravilla veneciana (...) (296).<sup>9</sup>

Cree Cabrera Infante al escribir esto que Cué lo que se proponía con estas carreras a toda velocidad era "eludir" el recorrido de "otro espacio fuera del tiempo" -o más claro-, recordar. "Lo opuesto a mí, -dice- porque me gusta acordarme de las cosas más que vivirlas o vivir las cosas sabiendo que nunca se pierden porque puedo evocarlas" (297).

... "hay un volver suspendido entre tiempo y espacio, que es volver en el lenguaje" (55), dice Pérez Firmat. Ovidio vuelve a visitar lugares queridos en los versos que encierra su pequeño libro: el foro de César, la Vía Sacra, la entrada al Palatino con el templo de Stator donde Roma fuera fundada, los portales, las estatuas que se alternan con las columnas, las Danaides y su padre, espada en mano... (libro 3.1, pp. 42-44).

"La literatura -como todo lo demás- no se escribe dentro de un vacío, y, como tal, resulta en alto grado del impacto que ambas, las tradiciones heredadas y la condición contemporánea tienen en cada autor o autora." (X) (Mi traducción).<sup>10</sup> Así dice Stacey Oester en su ensayo *Reminiscence and Re-Creation in Contemporary American Fiction*.

La Habana de Cabrera Infante de ninguna manera se sitúa en el vacío. Surge de sus propias experiencias dentro de un tiempo determinado. La Habana comienza a existir para él desde el 25 de julio de 1941, fecha en que un niño pobre, viene con su familia, del pueblo, cualquier pueblo -que en Cuba sólo hay La Habana y el interior- a instalarse "en esa institución de La Habana pobre, el solar" (10).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1970.

<sup>10</sup> Oester, Stacey. *Reminiscence and Re-Creation in Contemporary American Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

<sup>11</sup> *La Habana para un infante difunto*. Barcelona: Plaza y Janes, 1989.

“[M]i recuerdo inaugural de La Habana: ir subiendo unas escaleras con escalones de mármol. Hay la memoria intermedia de la estación de ómnibus y el mercado del frente, la Plaza del Vapor (...)” (9).

Las tradiciones y costumbres de la familia suele imponerlas la madre del niño. Del pueblo vienen visitas de parientes que permanecen por tiempo indeterminado en el apiñado cuarto del solar. Los barrios de La Habana que se perfilan en esta novela son en particular tres: los alrededores de “una accesoria frente al Mercado Único en Monte 822” (23), la larga estadia en Zulueta 408 que lleva al personaje a deambular por esa zona intermedia entre La Habana Vieja y El Prado. Asiste el adolescente al Instituto Número 1 de La Habana que está entre Zulueta y Monserrate. Lee en la biblioteca del Centro Asturiano, frente al Parque Central, atraviesa éste para caminar Prado abajo hasta donde se halla la estatua de Juan Clemente Zenea.

Mejorada la situación económica la familia se muda para un apartamento en la Avenida de los Presidentes (la calle G del Vedado) y 25. (Es El Vedado el tercer barrio donde habita el personaje.) Allí está el edificio Palace, y también el edificio Chibás, donde vivía Tomás Gutiérrez Alea, el cineasta cubano. Cuando Titón, como le llamaban sus amigos, regresó de Roma adonde había ido a estudiar, el protagonista se propone enseñarle su “Habana viva” (448). Lo pasea por barrios poco conocidos del turista, y a veces de los mismos habaneros, agregando algún toque histórico: el parque Trillo “con su estatua del general decapitado, negro insurrecto de nombre legendario, Quintín Banderas” (448); el barrio de Jesús María, “verdadero barrio negro, corazón africano de La Habana Vieja” (449). Termina la excursión en Guanabacoa, “apéndice de La Habana” (451) donde asisten a un toque de santo. Dice Cabrera Infante: “Colón descubrió a Cuba y nunca lo supo. Yo, más afortunado, sabía que estaba descubriendo La Habana” (451). Siente a La Habana tan suya que al andar por la calle O’Reilly se pregunta qué hacía “ese irlandés insólito intruso en medio de mi Habana” (206).

Además de la ciudad, aquel adolescente recién llegado a “esa aldea agigantada” (211) va apuntando para el lector el argot habanero que va incorporando a su vocabulario de oriental: fiñe por niño; solar, casa de vecindad, y de ahí el adjetivo solariego con un nuevo significado: “forma extrema de lo vulgar” (58); accesoria, un cuarto en un pasaje; guagua, ómnibus, y de ahí guaguero, personaje que “conlleva una particular psicología” (13). Anota el autor cómo aprendió “la maniobra de dejar una guagua (...) tirarme de ella corriendo (ésta fue una pericia habanera de dejar el vehículo en marcha y aterrizar sano y salvo sobre el asfalto y adoquines ...)” (124). Otras expresiones habaneras que recoge son: chiquita, una muchacha; cacos, ladrones; la posta [recorrido] del policía, en Oriente una posta era un pedazo de carne; el reverbero, una cocinilla de alcohol; la pila, la llave del agua; el juego de cuarto, cama, escaparate y cómoda-tocador -y para ésta última, el nombre de coqueta. Al mudarse al Vedado, barrio elegante de la clase media y alta habanera, descubre el bidet (294).

Ya en esta zona, pasada la adolescencia, se familiariza con ciertas instituciones culturales que tuvieron gran influjo en el ambiente cultural habanero de los cuarenta y cincuenta: el Lyceum con su biblioteca circulante e infantil, sus conferencias y exposiciones; Pro-Arte Musical, con sus conciertos y ballet; la Orquesta Filarmónica con sus conciertos dominicales populares.

Cabrera Infante confiesa que su pasión eterna fue el cine (122). Desde pequeño asistía a cuanta función podía y ya de hombre escribió la crítica de cine para la revista *Carteles* bajo el seudónimo de Caín. Es asombrosa la memoria que guarda de cuanto cine hubo en La Habana durante aquellas dos décadas -y más asombroso descubrir que fueron tantísimos. Desde el cine “Universal”, en la Plaza de las Ursulinas, los recorre todos hasta el “Radiocine” y el “América” en la calle Galiano casi esquina Neptuno (142-145). Los cines “nefandos” que nunca visitó por su mala reputación: el “Niza”, el “Montecarlo” y el “Bélgica”. El “Plaza” que luego fuera el estudio-

teatro del canal 4 de televisión; el “Lira” que fue luego el “Capri” y se convertiría en el cine club de los domingos; y su “aliterante” el “Lara” que estaba en el Prado junto a varios más. No sólo informa al lector de la localización del cine, sino también de las películas que se exhibieron en ellos en aquella época, y hasta de la arquitectura del edificio. No pocos fueron de estilo art-deco. Nos recuerda el firmamento y las brillantes estrellitas del cielo raso del América.

Este discurso tan visual de Cabrera Infante nos lleva a preguntarnos cómo es el recuerdo para él. “[A] la memoria suele traicionarla el recuerdo” (127), nos dice. Su recuerdo es a veces impreciso, o está embellecido por el tiempo: “tengo que ser fiel a mi memoria aunque ella me traicione” (201). Y más adelante apunta: “Tal vez no fuera exacto en una cronología pero lo es en mi memoria que mide mi tiempo” (209). Recordando una linda espalda de mujer comenta que podrá haberse ajado con el tiempo, pero los años “no pueden envejecer el recuerdo” (128).

Aunque no puedo extenderme igualmente en el discurso habanero de otros escritores exiliados contemporáneos debido al tiempo limitado de que dispongo, no quiero dejar de mencionar algunos: Reinaldo Arenas, el primero, con su *Viaje a La Habana* (novela en tres viajes).<sup>12</sup> En el tercer viaje Arenas sitúa la acción en el año 1994, cuando el gobierno cubano había ya permitido los “viajes de la Comunidad” para que los exiliados pudieran visitar a sus familiares, trayéndoles tantas cosas como faltaban en Cuba o comprándolas con dólares en tiendas especiales. Ismael se siente impelido a volver tras quince años de ausencia. “Porque no se trata sólo de un paisaje, del mar, de un árbol o de una calle, se trata de que una vez que abandonamos esos sitios donde realmente existimos, donde nacimos, fuimos jóvenes y vivimos, nos abandonamos a nosotros mismos, dejamos para siempre de ser, y, lo que es aún peor, sin morir de una vez. Iré. No me queda otra alternativa que volver” (117). Ismael llega a La Habana en la época de Navidad. Hospedado en el hotel Tritón, construido después de la Revolución en el reparto Miramar, Ismael toma una guagua desde allí hasta el centro de la ciudad y pide que lo dejen en la esquina de Galiano y San Rafael. “Usted dirá Mártires de Granada y Treinta Aniversario” (132) le responden. Todo ha cambiado, hasta los nombres de las calles. Al llegar a Monserrate, un cartel bloquea la calle Obrapia. “El cartel decía: PUERTO DE LA HABANA, ZONA ESTRATÉGICA PROHIBIDO EL PASO” (133). Se dirige hacia el Prado y encuentra otro cartel: “ZONA DE MONUMENTOS PATRIMONIO NACIONAL” (133). Por allí tampoco podía pasar. Por todas partes encontraba carteles. Todos muy optimistas: “(arribaremos, cumpliremos, sobrepasaremos, ganaremos, venceremos...)” y hasta los colores de los carteles, radiantes y vivos, contrastaban con el resto de la ciudad que era, ante los ojos de Ismael, un basurero gigantesco” (133). Esta lectura de la ciudad en la primera mitad de los noventa contrasta fuertemente con la lectura de los cuarenta y cincuenta que vimos ya. En su autobiografía *Antes que anochezca*,<sup>13</sup> Reinaldo Arenas relata que, hacia fines de la década del setenta, habitaba en el hotel Monserrate en el límite de La Habana Vieja. Clara, una de las inquilinas de aquella inmensa cuartería, trató de abrir un hueco en la pared para que entrara el aire y descubrió que la pared no daba a la calle, “sino a un inmenso convento, el de Santa Clara, que había sido abandonado por las monjas al triunfo de Castro. Aquel convento estaba prácticamente intacto y lleno de muebles, baúles, vitrales y toda clase de objetos” (273).

En cierto punto de la historia lo que quedaba del convento se vino abajo y, dice Arenas que pocos días después “se desató una enorme epidemia de tifus en La Habana Vieja. Fidel Castro se paseó por todo aquel barrio y dijo que la enfermedad se debía a la gran cantidad de basura

<sup>12</sup> *Viaje a La Habana* (Novela en tres viajes). Miami: Ediciones Universal, 1990.

<sup>13</sup> *Antes que anochezca*. 4ta. Edición. Barcelona: Tusquets, editores, 1994.

que había en la ciudad. En realidad, hacia más de tres años que no se recogía la basura en aquella zona; los edificios se derrumbaban y aquello era un verdadero paraíso para las ratas y toda clase de animales portadores de virus infecciosos” (277).

Zoe Valdés dice haber comenzado a escribir *La nada cotidiana*<sup>14</sup> en el año 1993, “en pleno periodo especial,” eufemismo para la terrible crisis económica que surge en Cuba a raíz del desplome comunista ruso. Su Habana es la misma a la que llega Ismael en la historia de Arenas. Todo falta. La escasez es extrema: “en este país no hay tiendas en moneda nacional” (71). “(Porque ahora lo peor no es el capitalismo de los capitalistas, sino el capitalismo de los ex socialistas.)” (73). Todo ha desaparecido: “¡Ah, mamey, cuánta añoranza, eres sólo una palabra para saborear en la literatura!” (73). Pensando en su amiga, la Gusana, la protagonista dice: “Si regresaras en este momento no entenderías nada. La Habana está triste, desvencijada, hecha leña” (95). Dos páginas y media de interrogaciones que comienzan con: ¿Te acuerdas de...? Dan idea de las muchas escaseces del pueblo. Como la Gusana, también se ha ido el Lince. Este, en una precaria balsa llegando, milagrosamente, a Miami. Desde allí llama a Yocandra y le dice: “Vivir en el exilio aguzó el estado onírico” (129).<sup>15</sup>

Algunos escritores, y señalaré sólo dos escritoras mujeres, han recurrido al pasado para crear un discurso habanero. Mayra Montero, en la novela *Como un mensajero tuyo*<sup>16</sup>, capta una Habana del año 1920, año en que el gran cantante italiano Enrico Caruso visitó la ciudad. Montero no se limita a calles, lomas, adoquines, como dice Pérez Firmat, sino que integra en la protagonista las tres etnias que han conformado al pueblo habanero: Aida es una mulata china, tiene sangre de las tres razas y los elementos culturales de las tres permean la trama. A la vez, se visualiza una Habana en tres épocas diferentes: el año 1920, cuando ocurren los hechos; el año 1952, cuando Enriqueta, la hija, escribe la historia que le cuenta Aida e investiga lo ocurrido; y cierto año en la década de los noventa cuando un turista a caza de tesoros que revender recoge los legajos de este desconocido episodio de la vida del cantante italiano, a cambio de un puñado de fotos y unos miserables dólares.

Daina Chaviano ha publicado cuatro novelas que constituyen un ciclo titulado: *La Habana Oculta*.<sup>17</sup> También recurre al pasado para rescatar su Habana del triste estado en que se encontraba ya a su salida del país en 1991. En *El hombre, la hembra y el hambre*, ganadora del Premio Azorín en 1998, lleva el discurso habanero a la época de la colonia. Por medio de las visiones que tiene Claudia, se recrean escenas de diversas épocas coloniales. Se recupera así la vieja y pintoresca ciudad de los grabados de Federico Miahle y de Víctor Patricio de Landaluz, imbuyéndosele vida y movimiento.<sup>18</sup> Vía de escape para la protagonista quien, en los ‘90, es... una jinetera más.

La Habana en el recuerdo de cada uno está fuertemente unida a la experiencia vivida tanto como a lo que fuimos y a lo que somos como pueblo. “El país que llevamos descrito en nuestro interior” es esa Habana recordada, que como Ovidio, no dejamos ni nos deja. Nos obsesiona.

<sup>14</sup> *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé Editores, 1997.

<sup>15</sup> En mi libro *Voces de mujeres en las letras cubanas* (Madrid: Editorial Verbum, 2000) dedico el capítulo IX a esta novela.

<sup>16</sup> *Como un mensajero tuyo*. Barcelona: Tusquets editores, 1998.

<sup>17</sup> *El hombre, la hembra y el hambre* (Planeta, 1998); *Casa de juegos* (Planeta, 1999); *Gata encerrada* (Planeta, 2001); *País de dragones* (Espasa Calpe, 2001).

<sup>18</sup> Ver mi estudio de esta novela en *Voces de mujeres en las letras cubanas*. Capítulo X. Daina Chaviano, 175-187.

# De cuando la vida imita al teatro. La dramaturgia de Reinaldo Arenas

Ángeles Mateo del Pino

*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria  
España*

Teatro, lo tuyo es puro teatro, falsedad bien  
ensayada, estudiado simulacro.

C. Curet Alonso

Trama, comedia y aplauso, acto, público y telón,  
tu vida es un escenario del cual soy apuntador.

T. Fundora

Recordaba Reinaldo Arenas (Cuba 1943-New York 1990), parafraseando a Oscar Wilde, que como ya se sabe “la vida imita al arte”.<sup>1</sup> De esta manera, tanto para el escritor irlandés como para el escritor cubano la Vida es el espejo y el Arte la realidad, o lo que es lo mismo: “La meta consciente de la Vida es hallar expresión, y el Arte le ofrece ciertas formas hermosas a través de las cuales puede hacer realidad esa energía”.<sup>2</sup>

Desde esta perspectiva, la escritura de Reinaldo Arenas, en particular su teatro, se convierte en una “protesta enérgica”, un intento valeroso de enseñar y colocar las cosas en su sitio, ya que no se trata de “copiar” a la Vida sino de dar vida a una realidad que “parezca” más real que la Vida misma. Por ello, al finalizar su obra *Persecución (Cinco piezas de teatro experimental)* señala de modo tajante, aunque no exento de ironía, que “cualquier persona que se sienta identificada con alguno de estos personajes, deberá comunicármelo de inmediato, para establecer contra ella la demanda pertinente”.<sup>3</sup> Estrategia discursiva que, por otro lado, resulta frecuente en este escritor, pues de igual manera comienza su obra *El color del verano o Nuevo Jardín de las Delicias*, aunque en esta ocasión la llamada de atención que hace al lector se materializa en una “carta” dirigida al juez, pues se trata de una “novela escrita y publicada sin privilegio imperial”, como advierte el propio autor en sus primeras páginas:

¡Un momento, querida! Antes de internarte en estas páginas con el fin de meterme en la cárcel, no olvides que estás leyendo una obra de ficción y que por lo mismo sus personajes son infundios o juegos de la imaginación (figuras literarias, parodias y metáforas) y no personajes de la vida real. No olvides además que la novela se desarrolla en 1999.

<sup>1</sup> Arenas, Reinaldo, *Persecución (Cinco piezas de teatro experimental)*, Ediciones Universal, Miami, Florida (U.S.A.), 1986, pág. 67. En este trabajo citaremos siempre por esta edición.

<sup>2</sup> Wilde, Oscar, *La decadencia de la mentira*, Ediciones Siruela (Biblioteca de Ensayo), Madrid, 2000, pág. 82. Traducción de María Luisa Balseiro.

<sup>3</sup> Arenas, Reinaldo, *ibidem*.

Sería injusto acusarme por un hecho ficticio que cuando se narró ni siquiera había sucedido.<sup>4</sup>

Estrategia que nuevamente parece responder a lo apuntado por Oscar Wilde en *La decadencia de la mentira* (1889): “Las únicas personas de verdad son las que nunca existieron, y si un novelista tiene la vileza de tomar de la vida sus personajes, al menos debería aparentar que son creaciones y no hacer alarde de que son copias”.<sup>5</sup>

El teatro de Reinaldo Arenas debe ser comprendido atendiendo a este principio de “apariencia” y “simulacro”, ya que en él nada es lo que parece y todo parece lo que no es. La simulación es, por tanto, el juego a que nos somete constantemente este autor, pues, como acertadamente señalara otro gran escritor cubano -Severo Sarduy-, ésta conecta, agrupándolos en una misma energía -la pulsión de simulación-, fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco, y, además, añade:

*El modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: que lo mismo sea lo que no es. Para que todo signifique hay que aceptar que [me] habita no la dualidad, sino una intensidad de simulación que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación.*<sup>6</sup>

De esta manera, el público se ve involucrado en una representación en la que realidad y ficción se confunden. De ahí que el espectador, por imperativos teatrales, entre a formar parte de la acción, convirtiéndose en actor-víctima de la trama a la que asiste. Tal es lo que apreciamos en *El color del verano*, pues antes de dar paso a *La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)* se hace necesaria la siguiente aclaración:

Antes de que comience la acción, nos vemos en la necesidad legal de aclarar que, de acuerdo con las reglas dramáticas de esta pieza, una persona del público debe morir de un tiro durante la representación. Ni la empresa ni el autor asumen la responsabilidad de esa muerte voluntaria. El espectador, al entrar en el teatro, debe estar consciente de que puede perder la vida.

Para evitarnos cualquier problema con la justicia, el espectador, al comprar el boleto, deberá firmar en el espacio que aquí se le indica.

*Estoy absolutamente consciente de que al ver esta obra de teatro puedo perder la vida de un tiro en plena función. Y para que así conste estampo mi nombre y firma debajo de este texto.*

*Firma, nombre y dirección del espectador.*<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Arenas, Reinaldo, *El color del verano o Nuevo "Jardín de las Delicias"*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999, pág. 15. Esta novela se terminó de escribir en Nueva York y pocos días después, el viernes 7 de diciembre de 1990, Reinaldo Arenas puso fin a su vida. Dicha obra se publica por primera vez en 1991.

<sup>5</sup> Wilde, Oscar, *op. cit.*, pág. 25.

<sup>6</sup> Sarduy, Severo, *La simulación*, en Severo Sarduy, *Obra completa* (T. II), Círculo de Lectores (Galaxia Gutenberg)/ ALLCA XX (Colección Archivos), Madrid, 1999, págs. 1264 y 1266. Edición crítica. Coordinadores Gustavo Guerrero y François Wahl. La cursiva es del autor.

<sup>7</sup> Arenas, Reinaldo, *La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)*, en *El color del verano...*, *op. cit.*, pág. 20.

La confusión que genera esta indeterminación entre Vida y Arte -y, por consiguiente, entre realidad y ficción- cobra especial importancia en el teatro de Reinado Arenas, aun cuando la crítica en más de una ocasión haya resaltado este mismo hecho al referirse a otras parcelas creativas de nuestro autor. Recordemos a propósito lo apuntado por Mario Vargas Llosa al calor de la lectura de *Antes que anochezca* -la autobiografía de Reinaldo Arenas-:

La ficción es una de esas formas, acaso la más privilegiada, mundo alternativo o paralelo donde el hombre puede, aunque sea de manera ilusoria, mirar a sus demonios cara a cara, gozar con ellos y gratificarse con aquellas transgresiones y excesos arriesgados sin los cuales no se resigna a vivir. Que la vocación de un creador de ficciones es un sucedáneo, una manera de transar con una realidad que sería de otro modo invivible, pocas veces se advierte de manera tan evidente como en el caso de Reinaldo Arenas.<sup>8</sup>

Los textos dramáticos a los que haremos referencia son en total cinco y fueron reunidos bajo el título común de *Persecución*. En realidad se trata de varias piezas -"Traidor", "El paraíso", "Ella y yo", "El Reprimero" y "El poeta"- que se corresponden con cada uno de los actos. Aun cuando podamos concebirlas de manera individual, "se enlazan unas con otras como fragmentos de un todo que se puede armar o desarmar de diferentes maneras", tal y como propone el mismo escritor,<sup>9</sup> aunque se recomienda que en caso de que se quiera conceder un intermedio, éste deberá tener lugar inmediatamente después del acto III.<sup>10</sup> Las pautas para escenificar la obra son las siguientes: El escenario habrá de ser el más elemental posible y los únicos objetos que evidenciarán las conexiones entre los distintos actos serán siempre las sogas. Así mismo, otro elemento importante es la música -*Estudio núm. 1 de Chopin, Opus 10*-, partitura que, a medida que avance la representación, se verá alterada -entre frenética y dislocada- y será cada vez más breve.<sup>11</sup>

Las fechas de escritura de los textos, entendiendo por tal cada una de las piezas, abarcan un periodo de doce años, desde 1973 a 1985. Y el espacio de la creación se sitúa en La Habana y en Nueva York. Aun cuando no se deja constancia expresa de la fecha y lugar de elaboración de cada pieza, sabemos que sólo una de ellas, "Traidor", fue escrita en La Habana, en 1974. Sin embargo, en honor a la verdad, debemos señalar que este texto no fue concebido originariamente como un acto teatral sino como un relato que, publicado con anterioridad de manera independiente,<sup>12</sup> se recoge póstumamente junto a otros diez cuentos en *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Vargas Llosa, Mario, "Prólogo: Pájaro tropical", en *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*, Ediciones Áltera, Barcelona, 1995, pág. 14. En este trabajo citaremos siempre por esta edición.

<sup>9</sup> Arenas, Reinaldo, "Presentación", en *Persecución*, op. cit., pág. 5.

<sup>10</sup> Arenas, Reinaldo, en *Persecución*, op. cit., pág. 37.

<sup>11</sup> Arenas, Reinaldo, *ibidem*, pág. 5.

<sup>12</sup> Este cuento apareció en *Noticias de Arte* VI, 11 (Número Especial), New York, noviembre de 1981, págs. 5-6 y en *Noésis*, 1, París, págs. 134-140. Existe una traducción de Helen Lane, "Traitor", en *Unveiling Cuba*, 5, octubre de 1983, págs. 5-6. Vid. Valero, Roberto; Hasson, Lilliane y Ette, Ottmar. "Bibliografía areniana", en Ette, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, ed. Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt/Madrid, 1996 (2ª ed.), pág. 183.

<sup>13</sup> Arenas, Reinaldo, *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*, op. cit. Bajo este título se recogen los siguientes cuentos: "Traidor", "La torre de cristal", "Adiós a mamá", "El cometa Halley", "Algo sucede en el último balcón" y "La gran fuerza". *Memorias de la tierra*: "Monstruo I", "Los negros", "La mesa" y "Monstruo II". "Final de un cuento". De esta obra existe una edición en Universal, Miami, Florida (U.S.A.), 1996.

Por ser éste el único caso, de los que aquí vamos a comentar, en que un texto dramático existe anteriormente bajo la forma de relato, conviene que nos detengamos a analizarlo. En realidad, los cambios que se operan en estos dos textos de "Traidor" -cuento y pieza teatral- son muy pocos y todos ellos vienen marcados por condicionamientos genéricos, ya que la finalidad de cada uno de ellos exige un tratamiento literario distinto. Mientras la pieza, *a priori*, está concebida para la representación, y por tanto, para ser vista, el relato está destinado a ser leído y a lo sumo, a ser oído. Otra cosa es que el cuento, *a posteriori*, llegue a escenificarse.

De esta forma, "Traidor", como acto primero de la obra *Persecución*, está concebido como un monólogo en el que participan tres personajes: una mujer de 70 años, un periodista -hombre joven- y un técnico o ayudante -de mediana edad-. La puesta en escena deberá contar además con algunos efectos: la música, que señalamos anteriormente, y una gran pantalla que funcionará como memoria visual, como pasado-presente y también como refuerzo del monólogo, pues en ella se proyectarán o bien el rostro de la anciana o bien imágenes que tienen que ver con lo dicho por ella. El escenario debe "simular" que es la sala de una antigua casa habanera, con aspecto de confinamiento. Con todo ello se pretende que los espectadores asistan a la filmación de un reportaje, en el transcurso del cual el peso del lenguaje recae sobre la anciana, ya que los otros personajes jamás hablarán en público, sólo se ocuparán de hacer fotografías, anotaciones y manipular la cámara o la grabadora, pues se trata de "representar"<sup>14</sup> una entrevista. Por otro lado, resulta sumamente curioso que Reinaldo Arenas someta a estos personajes a una indeterminación nominal y sexual. No sólo ninguno de ellos se reconoce bajo un nombre, sino que además el autor recomienda que el papel de la mujer lo lleve a cabo un hombre caracterizado como anciana y que tanto el periodista como el técnico jamás "podrán mostrarse ni grotescos ni mucho menos sexuales".<sup>15</sup>

Esta ambigüedad se aprecia también en el relato -"Traidor"-, pues, aun cuando solamente contamos con la presencia de dos personajes -una anciana y un periodista-, igualmente innominados, nunca se explicita cuál es el sexo del entrevistador: se elude la marca genérica bajo el uso del pronombre usted. Tan sólo en una ocasión, y esto vale tanto para el cuento como para la pieza teatral, la anciana califica al periodista de "tiñosa", de "aura",<sup>16</sup> lo que, en principio, nos llevaría a pensar que tras este último se esconde una mujer. Sin embargo, no es más que pura apariencia, pues en su acepción figurada el término "tiñosa" -siempre en femenino- alude a una persona que trae malas noticias o mala suerte, de ahí que también se use popularmente para referirse a algo inconveniente (una tiñosa = un problema).<sup>17</sup> De esta manera, la identidad sexual, que se oculta bajo formas o aspectos de, contribuye, una vez más, a

<sup>14</sup> En este trabajo distinguiremos siempre entre *texto dramático*, *representación* y *puesta en escena*, tal y como lo formula Patrice Pavis. Vid. Pavis, Patrice, "Texto y puesta en escena", en *Teatro contemporáneo: Imágenes y voces*, Lom Ediciones/ Universidad ARCIS, Santiago de Chile, 1998, págs. 88-89. Compilación y traducción de Gloria María Martínez.

<sup>15</sup> Arenas, Reinaldo, "Traidor" -Acto primero-, en *Persecución*, *op. cit.*, pág. 7.

<sup>16</sup> Arenas, Reinaldo, "Traidor", en *Adiós a mamá...*, *op. cit.*, pág. 22 y "Traidor", en *Persecución*, *op. cit.*, pág. 10.

<sup>17</sup> "Tiñosa": pop. adjetivo que usase también como sust., 'inoportuno'. Vid. Paz Pérez, Carlos, *Diccionario cubano del habla popular y vulgar*, Aguilar Editores S.L./ Dax Books, Inc., Madrid, 1998, pág. 86. Aunque igualmente en Cuba con este término se conoce a un tipo de "Aura" (voz indígena de Cuba). Nombre genérico que se da a aves del orden de las rapaces, de tamaño mayor que una gallina, que se alimentan de detritos y tienen olor nauseabundo. Todas son del género *Cathartes* e indígenas de América. Vid. Morínigo, Marcos A., *Diccionario del español de América*, Anaya/ Mario Muchnik, Madrid, 1993, págs. 61 y 662. La

potenciar este “cauteloso engaño del sentido” -parafascando a Sor Juana Inés de la Cruz-<sup>18</sup> o juego de simulacros al que nos somete Reinaldo Arenas.

Si, de manera general, podemos convenir en que los cambios o alteraciones que encontramos entre los dos textos de “Traidor” están motivados por razones genéricas -nos referimos sobre todo a los nuevos elementos que se hacen necesarios para la representación: número de personajes, efectos y escenario- no ocurre lo mismo con las variantes que hallamos a nivel de contenido. Aunque estas variaciones son mínimas resultan, al menos, sospechosas. No nos ocuparemos aquí en señalar las modificaciones que podríamos llamar triviales o sin importancia, sean éstas añadir o suprimir una palabra, utilizar el plural o hacer uso de determinados signos ortográficos.<sup>19</sup> Nos detendremos en aquellas otras que, por el contrario, añaden o aportan algo nuevo a la lectura. Este es el caso de un personaje que, en ausencia, se hace presente, aunque no de igual manera, en los dos textos.

En el relato, el entrevistador, pues nunca se alude a él como periodista, localiza a la anciana para que le sirva de informante, pues tiene la intención de escribir un libro -al parecer testimonial- y ella es una de las tantas víctimas de un sistema derrocado. Sin embargo, a la par que la mujer va hilvanando retazos de (su) historia, (re)construye la memoria de alguien a quien nunca se nombra, pero de quien sabemos que mantuvo una estrecha relación con la anciana. La información que se nos da, al igual que pequeñas piezas enlazadas armarán un gran puzzle, se va transformando en el recuerdo de esa otra persona. Así sabemos que “él” -el personaje ausente- escribió varios libros que hablaban bien del sistema aniquilado -biografías de sus más altos dirigentes-; fue “joven ejemplar”, “obrero de avanzada”; recibió el “gallardete”; hizo guardias; ayudó en la zafra; se convirtió en hombre de confianza y de respeto; participó en las asambleas; asistió a los Círculos de Estudios; leía el *Granma*; obtuvo condecoraciones; lo hicieron miembro del Partido; se llenó de “méritos”; le dieron una casa amplia; se casó con la mujer que se le orientó... Pero a medida que nos enteramos de la “vida ejemplar” de este hombre, vamos conociendo también su verdad: “él” tan sólo era una sombra, un fante, un actor que no descendió nunca del escenario donde le tocó representar además un papel sucio. Todo era mentira, se trataba de aparentar, tenía que vivir. La anciana, al recordar, comenta:

Como odiaba tanto al sistema, se limitó a hablar poco; y como no hablaba, no se contradecía, como los otros, que lo que decían hoy, mañana tenían que rectificarlo o negarlo -problemas de la dialéctica, se decía-. Y en fin, como no se contradecía, se convirtió en un hombre de confianza, de respeto. En las asambleas semanales jamás interrumpía. Había que ver qué expresión de asentimiento lucía mientras navegaba, viajaba, soñaba que estaba en otro sitio, en ‘tierras enemigas’ (como ellos decían), y que regresaba en un avión, con una bomba; y allí mismo, en la asamblea, en la plaza repleta de esclavos, donde tantas veces él, ominosamente, había también asistido y aplaudido, la dejaba caer...<sup>20</sup>

*Gran Enciclopedia Larousse* bajo “aura” añade la siguiente información: ave rapaz diurna de unos 80 cm de long. y 160 de envergadura, con la cabeza desnuda en la parte anterior y surcada de arrugas transversales, cola débil y larga, y tarsos cortos. (Especie *Cathartes aura*; familia catártidos). Vive en bandadas, y se alimenta de materias orgánicas en descomposición. *Vid.*, (T. II), Planeta, Barcelona, 1991, pág. 963.

<sup>18</sup> Cruz, Sor Juana Inés de la, “Este, que ves, engaño colorido...”, en *Poesía lírica*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 253. Edición de José Carlos González Boixo.

<sup>19</sup> En la pieza teatral observamos un mayor empleo de signos ortográficos, como los puntos suspensivos, la interrogación o exclamación, la reiteración de determinadas palabras para dar énfasis, etc. Creemos que esto se produce para, en cierto modo, facilitar -o remarcar- la enunciación del texto dramático en la representación.

<sup>20</sup> Arenas, Reinaldo, “Traidor”, en *Adiós a mamá...*, *op. cit.*, págs. 24-25.

De esta manera, el personaje sobrevive simulando y “aparentando como todo el mundo, secretamente conspirando con el pensamiento, con el alma”,<sup>21</sup> hasta que le llegó la hora y derribado el régimen fue procesado, condenado y fusilado como agente directo de la tiranía. ¡Ironías de la vida!

Esta historia que se nos narra coincide, salvo algunos ligeros matices, con la trama que nos ofrece el texto dramático. Sin embargo, hay una intrahistoria en el cuento que ha sido solapada en la pieza teatral. Mientras en uno se nos va creando la sensación -y hasta a veces la certeza- de que entre el entrevistador y el personaje ausente existen unos lazos de parentesco; en la otra, dicha relación no resulta tan evidente. Así, en el relato, la anciana desde las primeras páginas pregunta al entrevistador: “¿Qué sabe usted de él?”,<sup>22</sup> o bien añade “¿Ha averiguado algo sobre su padre? ¿Sabe algo más? ¿Por qué escogió para su trabajo precisamente este personaje tan turbio? (...) ¿Quién era su padre?... Su padre”,<sup>23</sup> para terminar su monólogo, y por ende la obra, con la siguiente confesión:

Entonces, de pie ante el pelotón libertario que lo fusilaría gritó: ‘¡Abajo Castro! ¡Abajo la tiranía! ¡Viva la Libertad!’... Hasta que la descarga cerrada lo enmudeció, estuvo repitiendo aquellos gritos. Gritos que la prensa y el mundo calificaron de ‘cobarde cinismo’. Pero que yo, escríbalo ahí por si no funciona el aparato, puedo asegurarle que fue lo único auténtico que dijo *su padre* en voz alta durante toda su vida.<sup>24</sup>

Este ocultamiento que se lleva a cabo en el discurso dramático enfatiza la ambigüedad, a la que tan acostumbrados nos tiene Reinaldo Arenas. Pues de otro modo no cabría entender que, aun cuando las referencias al supuesto padre han sido veladas o eliminadas en la pieza teatral, sin embargo, en esta última, a través de la anciana se nos ofrece un nuevo dato sobre “él”, hecho que no aparece en el relato y que genera, al menos, desconcierto: “Se mudó de aquí. Le dieron una casa amplia. Se casó con la mujer que se le orientó. Yo tenía una hermana en el exilio... (Se apaga la pantalla). *Tuvo un hijo...*”<sup>25</sup>

Información que, por un lado, se da y, por otro, se escamotea; juego de luces y sombras, pasado y presente, que, como efecto visual, se materializará en la puesta en escena con el encendido y apagado de la pantalla. Nada es verdad, todo es mentira. Todo es verdad, nada es mentira. Artificio -tan del gusto del barroco- que simula y finge para convencer o mejor decir con-mover.

En este sentido, el mismo título de estos textos resulta revelador: “Traidor”. Pero traidor quién y a qué. Si entendemos que un traidor es aquel que implica o denota falsía o bien que resulta más perjudicial de lo que parece,<sup>26</sup> entonces debemos convenir que, en las obras que aquí comentamos, el personaje ausente/presente es doblemente traidor. Pues no sólo traiciona al Sistema -al que tan bien parece servir-, conspirando en secreto, con el pensamiento, sino que

<sup>21</sup> Arenas, Reinaldo, *ibidem*, pág. 29.

<sup>22</sup> Arenas, Reinaldo, *ibidem*, pág. 20. En la pieza teatral se elimina “de él”. *Vid.* pág. 9.

<sup>23</sup> Arenas, Reinaldo, *ibidem*, pág. 29. En la pieza teatral estas últimas referencias no figuran. *Vid.* pág. 15.

<sup>24</sup> Arenas, Reinaldo, *ibidem*, pág. 30. La cursiva es nuestra. En la pieza teatral se suprime “su padre”. *Vid.* pág. 16.

<sup>25</sup> Arenas, Reinaldo, en *Persecución*, *op. cit.*, pág. 15. La cursiva es nuestra. En el cuento se omite esta información. *Vid.* pág. 28.

<sup>26</sup> Resulta curioso comprobar cómo el D.R.A.E., en sus respectivas ediciones, ha ido modificando las definiciones que da de este término. Así, en la última edición figura una nueva acepción: *traidor*. // 4. Que es más perjudicial de lo que parece. *Vid. Diccionario de la lengua española* (hiz), Real Academia Española, Madrid, 2001, pág. 2207 (22ª ed.).

sobre todo se traiciona a sí mismo. Esta lucha entre el aparentar y el ser -de nuevo el simulacro- es lo que lo lleva a declarar: “¿Es que crees que puedo pasarme toda la vida representando? ¿Es que no te das cuenta que a fuerza de tanto traicionarme voy a dejar de ser yo mismo?”<sup>27</sup> El grito final que emite, de pie ante el pelotón que lo fusilaría, va a ser “lo único auténtico que dije en voz alta”<sup>28</sup> y el resto, es decir, su vida, fue puro teatro.

El conflicto entre la libertad y la represión, eje central de estas obras, puede entenderse como la forma que tiene Reinaldo Arenas de re-escribir la historia. Desde esta perspectiva, “Traidor” como monólogo se erige en memoria y experiencia personal de la anciana, de ahí que ésta refuerce su discurso con expresiones del tipo “Yo sé. Yo vi”.<sup>29</sup> Pero también es la historia personal -alter ego- de Reinaldo Arenas y tantos otros que apelaron a la *Voluntad de vivir manifestándose*: “Este es [mi] su momento”.<sup>30</sup>

Re-escritura que implica una ficcionalización de la historia y no el dato “minucioso y preciso”, de lo “histórico”, tal y como la concibe Reinaldo Arenas.<sup>31</sup> En este sentido, re-escribir es también una forma de rebeldía, una manera de no acatar, una liberación o escape que se logra a través de la escritura y la creación: “Nunca he estado de acuerdo con los sistemas en los que me ha tocado vivir. Quizá por eso reinvento mi mundo con la pluma”,<sup>32</sup> nos dice el autor. Re-escribir y parodiar, no podría entenderse lo uno sin lo otro, que es la mejor manera de interpretar una realidad que es siempre múltiple y plural. Pero dejemos que sea el propio Reinaldo Arenas quien lo formule a través de su narrativa:

A mí me interesan fundamentalmente dos cosas (...). Uno, es la exploración de mi vida personal, de las experiencias personales, de mis sufrimientos, de mis propias tragedias. Y dos, el mundo histórico. Llevar esa historia a un plano completamente de ficción. Interpretar la historia como quizás la vio la gente que la padeció.<sup>33</sup>

No se trata, por tanto, de una literatura de mensaje, sino de una literatura experimental e “irreverente”,<sup>34</sup> tanto en el lenguaje como en la estructura.<sup>35</sup> Experimentación que se materia-

<sup>27</sup> Arenas, Reinaldo, “Traidor”, en *Persecución*, op. cit., pág. 15. De la misma manera aparece en “Traidor”, *Adiós a mamá*, op. cit., pág. 29.

<sup>28</sup> Arenas, Reinaldo, “Traidor”, en *Persecución*, op. cit., pág. 16.

<sup>29</sup> Arenas, Reinaldo, “Traidor”, en *Persecución*, op. cit., págs. 9, 11 y 16. Esta expresión “Yo sé. Yo vi” se hace más patente en la pieza teatral que en el relato, sea a través del discurso directo de la anciana o de su voz en off. De esta manera finaliza el texto dramático: “De pronto, oscuridad total. Dentro de esa oscuridad se escucha la voz en off de la anciana que dice: ‘Yo sé. Yo vi’. Silencio y tinieblas”. Vid. pág. 16.

<sup>30</sup> Desde la propia experiencia personal Reinaldo Arenas escribe en la Prisión del Morro, La Habana, 1975: “Me han sepultado.// Han danzado sobre mí.// Han apisonado bien el suelo.// Se han ido, se han ido dejándome bien muerto y enterrado.// Este es mi momento”. Vid. Arenas, Reinaldo, “Voluntad de vivir manifestándose”, en *Voluntad de vivir manifestándose*, Betania (Colección Betania de Poesía), Madrid, 1989, pág. 24.

<sup>31</sup> Arenas, Reinaldo, *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997, pág. 19.

<sup>32</sup> Arenas, Reinaldo, “Entrevista a Reinaldo Arenas”, en *El Mundo*, Madrid, 14 de noviembre de 1989, pág. 34.

<sup>33</sup> Arenas, Reinaldo, en Soto, Francisco, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Betania (Colección Palabra Viva), Madrid, 1990, pág. 47. Esta entrevista, revisada y autorizada por el autor, tuvo lugar en Nueva York, diciembre de 1987.

<sup>34</sup> De esta forma califica Reinaldo Arenas a su obra *Persecución*: “Teatro en un estado más puro, un teatro experimental e irreverente”. Vid. Espinosa Domínguez, Carlos, “La vida es riesgo o abstinencia. Entrevista con Reinaldo Arenas”, en *Quimera*, nº 101, Barcelona, 1990, pág. 58.

<sup>35</sup> Arenas, Reinaldo, en Soto, Francisco, *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., pág. 55.

liza, en el caso que nos ocupa, en un discurso plural que incorpora alegorías, testimonios y consignas políticas. Mundo de persecuciones, miedos, agonias o "pentagonías". Recordemos a propósito que Reinaldo Arenas concibió su narrativa -*Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquismas mofetas* (1975), *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) y *El asalto* (1991)- como un ciclo único en el que un narrador-testigo -"creador, poeta, rebelde o renegado"- canta el horror y la vida de la gente. La escritura se convierte así en testimonio y triunfo ante la represión.<sup>36</sup>

Desde esta perspectiva, la obra dramática *Persecución*, compuesta igualmente por cinco actos o piezas teatrales, deviene "pentagonía". Así pues, "Traidor" no es más que un texto-testimonio que inaugura una serie de agonías que hablan de la represión y el acoso. Con todo ello, se desmitifica al Sistema, al Poder, a las fuerzas del Estado, e incluso se narra o teatraliza el derrocamiento de Castro, situándonos en el futuro, un tiempo otro, en el que aún perdura el miedo. (Como decía Oscar Wilde, "siempre la literatura se anticipa a la vida").<sup>37</sup>

Pero sobre todo "Traidor" creemos que debe ser entendida como la necesidad de querer decir a través de la escritura, de evidenciar ese conflicto entre el proceso libre de creación y el proceso de represión, al que aludíamos antes, y que igualmente apreciamos en tantas otras obras de Reinaldo Arenas. Personajes que, como el propio autor, han sido condenados al ocultamiento y al silencio: Celestino -*Celestino antes del alba* (1967)- es un poeta que garabatea en las "hojas de magüey", en "los lomos de las yaguas", "en los troncos de las matas",<sup>38</sup> pues el mismo acto de la escritura le está vedado; Fray Servando -*El mundo alucinante* (1969)- se nos presenta como un escritor subversivo y marginado; o *El portero* (1989), quien escribe, pero no publica... por citar tan sólo unos ejemplos.

Represión, soledad, desesperación que es lo que la anciana presencia a su alrededor y por ello enfatiza "Yo sé. Yo vi", aunque de igual modo Reinaldo Arenas -testigo-poeta-, recalca desde la poesía: "Yo veo", "Yo he visto".<sup>39</sup> Esa *persecución* que tan bien conoció el escritor cubano en su propia carne, pues, como acertadamente apunta Luis Antonio de Villena, "siempre se supo y se quiso diferente".<sup>40</sup> se ficcionaliza en "Traidor" -relato y texto dramático- a través de las aventuras y desventuras que rememora la anciana. Lo que no es más que la forma que tiene nuestro autor de exorcizar sus fantasmas e ir en busca de una libertad, de una patria, que como él mismo decía, hallaba siempre en la hoja en blanco.<sup>41</sup>

No nos extraña, pues, que Reinaldo Arenas haya elegido el relato o el teatro para hablarnos de traidores y perseguidos, tanto en uno como en otro caso, la obra adquiere tintes de verdadera

<sup>36</sup> Reinaldo Arenas hizo referencia a su "pentagonía" en un texto preparado por él mismo y enviado junto a los originales de sus dos últimas novelas. *Vid.* las contraportadas de *El color del verano* y *El asalto*, Ediciones Universal, Miami, Florida (U.S.A.), 1991.

<sup>37</sup> Wilde, Oscar, en *La decadencia de la mentira*, *op. cit.*, pág. 54.

<sup>38</sup> Arenas, Reinaldo. *Celestino antes del alba*, Ediciones Universal, Miami, Florida (U.S.A.), 1996, pág. 16.

<sup>39</sup> Arenas, Reinaldo, "Mi amante el mar", en *Voluntad de vivir...*, *op. cit.*, págs. 71-80. Este texto está fechado en La Habana, noviembre de 1973. Y "Leprosorio (Exodo)", en *Leprosorio (Trilogía poética)*, Betania (Colección Betania de Poesía), Madrid, 1990, págs. 114-115.

<sup>40</sup> Villena, Luis Antonio de, en *Biografía del fracaso. Perseverancia y validez de un mito contemporáneo*, Planeta, Barcelona, 1997, pág. 207.

<sup>41</sup> *Vid.* Molinero, Rita Virginia, "Entrevista con Reinaldo Arenas. Donde no hay furia y desgarró no hay literatura", *Quimera*, n° 17, Barcelona, marzo 1982, pág. 20. Esta misma entrevista se publicó también en *Sábado*. Suplemento de *Unomásuno*, México, 25 de abril de 1982 y en *Los novelistas como críticos*, F.C.E. (Colección Tierra Firme), México, 1991, págs. 538-547. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (compiladores).

tragedia. De ahí que en poco más ambos textos hayan devenido verdaderos monólogos teatrales: “En definitiva, el hombre es una tragedia, por mucho que se afane en negarlo”, acota el propio autor.<sup>42</sup> Teatro, relato, que más da, estos textos como su autobiografía hablan de un Reinaldo Arenas que va y viene constantemente de la muerte y, por esto, ellos serán el “futuro textual de quien [los] escribe, el secreto futuro para quien [los] escribe”.<sup>43</sup>

Si Reinaldo Arenas recurrió a la creación literaria y, en particular, al teatro, fue para “simular” este juego de sombras que es el verdadero espectáculo de la vida. Una vida que, como decía Antonin Artaud, no debe entenderse “como aquella que se revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan”.<sup>44</sup> Y en verdad, las formas no le alcanzan a Reinaldo Arenas, tal vez por ello, durante mucho tiempo, la academia no supo o no quiso percatarse de la escritura de este autor. La suya es una obra ejemplo de la “perversión textual”, de la “escritura de la polución”, si tomamos prestada la denominación que Héctor Libertella da a muchos de los testimonios literarios de la postmodernidad.<sup>45</sup> Formas menos complacientes, más incómodas, más transgresora, pero que igualmente están ahí y reclaman un lugar en este “Parnaso contemporáneo” que es la literatura del siglo XX.

Si, como decíamos al principio, “la vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida”,<sup>46</sup> debemos concluir que, en el caso de Reinaldo Arenas, esa máxima se hace realidad, pues el Arte le ofreció las formas a través de las cuales su vida halló expresión. Y todo lo demás, es puro teatro.

---

<sup>42</sup> Vid. Prieto Taboada, Antonio, “Esa capacidad para soñar: Entrevista con Reinaldo Arenas”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLIV, 4, 1994, pág. 689. Esta entrevista se realizó en Lawrenceville, New Jersey, 18 marzo y 13 de mayo de 1981.

<sup>43</sup> Panesi, Jorge, “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso”, en *Criticas*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000 (2ª ed.), pág. 112.

<sup>44</sup> Artaud, Antonin, “Prefacio: El teatro y la cultura”, en *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1997, pág. 16.

<sup>45</sup> Libertella, Héctor, *Los juegos desviados de la literatura*, Grupo Editor Latinoamericano [G.E.L.] (Colección Escritura de Hoy), Buenos Aires, 1991, pág. 50.

<sup>46</sup> Wilde, Oscar, *La decadencia de la mentira*, op. cit., págs. 50-51.

## Dramaturgos cubanos de siempre

Yara González-Montes  
*University of Hawaii*  
EEUU

Como consecuencia inmediata de la toma del poder por Castro en 1959, se produce una bifurcación cultural de directrices histórico-políticas que se ha mantenido hasta nuestros días y que ha dado lugar a la existencia de una brillante diáspora de escritores que se inicia desde esta fecha. Dicha diáspora se ha enriquecido culturalmente con el éxodo del Mariel y con el constante arribo de intelectuales que han seguido llegando sin cesar a las costas de la Florida. Mientras que en la Isla la politización cultural determina claramente el camino a seguir, el exilio no está exento de la politización histórica. Podemos afirmar que las dos vertientes de la dramaturgia cubana, la de dentro y la de fuera, están conscientes de su situación a consecuencia de la ideología histórico-política que ha determinado su destino. Cada una de ellas son una parte de un todo que funciona en extraña dependencia la una de la otra pues se reconocen como mitades incompletas de una misma unidad.

Marginada de la producción dramática nacional, la dramaturgia cubana del exilio se encuentra también marginada dentro de la sociedad anglo en que mayormente se produce, y a la que en especial nos vamos a referir en esta sesión. Sin embargo, la historicidad es principio básico a considerar ya que, de la misma manera que la existencia de Cuba es un hecho innegable para todo cubano exiliado, la existencia de un destierro que cada día se hace más nutrido fuera de Cuba es un hecho nacional que tiene que ser considerado por el vacío provocado en la nación. Esta duplicidad histórica se refleja en la producción dramática cubana en las dos vertientes mencionadas en la que sus integrantes quisieran estar no en el lugar que ocupan, sino en el que se encuentra la otra mitad junto con la que completaría la unidad que en último término ambas forman.

Quisiera, antes de seguir adelante, dedicar esta sesión a todos aquellos dramaturgos que enriquecieron el teatro cubano con sus obras y que ya no están con nosotros. A aquellos que no volverán a pisar el suelo patrio, porque han muerto en el país que generosamente les abrió sus puertas.

“El proceso que sufre un escritor que sale de su país para rehacer su vida en otro, sean cuales sean las causas que lo llevan a tomar esta decisión, es sumamente arduo, mucho más, si el país que ha escogido tiene un idioma y una cultura diferentes a la suya propia ya que se trata, consciente o inconscientemente, de un cambio radical del ser humano en muchos sentidos entre los que se cuenta, en primer término, el de la propia identidad. Si para el escritor exiliado esto representa un difícil proceso de adaptación, como compensación al mismo cuenta con un elemento esencial para su propia creación: el clima de absoluta libertad donde puede dar

rienda suelta a su imaginación y crear su obra sin cortapisas de ningún género. En esto su producción literaria se diferencia radicalmente de la que crean los escritores en la Isla, que escriben bajo un poder coercitivo que tiene necesariamente que internalizarse y reflejarse en la literatura que allí se produce."<sup>1</sup>

La dramaturgia cubana del exilio es, a pesar de todos los avatares que ha tenido que sufrir, la continuación de un proceso cultural sólidamente establecido desde los comienzos de nuestra era republicana. Esta dramaturgia es la prolongación de la más enraizada y auténtica tradición dramática cubana traída por cada uno de nuestros autores y forma parte integrante del patrimonio cultural de nuestro país de origen. La labor dramática de la mayoría de nuestros autores no se detuvo por el hecho de encontrarse en suelo extranjero, sino que siguió desarrollándose y enriqueciéndose con la misma fuerza que lo hubiera hecho en nuestro país. Y me atrevería a decir que aún con más fuerza por la desgarradora experiencia que sufre todo ser exiliado. Sólo aquellos que salieron de la Isla muy mayores, con una obra extensa ya realizada, cesaron de producir.

A la generación más vieja, y voy a seguir al referirme a ellos un orden cronológico, pertenecen Marcelo Salinas, (1889-1976), hombre humilde que ganaba su subsistencia en modestos oficios manuales. Fue un anarquista militante sinceramente interesado en los problemas sociales. Amante del teatro dedicó gran parte de su tiempo a escribir y llevar a escena varias obras teatrales. Su vida y pensamiento se reflejan en la única obra que logró publicar: *Alma guajira*. El dramaturgo logra aquí pintar con sinceridad el ambiente rural cubano a lo que contribuye grandemente el hábil uso que hace de las décimas guajiras. Es precisamente en ese ámbito donde el deber y la justicia ocupan un lugar preponderante. Matías Montes-Huidobro afirma en relación a *Alma guajira*. "En esta obra de las esencias más puras de lo cubano, la delación y el esbirrismo, tan palpables en los últimos periodos políticos cubanos, aparecen como graves e imperdonables faltas de la vida comunal y la más turbia y torcida expresión de la justicia"<sup>2</sup>, una terrible denuncia cuya implícita advertencia no fue escuchada a tiempo.

Un verdadero cíclope de nuestro teatro lo fue Luis Alejandro Baralt (1892-1969). Se contaba entre los fundadores de la Sociedad de Fomento del Teatro. Fue fundador del Teatro de Arte de la Cueva, donde trataba de descubrir nuevos caminos en cuanto al montaje y dirección teatrales. Estaba empeñado en crear un arte teatral genuinamente cubano y al mismo tiempo, en educar al público en el arte escénico. Fue Director del Teatro Universitario, donde realizó una labor extraordinaria. Tan inolvidables resultaron sus puestas en escena de obras del teatro griego llevadas a cabo en la Plaza Cadenas de nuestra Universidad, donde la arquitectura de sus edificios formaba parte integrante de la escenografía, como la maravillosa puesta de *Fuenteovejuna* en el atrio de la Catedral de La Habana. Autor prolífico tiene en su haber una valiosa colección de dramas entre los que sobresale *Tragedia indiana*, donde la figura del despótico y violento Porcallo de Figueroa ejemplifica a la de déspotas verdaderos de nuestra propia cosecha, que desgraciadamente hemos tenido que sufrir. A él se opone el personaje de su mujer, Martirio, que representa una verdadera avanzada feminista en su época. Ella, desencantada por las crueldades y veleidades de su marido, se entrega al amor verdadero del indio Yaribi, representante del verdadero ser cubano. Este triángulo no podía

<sup>1</sup> González-Montes, Yara. "Rita and Bessie: tránsito final". Ensayo inédito de próxima publicación en Ollantay.

<sup>2</sup> Montes Huidobro, Matías. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Ediciones Universal. 1973. p. 106.

permanecer en equilibrio y la obra desemboca en un trágico final. La pieza extraordinariamente bien lograda, demuestra por su técnica y desenvolvimiento argumental el profundo conocimiento que poseía su autor del teatro clásico español. *Tragedia indiana* es en mi opinión una verdadera joya de nuestro teatro. En los Estados Unidos, Luis A. Baralt fue profesor de Southern Illinois University y también continuó su trabajo como ensayista, pero su labor creadora terminó al abandonar la patria.

Autor de importancia a considerar es también Jorge Mañach (1898-1961), que a pesar de que su trayectoria literaria primordial fue la ensayística, nos dejó en su drama *Tiempo muerto* elementos básicos para la comprensión de la vida cubana. Esta obra contiene una de las críticas más acérrimas a la sociedad burguesa cubana, enfocándose más que nada en la mujer, hasta tal punto que la maledicencia que la sociedad genera en torno a la protagonista, llega a convertirse en el personaje principal del drama provocando su trágico final. Adriana, la protagonista, joven viuda, intelectual, amante de las letras, se encuentra rodeada de la estulticia e incomprensión de las insulsas y frívolas jóvenes que la rodean. Al dotarla el dramaturgo con características superiores y colocarla muy por encima de las otras mujeres de su generación y de su esfera social, está creando un personaje que ocupa una posición en el terreno femenino muy avanzada para su época. La propia Adriana está conciente de su situación y es esto lo que la impulsa a cambiar de ambiente y tomar la decisión de casarse en segundas nupcias con Ramiro Pedrell, joven trabajador y honesto que es administrador de un ingenio. De esta forma, Adriana se aleja de La Habana y su ambiente, refugiándose en la tranquilidad del campo. Al cambiar radicalmente de forma de vida se esfuerza por dejar atrás los rasgos de su intelectualidad, propósito que no puede lograr. Esther Sánchez Grey establece un paralelismo entre este personaje y la Nora de *Casa de muñecas* de Ibsen ya que estando en el ingenio “Adriana se siente querida, pero sola”<sup>3</sup>. En realidad, la diferencia intelectual entre ambos, marido y mujer, crea un vacío que la hace a ella aún más desdichada encontrando en un tercero la comprensión que no le ofrece su marido. Sánchez Grey relaciona este aspecto de la obra con una de las preocupaciones básicas de Mañach expresada en su ensayo “La crisis de la alta cultura en Cuba”, donde afirma que la intelectualidad no era apreciada por una sociedad que daba más importancia a la riqueza que al talento. “Esta pieza, añade la crítica, refleja el drama interior del intelectual que se encuentra aislado e incomprendido porque no halla a su alrededor a quienes puedan establecer con él un diálogo a alto nivel”<sup>4</sup>. Creo, sin embargo, sin restarle importancia a lo señalado, que el objetivo primordial que tiene *Tiempo muerto* es el de ser fiel reflejo de una sociedad indolente que podría acarrear serios problemas en el futuro de la república. El hecho de que al final Pedrell, el único de los personajes que se entrega arduamente al trabajo honrado, hombre sincero y cabal, es sacrificado, por el chisme, la frivolidad y la envidia de la colectividad social en que se desenvuelve, podría interpretarse como señal premonitoria de un futuro trágico. La obra impacta tremendamente por la profundidad del calado social que realiza, y por la riqueza inusitada que posee. Las características que he venido señalando explican por sí solas la importancia de este drama de uno de nuestros más profundos pensadores.

José Cid Pérez (1906-1994) fue entre estos dramaturgos, el único que continuó su labor creadora en el exilio. Cuenta con una extensa obra dramática. Se radicó en Indiana donde escribió entre otras *La última conquista*, obra en un acto llevada a escena y dirigida por Francisco

<sup>3</sup> Sánchez Grey, Esther, *Teatro cubano moderno. Dramaturgos*. Miami: Ediciones Universal. 2000. p. 88.

<sup>4</sup> Sánchez Grey, Esther. *Ibid.* p. 87.

Morin en la Sala Prometeo en Nueva York en 1979. En su teatro, comenta Sánchez-Grey, "adopta una posición inquisitiva ante los problemas psicológicos que confronta el ser humano en su diario vivir. Sus obras más representativas, agrega, son aquellas en las que el discurrir filosófico domina el contenido temático."<sup>5</sup>

Un excelente ejemplo de la incansable actividad creadora desplegada por nuestros dramaturgos en el exilio cubano lo constituye Leopoldo Hernández (1921-1994), autor de numerosas obras, que se caracterizan por un profundo sentido ético. "Toda su obra gira", observa con exactitud Montes-Huidobro, "alrededor de planteamientos ideológicos, toma de conciencia y decisión existencialista."<sup>6</sup> *Siempre tuvimos miedo*, es una pieza fundamental de nuestra dramaturgia donde el escritor nos presenta el conflicto histórico-existencial del partir o permanecer aferrado al suelo de la patria en un trágico enfrentamiento entre dos hermanos, el que se fue y la que se quedó en Cuba, apresados ambos en sus propias circunstancias. "En todo el teatro de Leopoldo Hernández", afirma José A. Escarpanter, "aparece como tema dominante el individuo sometido a situaciones límites en las que se ve precisado a elegir... no es exagerado afirmar que su teatro constituye uno de los más singulares, maduros y coherentes que se han producido en la escena cubana en los últimos treinta años".<sup>7</sup> La lucha en las capas más profundas de la conciencia donde se desarrolla el concepto de la más estricta ética es lo que guía a los personajes de Leopoldo Hernández.

Fermin Borges (1931-1987) es en nuestra dramaturgia exiliada una verdadera víctima de las circunstancias históricas de su momento vital. Sus textos, que debían formar parte del cuerpo teatral escrito en Cuba en la década de los cincuenta y del teatro del exilio al trasladarse el dramaturgo a los Estados Unidos, han desaparecido. Lo conocimos personalmente en Cuba, lleno de entusiasmo y de estupendos proyectos a realizar cuando era director del Teatro Nacional a comienzos de la era revolucionaria. Poco después fue totalmente marginado y olvidado. A mediados de los ochenta decide tomar el camino del exilio donde escribe *Los naranjos azules de Biscayne Boulevard*, obra que, como todas las que contaba en su haber, permanece desaparecida.

Aunque Manuel Martín, Jr. (1934-2000), se traslada a Estados Unidos en 1956, antes de la toma del poder castrista, su teatro forma parte integrante del teatro cubano exiliado a pesar de que sus obras han sido escritas en inglés. En la mayoría de sus piezas dramáticas contraponen en forma paralelística y gran espíritu crítico, no exento de humor, las dos culturas, la cubana y la norteamericana, en un crisol literario donde nos deja la visión de su propia realidad. *Union City Thanksgiving* y *Rita and Bessie* ejemplifican a la perfección lo que venimos comentando.

Miguel González-Pando (1941-1998), como Manuel Martín, Jr., sale de Cuba antes de la toma del poder castrista, en 1958. La salida de González Pando se debió al hecho de estar profundamente involucrado en la lucha en contra de Fulgencio Batista. Al triunfar la Revolución regresa a la Isla, pero pronto se desencanta del castrismo y siendo casi un adolescente pasa a formar parte de la Brigada 2506 que lleva a cabo la Invasión de Bahía de Cochinos. Fue hecho prisionero y condenado a treinta años de prisión. Dos años más tarde, fue puesto en libertad

<sup>5</sup> Sánchez Grey, Esther. *Teatro cubano. Dos obras de vanguardia de José Cid Pérez*. Nueva York: Senda Nueva de Ediciones. 1989. p. 43.

<sup>6</sup> Montes Huidobro, Matías. "En memoria de Leopoldo Hernández (1921-1994)". *Anales Literarios: Dramaturgos*. Honolulu, Hawaii: No. 1 Vol. 1. 1995. p. 26.

<sup>7</sup> Escarpanter, José A. "Introducción". Leopoldo M. Hernández. *Piezas cortas*. Honolulu, Hawaii: Editorial Persona. 1990. pp.8-9.

junto a todos sus compañeros de Brigada, trasladándose a Estados Unidos donde permaneció hasta su muerte. En 1953 pasó a formar parte de la facultad de Florida International University. Escribió varias obras entre ellas *La familia Pilon*, que se llevó a escena en Miami en 1981 y *The Great American Justice Game*, "a hard-hitting satire which underscores the cultural castration suffered by those who fail to meet the requirements of mainstream American society".<sup>8</sup> En 1987 fue finalista del Premio Letras de Oro por *Había una vez un sueño*, título que posteriormente cambió por el de *A las mil maravillas*. Finalmente, la obra con algunos arreglos fue traducida al inglés bajo el título de *Once upon a dream*. En ella el mundo parece dividirse entre los refugiados adultos que idealizan el pasado y desean volver a él y las generaciones más jóvenes que viven en un ambiente en el que sólo es importante satisfacer las necesidades materiales. La contraposición generacional, la nostalgia por el pasado, la imposibilidad de regreso al mismo y la inadaptación a la nueva cultura con que se enfrentaban los inmigrantes cubanos fueron preocupaciones esenciales en su teatro.

Un caso verdaderamente trágico entre nuestros autores fue el de René Ariza (1941-1994) dramaturgo, actor, poeta y narrador. Le conocimos cuando era muy joven, casi un adolescente. Su primera actividad teatral fue la dirección de dos obras de Matias Montes-Huidobro: *Los acosados* y *La botija* presentadas en la Sala Arlequín en el año 1960. Más tarde, dirige *Las Vacas*, también de Montes-Huidobro pieza que obtuvo el Premio José Antonio Ramos del año 1960 y que se estrenó en el Palacio de Bellas Artes. Todas estas actividades nos llevaron a tratarlo más íntimamente. Era un joven prometedor. En 1967 recibió el Premio José Antonio Ramos por su obra *La vuelta a la manzana*. Fue finalista en el concurso de la Casa de las Américas con su pieza *El banquete* en 1968. Nosotros salimos de Cuba en 1961 y no volvimos a verlo hasta 1979 año en el que llega a Estados Unidos en calidad de ex-presos políticos. Nunca olvidaré el día en que nos encontramos nuevamente. Su rostro reflejaba claramente los horrores sufridos en aquellos años. Había sido acusado de "diversionismo ideológico" y condenado a ocho años de prisión en los que fue sometido a electro-shocks, torturas y humillaciones de todo tipo. Su obra inédita fue destruida. La expresión que tenía en su rostro era casi la de un demente aunque aún conservaba en su sonrisa un remoto rasgo de inocencia. Alejandro Lorenzo lo describe a su llegada diciendo: "Traía el miedo a flor de piel, era un anciano joven que había viajado por la espiral del infierno".<sup>9</sup> Nosotros le vimos actuar su propio juicio en un espectáculo unipersonal en que él hacía de juez, de abogado y de acusado al mismo tiempo. Obra y actuación fueron excepcionales. Era un actor innato. Cuando representaba sus mini-dramas estos se convertían en testimonios demoledores contra el régimen castrista. Por momentos, debido a la intensa angustia que destilaban, y a la crueldad que se percibía en casi todos ellos, llegaban a convertirse en desgarradoras escenas de teatro del absurdo. A aquellos que quieran tener una idea de lo que René Ariza debió sufrir los remito al documental de Néstor Almendros *Nadie escuchaba* que termina con una toma de su rostro con aquella terrible expresión de demencia y con palabras en cuyo significado todo cubano debe meditar profundamente: "Todo está", nos dice allí René Ariza, "dentro de nosotros mismos. Hay que vigilar el Fidel que todos tenemos dentro".

Reinaldo Arenas (1943-1990) fue otra víctima del gobierno castrista. Su figura se vuelve aún más luctuosa por la enfermedad que lo aquejaba y por su muerte por suicidio. Su abundante

<sup>8</sup> González-Cruz, Luis y Collecchia, Francesca M. *Cuban Theater in the United States: A Critical Anthology*. Ed. Gary Keller. Tempe, Arizona: Bilingual Press. 1992. p. 79.

<sup>9</sup> Lorenzo, Alejandro. "René Ariza. Escritor de la risa y el miedo". René Ariza. *Cuentos breves y brevisimas*. Miami: Ediciones Universal. 1997. p. 9.

producción novelística contrasta con su producción teatral reducida a un solo libro: *Persecución*. El propio autor nos dice en su "Presentación": "El tema fundamental que une a estas cinco piezas es el de la represión o la persecución. Las mismas, aunque casi independientes, se enlazan unas con otras como fragmentos de un todo que se puede armar o desarmar de diferentes maneras".<sup>10</sup> Esta flexibilidad permite llevarlas a escena independientemente una de otra. En el Festival de Teatro Hispano de Miami este año se acaba de presentar en el Miami Dade Community College, dirigida por Teresa María Rojas, directora y fundadora del Grupo Prometeo el acto cuarto, titulado *El Reprimero* que es en opinión de Roberto Valero: "una gran parodia de Fidel Castro y su gobierno, con la presencia de acusados inocentes, un abogado de la defensa que acusa y habla bien de sí mismo y perros que se convierten en soldados".<sup>11</sup> La pieza, decididamente expresionista, resultó en la puesta en escena sumamente impresionante. La dramaturgia de Arenas, por su carácter testimonial, se encuentra muy cerca de la de Ariza. Ambos autores nos dan una visión descarnada de las crueldades a las que el ser humano ha sido capaz de llegar en la Cuba revolucionaria.

René Alomá (1947-1986) el último de los dramaturgos a que nos referiremos en este ensayo, nace y estudia su primera enseñanza en Santiago de Cuba. Después de la subida de Castro al poder, se traslada a Canadá donde completa su enseñanza secundaria, luego a Michigan, ciudad en la que comienza su entrenamiento teatral como productor y director. Algunos años después viaja a Inglaterra. Allí continúa sus estudios de teatro en Londres graduándose en la Universidad de Windsor. Posteriormente, vuelve de nuevo a Toronto, donde divide su tiempo entre la enseñanza y las actividades teatrales dirigiendo numerosas piezas dramáticas. En 1978, al integrarse al grupo INTAR, que dirige María Irene Fornés, comienza a re-escribir una pieza que había titulado *The Exile*, a la que más tarde cambiará el título a *A Little Something to Ease the Pain*. En 1980 se estrena en el St. Lawrence Center for the Arts de Toronto, también se lleva a escena en español en Caracas, Venezuela. El teatro Avante de Miami, la presenta en 1986 en español y en inglés. *Una cosita que alivie el sufrir* es una pieza realista que presenta el contrapunto entre un exiliado que al visitar la Isla desea permanecer en ella y un joven revolucionario que quiere exiliarse. Deseo que permea el alma de las dos mitades en que Cuba permanece dividida y que en definitiva no es más, que la necesidad de lograr la unidad permanente.

Me ha parecido imprescindible dejar constancia en este Congreso, de la presencia de estos dramaturgos que ya no están físicamente con nosotros, pero cuya contribución al teatro cubano debe dejarse bien establecida. Aunque algunos de ellos ya habían terminado su producción dramática al salir de Cuba, aun así debemos tenerles presentes ya que, por haber salido de nuestro suelo patrio y haber muerto en el exilio, quedan prácticamente excluidos a nivel nacional. Otros, sufrieron muchas penalidades, dentro y fuera de la Isla, luchando siempre por dejar una huella en la cultura nacional, cosa que, efectivamente hicieron. Este hecho los hace merecedores de que los tengamos presentes no sólo hoy, sino siempre.

<sup>10</sup> Arenas, Reinaldo. *Persecución*. Miami: Ediciones Universal. 1986. p. 5.

<sup>11</sup> Valero, Roberto. "Reinaldo Arenas". *Anales Literarios. Dramaturgos*. Honolulu, Hawaii. No. 1 Vol. 1. 1995. p. 199.

# El recurso de la estrategia teatral en la novela *Desterrados al fuego*, de Matías Montes Huidobro

Rolando D. H. Morelli  
 La Salle University, Philadelphia  
 EEUU

“Teatral” llamamos, en sentido aparatoso, a aquello que despierta interés mediante lo espectacular. El teatro es, en primera instancia, eso: espectáculo a propósito de un texto, interpretado y manejado por directores, actores, luminotécnicos, tramoyistas, escenógrafos, y -no en última instancia-, hasta por el espectador a quien la obra estaría dirigida. La novela, por el contrario -y la narrativa en general- prescinde de este lado espectacular porque su teatro de operaciones (que también podría ser aparatoso, naturalmente) reside en un individuo-lector y depende de la capacidad soberana de su imaginación, cultura y demás percepciones, para “producirse”. Se trata, por supuesto, de fronteras convencionales cuyos contornos han sido violentados incontables veces, acción que a su pesar demuestra sin embargo la pertinencia y la obstinación de las mismas fronteras que se transgreden. Lo dramático, aunque de suyo asociado a lo teatral puede ser igualmente carácter y sustancia de la materia narrativa, de ahí que haya preferido referirme en el presente trabajo, a algunas de las estrategias narrativas empleadas por el autor de *Desterrados al fuego*, llamándolas teatrales -lo que me parece singular e inusitado en el espacio de una novela-, en vez de llamarlas “dramáticas”, lo cual en modo alguno lo es. Es decir, que quisiera destacar el aspecto puramente “teatral” de la novela, conseguido mediante una serie de estrategias que sólo un narrador con parejo dominio de la forma narrativa como de la técnica teatral podría haberse permitido y desarrollado con éxito.

El argumento de la novela, -para quienes acaso no estén familiarizados con ella- se resume del siguiente modo: La pareja de recién casados que conforman Amanda y el escritor emprenden el camino del exilio, casi desvalijados, sin más prendas que las escasas que les permiten llevar las autoridades. La nueva vida que emprenden al llegar -acaso al salir de su país- se va definiendo precariamente mediante unos abrigos de uso facilitados por quienes ya pueden prescindir de ellos. Dichas prendas, sin embargo, a la vez que los cobijan, les imponen (o al menos así lo va sintiendo él) una identidad consustancial a los abrigos, ajena a quienes antes eran, o creían ser los personajes. Se verifica así una especie de posesión, enfrentado a la cual -o mejor dicho- rendido ante la cual el personaje del escritor sufrirá una nueva y última metamorfosis: la transformación en el fénix que renace de sus propias cenizas. Esta lectura sintética ya anticipa -me parece- algunos de los elementos que constituyen recursos de las estrategias teatrales de la novela. La existencia peripatética de los personajes en primer lugar, ésa que tanto los acerca a una forma tan híbrida como la picaresca<sup>1</sup>, provee una magnífica coartada

<sup>1</sup> En un estudio paralelo, aún inédito, el autor del presente trabajo examina el parentesco estético entre el

inicial para mover los personajes un tanto a la manera de actores sobre el escenario. Dichos desplazamientos no sólo ocurren en un plano descriptivo-narrativo, sino asimismo caracterológico. Para empezar, está la casi desnudez que están obligados a vestir los personajes, y un poco después, como consecuencia de aquélla, la asunción de los abrigos cuyas peculiaridades, al imponerse lenta, pero inexorablemente, sobre quienes los llevan, los transforman no sólo de forma dramática, sino de manera espectacular. Los personajes compartirán el escenario con los monigotes que visten, de tal modo que a veces los segundos acabarán por interpretar a los primeros.

[Amanda] dijo entonces que debíamos hacerle frente a los hechos y se fue hacia el closet y sacó los abrigos. Volvió con los dos percheros en la mano y la figura me impresionó de un modo terrible, como si tuviera dos alas negras. Afortunadamente, en la habitación no había espejos, si no, la propia Amanda se hubiera sentido morir.

Insistió entonces en que nos probáramos los abrigos. Teníamos que acostumbrarnos a vernos con ellos puestos. Yo traté de impedirlo, pero ella insistió. La habitación estaba herméticamente cerrada y la atmósfera era cargante. Amanda se puso el suyo, y yo el mío. De pronto ella me dijo, mirándome de una manera diferente, como si mirara a través de mi persona: "Pase, pase, no se quede ahí parado..." (22).

Tienen mucho de surrealista estos abrigos, que en particular hacen pensar en la pintura de Magritte. Formas perfectamente definidas y realistas que a falta de un alma propia se apoderan y nutren de las almas de quienes los rodean cual incubos de fingida inocencia. Más que constituir piezas de vestir, propias del invierno, las prendas parecen servir para enmascarar a los personajes, transformándolos en encarnaciones, a ratos paródicas de sí mismos. Desde un punto de vista teatral, el vestido de bodas de Amanda, como referente y motivo, sirve una y otra vez para destacar el nuevo atuendo de la mujer y su apariencia grotesca.

(...) al doblar por un ancho pasillo, nos encontramos con un inmenso espejo que nos devolvió nuestras propias imágenes. Por un momento no las reconocimos. En primer lugar, poca cosa de nosotros mismos quedaba realmente visible. Amanda llevaba unas botas negras que le llegaban hasta las rodillas, y como el abrigo descendía hasta los tobillos, las piernas quedaban absolutamente cubiertas, justo es decir que bien protegidas -¡protegidísimas!- contra la intemperie. Como el cuerpo y las extremidades estaban tan perfectamente ocultos bajo la deformidad de lana y piel que los cubría, se me ocurrió pensar que las piernas de "aquella mujer" bien podían ser de palo. El cuerpo era un rectángulo en negro, muy mal hecho, y como se había puesto por sombrero un casquete negro que le cubría las orejas, sólo quedaba el óvalo, muy reducido, del rostro. La cara de Amanda era más bien pequeña, así que apenas se destacaba en el conjunto, consumida aún más por unos espejuelos de carey que en nada la favorecían. Poco más y no era necesario que la tuviera; lo que es peor: que estuviera ella misma (34).

Más que la peripecia narrativa misma, el énfasis de la acción a través de la novela se concentra en los "disfraces" representados por los abrigos de los que el feroz invierno -o una identificación progresiva e inevitable entre los abrigos y quienes los llevan- les impide despojarse. No es casual tampoco, que el primer trabajo que Amanda consigue hacer en una fábrica, sea precisamente elaborando "máscaras" o "caretas". Ellas constituyen el segundo elemento o componente del enmascaramiento o transformación de los personajes, comple-

mentario de los abrigos. La serie de transformaciones que comienzan para los personajes, como bien establece la novela desde el comienzo, con la salida misma del país, atravesará por varias etapas y será motivada en parte por la necesidad de buscar empleo, en parte obligados por la conciencia de “los [otros] desterrados [de que] ‘todos no [son] iguales’ (12)”. Semejante afirmación es no sólo reveladora de un estado de percepción colectivo acerca de las identidades de los personajes, sino que debe servir de norte al lector a la hora de valorar el lugar y relieve de las transformaciones que siguen. Los abrigos, [en particular el del hombre] se convierten en un espacio o habitáculo sui-generis donde el personaje se desnuda de sí mismo y se cambia en otros hasta que llega a ser uno con el abrigo, antes de transformarse una vez más hacia el final de la novela, para reencarnar como su ser primero.

Del grotesco que representan los abrigos mismos al comienzo, o acaso los personajes arropados por ellos, se alcanza progresivamente esa condición de identidad subordinada por la que los personajes llegan a pasar inadvertidos.

(...) esta vez no llamamos particularmente la atención. Aunque algunos nos miraban de reojo, no todos lo hicieron así y nos dimos cuenta (sin comentario el uno con el otro) [de] que un proceso de asimilación empezaba a tener lugar. En especial, en el caso de Amanda. Una señora algo mayor llegó a sonreírse con ella, y le dijo algo que, naturalmente no entendimos, pero a lo que Amanda respondió con una expresiva sonrisa. (...) Entonces Amanda tuvo un gesto inesperado. Se quitó aquel espantoso casquete negro que le comía la mitad de la cara y se pasó la mano por los cabellos, que aunque aplastados y desfigurados por el peso de aquella cosa, mantenían aún la gracia de unas ondas naturales que le devolvían parte de una perdida y auténtica elegancia. Un par de viejos la miraron (...) y una mujer (...) me sonrió escépticamente (no por mí, sino por el gesto de Amanda) como si todo aquello se tratara de una farsa (37).

Como se ve, dicho proceso asimilatorio no ocurre, sin embargo, de manera fácil y mucho menos sin un pataleo de los personajes empeñados en ser ellos mismos, aunque resulte al cabo inexorable la absorción. En otro momento de la trama, el escritor se enfrenta al hecho de que su propio cuerpo ha llegado a serle ajeno. Y llevando a sus extremos el tratamiento fársico de la situación, el narrador enfrenta al personaje del escritor con su otra *persona*, aquella que reside en el abrigo y que éste insiste en imponerle:

Como había frío sentí necesidad de orinar. Esto ocurría con bastante frecuencia pero la necesidad era más intensa en los días más fríos; como le ocurre a todo el mundo, creo. El acto era puramente mecánico y traté de buscar un urinario. Entré en una cafetería de carácter popular (una de esas conocidas por “automáticos” en las cuales el servicio es completamente impersonal (...)) y busqué la correspondiente indicación del servicio sanitario. Realicé, en fin los actos mecánicos del caso, y de pronto me encontré de pie delante del urinario. Al abrir ligeramente el abrigo y empezar a orinar, un terror inexplicable se apoderó de mí al sentir en mis dedos aquella carne flácida de un órgano colgando de mi cuerpo (...). La sensación de la yema de los dedos en contacto con aquella carne era tan hiriente y tan vacía que me sentí atravesado por una angustia única, y sabía que si miraba, la sensación sería aún más punzante porque a la molestia (no puedo decir que fuera ésta la palabra) que me producía el tacto tendría que unir la que me iba a producir la vista. Lo hice, sin embargo, y vi aquella cosa que sostenía aquella mano y que se presentaba a mis ojos como un apéndice de carne. Me pareció un órgano absolutamente impersonal, mucho más indefinido que la mano que lo sostenía mecánicamente o que los ojos que lo habían mirado. Pero lo más terrible tuvo lugar cuando se me ocurrió pensar que yo no tenía la menor seguridad

de que aquel órgano fuera mío, que pendiera exactamente de una unidad que fuera yo y no otro. ¿Qué seguridad existía de que todo fuese una unidad? (44).

Este largo pasaje aborda con ironía y de soslayo, entre otros tópicos, el miedo a la homosexualidad que cree experimentar el personaje poseído por el abrigo. Porque si el hecho cierto es que al despersonalizarse se somete al dominio absoluto del "otro", la pregunta inevitable que resulta al momento de orinar, es precisamente aquélla: ¿a quién pertenece pues el miembro que sostiene entre sus dedos? Pero incluso por sobre este tratamiento irónico de la homofobia, se halla el no menos irónico de la fragmentación de la personalidad que sufre el individuo. Más que surrealista, la escena se hace aquí cubista. La "unidad" del sujeto se ha deshecho para dar lugar a partes que actúan independientes del sujeto y de manera autónoma una respecto a la otra. A tenor con esta misma óptica, las manchas que producen la suciedad y la grasa sobre el abrigo, acaban por cobrar una vida y sentido independientes, que hacen que el escritor quiera al fin volverse uno con el abrigo y no separarse nunca más de él. Así pues, es junto al abrigo y no junto a Amanda su esposa con quien quiere estar. La suciedad, como una gran mancha que lo tapara todo se apodera no sólo de la ciudad, sino de él y lo contrapone a los hábitos de higiene con que por su parte Amanda parece reconciliada. La suciedad se ha vuelto también un abrigo y una forma de enmascaramiento, la más apta a su vagabundaje. El personaje se identifica finalmente con su papel -se somete a él- y no busca sino el momento de actuar, de poner en ejecución este ejercicio frente al público que representan sus nuevos amigos, los otros vagabundos que lo aguardan con creciente aprobación -y expectativa- en los bancos del parque. La edad del personaje en relación a estos constituye al principio un inconveniente que retarda su aceptación, pero el afán con que éste se dedica a su papel, y el descubrimiento por su parte de que la suciedad -a modo de un maquillaje convincente- contribuyen al desempeño del papel que los demás esperan que encarne, finalmente lo consagran.

La edad se volvía tan indefinida bajo la suciedad, que recordaba a aquellas mujeres que se cubren el rostro con una gruesa capa de maquillaje en un inútil afán de disimular los años. Aquí, sin intención, se lograban con eficacia opuestos resultados, como si se intentara aparentar no una juventud que no se tenía, sino una indefinida y legítima vejez. Si (...) me hubiera encontrado con algún conocido "normal", hubiera dicho posiblemente que me habían caído años encima -aunque, naturalmente, no me hubiera reconocido (...). No era una afectación de parte mía. Yo sentía aquella vejez sobre mis huesos y me alegraba de ella aunque lamentaba automáticamente no serlo, pero pensaba que con el esfuerzo cotidiano acabaría dejando caer sobre mí la pesada suciedad de los siglos (...). Toda esta actitud, toda esta legítima compenetración, (...) llegó a conmover a los más recelosos, que dejaron de ver en mí a un extraño; dejaba de ser uno que no era. En carne y espíritu me volvía uno con ellos (62-63).

Pero "los lazos" que atan al personaje a otro escenario, el que comparte en su otra vida con Amanda, no facilitan, sino que entorpecen la completa identificación con su papel de vagabundo, y merced a este contrapunto, precisamente, el personaje continuará haciendo su papel. La evolución de su desempeño dará lugar a una nueva variante que no excluye el abrigo, sino que lo encierra. Ello ocurre cuando el personaje sufre, se somete -o pretende someterse- a un proceso de congelación que comportaría la muerte. Un bloque de hielo -descrito como un ataúd- aloja el cuerpo ofreciéndole en su agonía una nueva oportunidad para la actuación. Mientras agoniza, el personaje reza, pero aún esta plegaria tiene una intención y un tono fársicos:

Era un rezo mecánico de frases congeladas que se quebraban en el aire... Creo en la descomposición/ Todopoderosa... Hágase la descomposición y la/ descomposición se hizo... Des/ composición eres/ y en descompo/ sición te convertirás... (89-90).

El final de este pasaje -obviamente paródico del "Génesis"- termina gráficamente con una sopa de letras que asimismo dan fin al capítulo IV. Ambos, la referencia al proceso creativo, evocado en el instante de la muerte, y la sopa de letras también constituyen referencias al otro papel y "teatro" del personaje: el del escritor y la escritura como creación, los que aquí también se descomponen y transforman en signos sin conexión obvia, sin significados predecibles.

En el siguiente capítulo, el personaje "regresa de la muerte" o simplemente despierta de una pesadilla: la del hielo. (Esta ambivalencia entre el sueño y la vigilia se corresponde con igual indeterminación existente entre los diferentes planos de "la realidad" y entre la sustancia de que están hechas "la realidad" y "lo imaginado"). Juego de espejos muy teatral éste, que refiere a los diferentes planos témporo-espaciales en que se desempeñan los personajes. La "congelación" sufrida por el personaje en su papel de vagabundo, responde aparentemente a la exigencia argumental de impulsar una nueva dinámica de las transformaciones que acomete el personaje. Éste adoptará en lo sucesivo el papel de "espectador" que observa, con gran intensidad, pero sin que pueda determinar nada al respecto, la trama que lo implica. De nuevo asistimos a la fragmentación cubista. Quien asume el papel de "espectador" ahora observa el proceso de su descongelación con la clara conciencia de que su cuerpo está hecho de una serie de partes, que son también máscaras o aspectos del todo. El mismo proceso de la escritura ensayado a veces en medio de la vigilia de ese sueño, y observado por el espectador en una especie de desdoblamiento, tiene mucho de coreografía de la escritura: más de actividad ejecutada como una representación que del acto de la creación propiamente dicho.<sup>2</sup> Pero se trata igualmente de la agonía de las palabras en el cerebro cortocircuitado del narrador-actor. Hacia el final de la novela, el personaje del escritor irá reapareciendo: fénix que renace de las cenizas, o de los hielos de sus metamorfosis. Las formas dialogadas (ya que no podrían considerarse diálogos propiamente en los comienzos) pasan a ocupar en lo adelante un lugar destacado en el texto, así como las referencias a la escritura como hecho concreto o actividad del personaje, en particular aquellas que dan cuenta, y llegan a incorporar al texto novelístico, fragmentos de una pieza teatral escrita por el narrador. El texto concebido con formato teatral e incorporado a la reflexión introspectiva del narrador-actor acerca de sí mismo, del "otro" que también es él (ambos dialogan entre sí aún cuando responden a la denominación compartida de "Yo") y también de Amanda, sugieren que el espectáculo como recurso narrativo acaba por revelarse abiertamente, haciéndose "consciente" de sí mismo, de igual modo que la reflexión sobre la escritura y la esencia del ser escritor deja de ser esbozo para convertirse en retrato. A este respecto, las referencias a Tula Avellaneda llevan del brazo al narrador-actor. Lo llevan, en particular, al montaje de una suerte de representación en la que más que evocar a Tula se la ve en escena, si bien una escena indigna de su grandeza. En ella, el Chino de la Charada, que "en el fondo le tenía mala voluntad, le [dice] para no consolarla: Tula, Covarrubias te ha desterrado. Más vale que te busques la papeleta del exilio (139)". Junto a Tula se encuentra, en el quirófano, Baltasar, sometido a la cuchilla de un ilustre hispanista armado de bisturí eléctrico. Muchas otras máscaras, ilustres unas, conocidas todas: de John Wayne a San Juan de la Cruz pasando por el mago Mandrake pasarán por el escenario en uno u otro momento hacia el final de la novela. "Si yo fuera novelista... (201)" dice Amanda, (otra de las máscaras del narrador), en algún momento, asegurando que si lo fuera escribiría una novela sobre determinado tema, a lo que parecen responderle las voces desesperadas que da Tula: "¡Palabras, palabras, palabras! (...). ¡No somos nada, no somos

<sup>2</sup> William L. Siemens ya observó la importancia de este acto escritural como uno de los vórtices de la novela. Sin embargo, pasa por alto el componente "teatral" de dicho acto.

nada!" (139). Es sin embargo la anagnórisis última del escritor -una vez completada la serie de sus metamorfosis, y cuando ya ha re-encarnado en su ser menos fingido- una verdadera epifanía que evoca la representación de la misa, y con la cual cierra la obra:

Entonces me di cuenta que todo lo demás quedaba atrás y que no era desaparecer el destino de las especies únicas que agonizan en el desierto. Era su destino vivir y era Amanda la que poseía el secreto, una dualidad y una unidad inextinguible convertida en realidad al mismo tiempo que también era leyenda. El trino de Amanda se elevaba para quebrar para siempre los cristales de la soledad (221).

## BIBLIOGRAFÍA

MONTES HUIDOBRO, Matias. *Desterrados al fuego*. "Fondo de Cultura Económica", México (primera [y única] edición) 1975.

SIEMENS, William L. "The Birth of the Author in the Recent Cuban Novel", *La Chispa '87 (Selected Proceedings)*. Editor: Gilbert Paolini.

# Entre sombras anda el juego: la monstruosidad filial en *Recordando a mamá* de Monge Rafuls y *Oscuro total* de Montes Huidobro

Jorge Febles  
Western Michigan University  
EEUU

La familia escindida o autodestructora ha devenido asunto clave en la dramaturgia cubana lo mismo antes que después de la Revolución, lo mismo dentro que fuera de la Isla. Ya en 1973, Matías Montes Huidobro precisó la dinámica de este motivo, generador de tan diversos planteamientos teatrales. Tras insistir en que "la familia parece ser el punto de vista preferencial de la dramática cubana" (*Persona 25*), aclaraba el crítico:

La familia cubana aparece en las tablas arrastrada por un devorador e hiriente canibalismo (...). Nos imaginamos dos cosas. De un lado, oscuras razones más allá de todos los límites temporales; de otro, elementos crecientemente devoradores dentro de la historia local... Hablar de Cuba y de la familia cubana es todo y lo mismo: forman unidad. El teatro cubano lo demuestra. Pero debajo del asunto se esconden turbias facetas (*Persona 26*).

Aunque Rine Leal no discrepa enteramente de este supuesto,<sup>1</sup> se infiere en varios textos suyos que la evolución del motivo en la Cuba posterior a los sesenta ha sido algo menos ambigua gracias a la cimentación revolucionaria que se pretende conferir al núcleo familiar. No así lejos del país, donde éste ha persistido como constante que posibilita igualmente la introspección autocrítica y el análisis colectivo. Así lo ilustra el hecho de que se haga patente en piezas urdidas por escritores vinculados a las dos promociones más significativas que laboran hasta ahora en los Estados Unidos: el vasto grupo multidimensional constituido por quienes Isabel Álvarez Borland denomina "first generation [Cuban] writers," es decir, escritores formados en la Isla antes de exiliarse, y esa socorrida generación de los "uno-y-medio," integrada por quienes emigraron de adolescentes o niños y comenzaron a pronunciarse artísticamente en Norteamérica. Se sobrentiende que el motivo de la familia escindida prolifere entre tales dramaturgos desterrados. A la postre, ambos núcleos padecieron un proceso divisivo que los marginó a perpetuidad, tomándolos en hijos malditos dentro de la nación de origen, y en forasteros perpetuos dentro de la adoptiva. En sus obras, el microcósmico ámbito familiar se desconstruye de manera a veces virulenta, pero siempre incisiva. Tal parece que esta temática se mantuviera como suerte de acto sádico-masoquista. El dramaturgo agradece agredándose; es hijo o hija, padre o madre a la vez.

<sup>1</sup> Véase el preámbulo para su colección de *6 obras de teatro cubano*, donde arguye que en la Isla revolucionaria, "el tema familiar se muestra agotado, vacilante" porque "la familia se asienta ahora sobre bases más sólidas" (22-23). Consúltese por contraste el prólogo a su *Teatro: 5 autores cubanos*.

Mata suicidándose; muere asesinando; lacera lacerándose. Aviva entre sombras densas esas "turbias facetas" a que alude Montes Huidobro, emblemáticas de lo que llamo "monstruosidad filial," o sea, el acoso a la par mortífero y suicida de los padres por los hijos y viceversa con el objeto de retener o usurpar el poder, de afirmar un orden en forma reaccionaria o transgredirlo, volviendo dichas estructuras al revés de acuerdo con notorios paradigmas carnavalescos.<sup>2</sup>

En *Oscuro total y Recordando a mamá*, Matías Montes Huidobro -escritor de primera generación exílica- y Pedro Monge Rafuls -suerte de "uno y medio"- articulan esta problemática con precisión suficiente para hacer posible algunas hipótesis esclarecedoras. Ambos recogen el asunto de marras en base a un dinámico bipolarismo iluminador de esas "tensiones (...) profundas que tienen que ver con el poder y la opresión" ("Ausencia" XV) a que alude Rine Leal en un estudio. Las piezas interesan sobre todo porque, al transcurrir en los Estados Unidos, ejemplifican la traslación del asunto de la familia escindida y el motivo de la monstruosidad filial a un espacio extraño. Escritores pertenecientes a promociones sucedáneas coinciden en desplazar un asunto autóctono al mundo ajeno como para subrayar su perpetuidad. Al mismo tiempo, confieren cierta hondura existencial al motivo, puesto que la marginación exílica, producida por el traumático salir de un lugar para no estar enteramente bien en otro, deviene metáfora de un desarraigo mucho más intenso e inescapable.

*Recordando a mamá* transcurre en una funeraria de Queens, en el año 1990. Dos hermanos ya mayores, Alberto y Aurelia, velan el cadáver de su madre, configurando así una consuetudinaria escena ceremoniosa. La inusitada soledad de los personajes, aislados junto al cadáver como incipientes Adán y Eva puestos a producir nuevas imágenes en un espacio antiedénico, presagia la evolución hacia el mutuo reconocimiento y el autodescubrimiento, el salir de las sombras a la luz que, a la postre, implica todo sepelio. Por otra parte, la ausencia de otros dolientes provee un matiz inquietante. Puntualiza la desubicación que los personajes irán desgranando al dialogar. Están desterrados en el sentido más amplio de la expresión. No sólo se encuentran fuera de sitio por haberse visto forzados a emigrar, sino que encarnan anomalías humanas al sentirse irrealizados física y psicológicamente. Reflejan esa radical desorientación y desajuste característica de cierto teatro cubano absurdista con que se emparenta la obra. A pesar de su madurez, los hermanos se comportan como adolescentes desorientados incapaces de forjarse un destino individual. Por ello experimentan lo que Alberto designa "la frustración de no ser nada" (258).

Solos en las tablas junto a una muerta, hiperbolizan tal abandono al patentizar barreras que los separan, que los convierten en seres incomprendidos e incomprensibles, tan abortos en el drama personal que jamás podrían tornarse en pareja complementaria, por antinatural que ésta fuera, para resistir los embates de la vida. Ambos elucidan, además, una insatisfacción erótica desconcertante en virtud de su edad. Son criaturas que nunca llegaron ni llegarán a ser, cuya incompletez las lleva al rechazo mutuo. Alberto, por ejemplo, protesta una vez que su hermana lo toca fraternalmente para conmiserarse cuando éste expresa su insatisfacción amorosa: "Coño, no me toques, peor que mamá. No me gusta que me toquen, no quiero ninguna mano sobre mí. Me da asco sentir el contacto de las manos (...) el contacto más puerco se hace a través de las manos cuando corren, resbalan, se pierden despertando el deseo" (267). Semejante desesperanza matizada por la ambivalencia erótica apunta a la monstruosidad filial. Al ser hijo del odio y hermano de una odiosa odiadora, representa él mismo cierta enervante malignidad.

<sup>2</sup> Me remito, por supuesto, a toda la gama de nociones relacionadas con lo carnavalesco que expone Bajtin en su *Mundo de Rabelais*.

Según se demuestra a lo largo de la pieza, la enajenación que experimentan Aurelia y Alberto se debe particularmente a la situación vivida en el espacio hogareño lo mismo dentro que fuera de una Isla identificada nebulosamente con el propio conflicto familiar. De tal suerte, *Recordando a mamá* estriba en el análisis del microcosmo doméstico como síntesis metafórica de una sociedad en estado perpetuo de crisis cuyas taras traspasan fronteras geográficas. La familia cubana trasunta a Cuba en Cuba igual que en los Estados Unidos, ya que ha moldeado y sigue moldeando el carácter y el *polis*. Su vigoroso canibalismo, su indeleble monstruosidad que pasa de generación en generación, no disminuye en el nuevo ambiente. De ahí que Aurelia y Alberto ejemplifiquen una patología identificable con toda orilla horadada por el núcleo familiar cubano. Los “piojos enormes” (170) de Virgilio Piñera cruzan mares y montañas sin padecer menoscabo.

Tanto Aurelia como Alberto evidencian esa teratológica relación con los padres patentes en múltiples piezas nacionales. Aurelia atribuye todas sus frustraciones eróticas al dominio materno. La limita el culto convencional a la virginidad. En Cuba, la madre se interpone de algún modo entre ella y su primo Oscarito; en el exilio establece una guardia tenaz contra el deseo. Por ello, Aurelia se considera víctima de su madre, atribuyéndole ese objetivo castrador, esa necesidad de convertirse en voz de la Tradición con mayúscula que puntualiza Lillian Manzor-Coats en su estudio sobre *The L.A. Scene* (12).

No menos problemática resulta la relación de Alberto con su progenitora. Lo mismo para él que para Aurelia, el padre es una entidad difusa, asociada con el antes idénticamente nebuloso, un personaje cuyo rostro se ha esfumado porque la madre no llevó al exilio foto alguna de él. Para Alberto su imagen se ha tornado en “un recuerdo vago, sin forma, como cuando uno se mira en el agua de un río y ve y no ve” (263). Debido a ello, anuncia, borró a Cuba de su mente. Así, el cariño paterno, o sea masculino, se ancla en la tierra abandonada por la insistencia del poder femenino que se le yuxtapuso en el combate ancestral de patriarcado/ matriarcado.

Al autorreconocerse en las tablas, Alberto articula su afinidad ambigua con la madre de manera acentuada y polivalente. En varios escuetos fragmentos metateatrales, el personaje masculino se travestiza para humillar en sentido carnavalesco la voz materna. Esta aproximación al ser odiado se desprende en cierta medida de las manos hechiceras de ésta, que según se ha constatado el hijo parangona a regañadientes con las propias. La semejanza entre ambos radica en la educación sexual hogareña. Alberto le confiesa a su hermana en forma más femenina que masculina dentro de un contexto machista: “Mamá siempre me enseñó que el hombre debe respetar su cuerpo tanto como lo hace una mujer. El cuerpo es un templo” (266). A lo que responde Aurelia, conforme al criterio paternalista convencional: “Sí, pero un hombre es un hombre” (266). El planteamiento se complica, empero, cuando Alberto revela que, de niño, había presenciado reiteradas veces cómo la madre adúltera se entregaba a un vecino llamado Fermín. El adulterio femenino, violación suprema del código machista, entrafía la desvirtuación del arquetipo mariano en que se funda la estructura familiar cubana.

Asimismo, esta exposición recurrente a coitos extramatrimoniales produce en el personaje tendencias neuróticas afines a tantas estudiadas por Freud en casos como el del hombre-lobo y lo conduce a identificarse con el ente transgresor, ya que comparte las extremidades capaces de extenderse hacia aquello que se ansía poseer. Dice con energía a su interlocutora: “Mira mis manos. Son iguales a las de mamá. Iguales, listas para tocar lo prohibido” (268). Luego precisa: “Yo nunca he podido estar en paz desde que era un niño. Nunca, nunca. Siempre luchando contra las manos” (268). La sexualidad reprimida patente en ambos personajes promueve una ambivalencia enajenante que garantiza el odio hacia quien dio forma al hogar, el ser deseado y a la par repudiado que constituye el emblema matriarcal. En el fondo, se añora ser la madre para

tocar al padre, se anhela ser el padre para poscer a la madre, se ansia seducirlos como hijos y ser seducidos por ellos. Así se recalca el cariz tanto edipiano como cainista de la familia insular. Por ello, en la obra de Monge Rafuls el odio y el amor juegan entre sombras inquietantes, dándose la mano en un complejo esquema cíclico que se asienta en la monstruosidad filial.

*Oscuro total*, por su parte, supone otra vuelta de tuerca aún más arriesgada al esquema de la familia escindida. Esta obra de Montes Huidobro representa una especie de proyecto re-textualizador fundamentado en la distorsión inventiva de un modelo para subrayar y extender su potencialidad significativa.<sup>3</sup> El autor parte de un pre-texto verídico, a saber, el notorio crimen de los hermanos Lyle y Erik Menéndez, quienes en 1989 dieron muerte a sus padres, José y Mary Louise ("Kitty") Menéndez. Ella era de procedencia angloestadounidense, pero su esposo había emigrado de Cuba con su familia poco después del triunfo revolucionario. En marzo de 1990, tras varios meses de laboriosas pesquisas policiales, los hijos del matrimonio -Lyle de veintidós años, y Erik, de diecinueve- fueron arrestados y acusados del grotesco homicidio.

El juicio televisado de los hermanos Menéndez sedujo a la opinión pública estadounidense debido a ciertos factores inquietantes que se convirtieron en la base de su defensa. Ambos admitieron su culpabilidad, pero argumentaron que habían matado a sus padres debido a que temían por su propia vida. Durante el escandaloso proceso, los abogados fundamentaron su alegato en el abuso incestuoso y emocional que ambos hermanos aseguraron haber padecido. El juicio concluyó con una victoria pasajera para la defensa, pues el jurado fue incapaz de llegar a un veredicto. Ello a pesar de que, según probó la fiscalía, dieciocho meses antes del crimen Erik había coescrito un libreto para el cine en el que un hijo mata a sus opulentos padres para heredar su fortuna ("Blood Brothers" 34).

Matías Montes Huidobro intuyó en este proceso la corroboración de un asunto que ya había estudiado en una pieza de 1960, *La sal de los muertos*,<sup>4</sup> así como en diversos textos críticos. Imaginó, es de suponer, que el motivo de la monstruosidad filial dentro de un ámbito en el cual padres e hijos luchan por el poder había atravesado el Caribe para resucitar en California. La poderosa sangre de José Menéndez había infectado la de sus hijos *mestizos*, llevándolos a reproducir una tragedia familiar netamente cubana. Montes Huidobro dio, entonces, un abrupto salto creador: optó por valerse del pre-texto más dramático que cualquier drama imaginable para poetizarlo de acuerdo con el molde en cuestión, para *nacionalizarlo* confiriéndole un aliento criollo que desentona en todo momento con el trasfondo anglosajón. *Oscuro total* sucede periféricamente en los Estados Unidos, pero en un espacio cerrado, íntimo, pleno de sombras arquetípicas, que es el mismo en que se juegan incontables dramas del autor.

Montes Huidobro se remite a factores verídicos, los cuales por su naturaleza formal o conceptual responden a esquemas creadores transparentes en la totalidad de su producción. El cariz monstruoso de un parricidio justificado en base al filicidio presentado apunta a esa desquiciante circularidad ritualista explotada reiteradamente por el escritor. La existencia de un libreto previo, de una suerte de pre-texto morboso, insinúa un proyecto metateatral afín a su concepción dramática. Finalmente, la tiranía doméstica que se atribuyó con razón o sin ella a José Menéndez,

<sup>3</sup> He estudiado más a fondo esta obra en "Re-textualización y rito en *Oscuro total*" y "La transmigración del rito parricida en *Oscuro total*." Aquí me valgo de muchas ideas expresadas anteriormente al respecto. En algunos casos, el afán comparativo y mi propia evolución crítica me han llevado a alterar levemente ciertas nociones.

<sup>4</sup> Según cuenta Montes Huidobro, la obra se iba a publicar en Cuba en 1960. Sin embargo, las autoridades confiscaron la edición antes de que el autor emigrara. ("Entrevista" 233).

así como la explotación emocional y física de su esposa e hijos de que fue acusado se vinculan a esa visión de la familia cubana como estructura represiva y autodevoradora, signo fatídico de una sociedad en crisis. Por ello, el modelo criminal que da pie a *Oscuro total* significa una parodia desestabilizadora de esos dramas cíclicos y antropofágicos que suele urdir Montes Huidobro. Este se da por aludido, respondiendo a dicha ironía con un novedoso empeño tergiversador. Se adhiere a parámetros postmodernos para romper lo que Linda Hutcheon denomina las fronteras entre la ficción y la no-ficción, entre el arte y la vida (10), con miras a forjar una metaparodia del referente agresor. Lo reconstruye desconstruyéndolo con la intención de integrarlo en su análisis pertinaz de la familia isleña.

Esta indagación se plantea en *Oscuro total* a través de un asunto equívoco desde su principio, cuya complejidad se incrementa a lo largo de tres actos casi circulares enlazados sin ruptura temporal. Estos se encadenan para sugerir una espiral inconclusa que apunta al infinito. Quienes se hayan inmiscuidos en dicha vorágine son los hermanos Oscar y Tony, de veinte y dieciocho años respectivamente, su madre Tita, de cuarenta y cinco años, y su padre Paco Martínez, de cincuenta y cinco. La simple identificación de estos personajes implica un paso inicial en el procedimiento reconstructor, pues sus nombres insinúan una hispanidad absoluta ajena al referente. Además, la obra incluye a Gina y Giorno, grotescas entidades extra-escénicas que sólo aparecen en el segundo acto cuando, conforme a la exuberante armazón metateatral de la pieza, son representados por Paco y Tita para dejar constancia de su carácter simbólico, de su naturaleza de sombras ambiguas, de "turbias facetas".

El primer acto propone bases poéticas sugerentes de una referencialidad desvirtuada por los dos subsiguientes. Pese a su cariz alucinante, retiene cierta coherencia significativa asentada en un modelo del que se han extirpado las voces antagonicas. Es decir, la acción -que transcurre simbólicamente de "oscuro total" a "oscuro total"- se fundamenta tan sólo en el conflicto entre hermanos que acaban de ejecutar un parricidio, el cual justifican en virtud de la represión experimentada a manos de sus progenitores. Las actitudes gesticulantes de Tony y Oscar divulgan su naturaleza de entes atrapados por la misma ficción que van urdiendo para razonar el sacrificio realizado.

Acaban de ajusticiar a sus tiranos o, al menos, piensan haberlo hecho. El que lo hayan conseguido o no se torna en *leit-motiv* de un diálogo tan violento como el delito insinuado. Al explicar y explicarse sus acciones, al forjar planes para evadir el castigo temido, los hermanos se agruden verbalmente como pareja enemistada, como hombre y mujer que se detestan. Su discutir acelerado, chocante, contradictorio, elucida un ritualismo paradigmático. Remeda ese diálogo trágico o *stichomythia* que, según Girard, corresponde al intercambio de golpes entre guerreros trabados en lucha mortal (150). De manera aún más radical que los hermanos ideados por Monge Rafuls, Oscar y Tony se decretan víctimas, hijos oprimidos por padres monstruosos. Perfilan la indole cuasi mitológica del parricidio imprescindible para evitar que el salvajismo se perpetúe dentro del microcosmos escenificado. Así contemplado, el crimen en cuestión adquiere ese carácter de ciertos actos religiosos efectuados, según Girard, por determinadas colectividades para impedir la prolongación a perpetuidad de ciclos vengativos que se fundamentan en la violencia recíproca.

Dos motivos dominan el discurrir de los hermanos: 1) el plan concebido por Tita y Paco para darles muerte, con el cual se relacionan los ambiguos Gina y Giorno; 2) la bestialidad sexual de que proceden y que, al mismo tiempo, han padecido. Retóricamente, el final del acto sugiere una descarga de conciencia provocada por la enajenación suicida que suscita presuntos peligros extraescénicos: la súbita aparición de la policía, la posible irrupción en escena de los aterradores Gina y Giorno, hasta la reaparición fantasmal de los padres, quienes se reavivarían para

anatematizarlos. La lucha entre los hermanos por "matarse la memoria" con una de las pistolas que emplearon para perpetrar el asesinato culmina en un disparo accidental. Éste los hace rodar por las tablas hasta quedar inmóviles mientras, se impone un "oscuro total" que pasma al lector-espectador, llevándolo a cuestionar la solución hipotética suministrada por el rito inmolador.

Una vez quebrantada la oscuridad escénica al principio del segundo acto, se acentúa de inmediato la sensación de incomodidad. Tony y Oscar yacen en las tablas como lo hacían al finalizar la instancia anterior. De repente, ambos se incorporan con lentitud y Oscar toma un libreto que se encuentra en la mesa de centro. Comienza a leerlo mientras contesta el teléfono que timbraba antes de que los hermanos se desplomaran en escena. Acto seguido, Tita sale de la habitación de los altos. También repasa un libreto. Su presencia en escena introduce un nuevo matiz contestatario. Al declararse coautora de la trama, incrementa la arbitrariedad del juego escénico. El primer acto se había planteado como trasunto singular pero razonable de un pre-texto transgredido por medio de la hipérbole, el metateatro y la distorsión tipológica. Pero la aparición de Tita, sus comentarios sobre un libreto del cual se pueden hasta extraer personajes, las referencias equívocas a la defunción de su marido, el hecho de que anticipe la posibilidad de su propia desaparición definitiva, señalan una inversión chocante. Se acentúa la ficcionalidad desvirtuadora del referente, es decir, la pura metateatralidad descifrable sólo en virtud de claves metafóricas. Por ende, *Oscuro total* se percibe como un retablo variable, polisémico, siempre desconcertante.

La resurrección de Paco añade una nueva órbita centrífuga al vórtice, pues garantiza la apertura a toda contingencia de un suceder escénico vígorosamente inventivo. La prepotencia machista del personaje se patentiza a lo largo de un acto controlado por él. Injuria desaforadamente para rebatir las injurias dirigidas contra él. De tal modo, la *stichomythia* alcanza proporciones descomunales, caracterizándose por una brutalidad populachera proveniente del habla cubana. La presencia despótica y la voz masculina de Paco están en función de enfatizar el carácter forzoso de la hecatombe ritualista que Montes Huidobro ha entrevisto como constante de la familia y la sociedad cubanas.

Cada crisis exige sacrificios reiterados, según señala la propia Tita al presagiar la entrada en escena de su esposo: "Tu padre es uno de esos monstruos que hay que matar una y otra vez y siempre resucitan. Tendrán que pasarse toda una vida matándolo (...) y siempre acabarán teniéndolo delante" (44). Paco es monarca, corrupto e incestuoso *pater familias*, tirano merecedor del exterminio. De ahí que se torne en *pharmakos*, en víctima imprescindible (Girard 106). Su esposa, la codictadora grosera también dada a pasiones deshonestas, es, como Eva, blanco de toda acusación y, a la par, reina caída, simulacro tanto de Medea como de Yocasta. Le toca acompañar a su cónyuge en el ara del sacrificio ritual. A través de un nuevo alarde metadramático, Tita y Paco se transforman en los grotescos delincuentes Gina y Giorno. Cuando desaparecen al final de la instancia, Oscar y Tony los siguen, armados con las pistolas que habían utilizado para cometer otro *crimen perfecto* según un libreto reformado por los mismos progenitores, cuya identidad se ha esfumado previo al "oscuro total" que envuelve el teatro.

El rito parricida insinuado en ambos actos sufre una tergiversación radical en el tercero. Quienes reaparecen en escena tras la iteración cuasi religiosa de los disparos que truenan en la oscuridad, no son los hermanos Martínez sino Tita y Paco. Se inicia así una fase conclusiva en que los padres imitan las acciones y palabras de sus hijos. Cuanto sucede está en función de socavar todo lo inferido con respecto a la acción dramática. Los padres, antes víctimas propiciatorias, se convierten en ejecutores de sus vástagos, procurando de esa suerte espiar culpas y conseguir una liberación idéntica a la añorada por Tony y Oscar. Les urge exterminar a sus hijos porque éstos se han tornado en sus dobles grotescos dentro de un mundo vuelto

al revés, en el cual todo deviene cuestionable. De ahí que, a pesar de la índole trágico-simbólica del asunto poetizado, Tita pueda sugerir a su marido: "Esto parece una farsa, Paco" (80).

El conflicto finaliza con un paroxismo erótico: Paco le arranca las vestiduras a Tita para celebrar la emancipación propia con un coito emblemático de su oprobioso control. Cuando se encuentran totalmente desnudos, el teléfono, *leit-motiv* interruptor, introduce otro segmento metateatral. Los personajes envejecen irracionalmente ante el lector-espectador, convirtiéndose en ancianos indefensos que discuten múltiples crímenes perpetrados por padres contra hijos y viceversa. El climax de la escena radica en el reconocerse verdugos, sacrificadores. Como sus hijos, tratan de matarse el uno al otro, pero la artritis y los temblores se lo impiden. La reaparición de Oscar y Tony, su comportamiento solícito, su tomar posesión de las armas, su remontarse escaleras arriba una vez que los padres se han retirado añade otra espiral a la vorágine mientras irrumpe la oscuridad absoluta. Se adivina otro sacrificio irremediable, que puede ser el de los padres o el de los hijos, ya que las víctimas propiciatorias oscilan debido a circunstancias.

*Oscuro total* procede de un referente distorsionado a conciencia, reconstruido paródicamente para integrarlo en el paradigma de la escindida familia cubana. Montes Huidobro opta por ocultar las raíces modélicas en un complejo esquema metateatral fundamentado temáticamente en el motivo mítico-religioso del sacrificio necesario. Pero, gracias a la enloquecedora armazón circular de la pieza, este procedimiento regenerador se torna en nefasto. Deviene metáfora que apunta a una perspectiva apocalíptica: la desgraciada posibilidad de una violencia permanente que se desarrolle en forma centrifuga como signo doloroso del núcleo familiar y, por extensión, del propio acontecer histórico cubano.

El asunto de la familia escindida representa una constante del teatro criollo que se perpetúa en el exilio acaso en virtud de una compartida agonía vivencial y de un afán por explicársela, explicándola. Aunque muchos dramaturgos exploten este concepto, Matías Montes Huidobro y Pedro Monge Rafuls lo ilustran a perfección en los textos comentados. Ambas piezas, al reproducir dicha temática en español y en tierra ajena, parecen metaforizar una actitud afin. Insinúan que la fragmentación del ámbito doméstico debido a la monstrosidad filial se manifiesta como pesadilla recurrente porque emblematiza la situación invariable del país, su crisis perpetua. Para curar las raíces de ese mal, hay que vivirlo y revivirlo creativamente con una entereza artística que acarrea cierta dosis de masoquismo, pues supone el hurgar infructuosamente en las sombras plenas de "turbias facetas" para descubrir, en última instancia, nuevas sombras acaso hasta más tenebrosas.

## OBRAS CITADAS

ÁLVAREZ BORLAND, Isabel. *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona*. Charlottesville, Virginia: UP of Virginia, 1998.

BAKHTINE, Mikhail. *Rabelais and His World*. Traducción de Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

FEBLES, Jorge. "Re-textualización y rito en *Oscuro total*." *Ollantay* 5:2 (1997): 106-14.

\_\_\_\_\_. "La transmigración del rito parricida en *Oscuro total*." En: Febles, Jorge y Armando González-Pérez. *Matías Montes Huidobro: acercamientos a su obra literaria*. Lewiston, Maine: The Edwin Mellen Press, 1997. 185-200.

FREUD, Sigmund. *Three Case Histories*. New York: Collier, 1963.

GIRARD, René. *Violence and the Sacred*. Tr.: Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1977.

- GLEICK, Elizabeth, et al. "Blood Brothers." *People Weekly* 27 de septiembre de 1993, 32-37.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1995.
- LEAL, Rine. "Ausencia no quiere decir olvido." Prólogo a: *Teatro: 5 autores cubanos*. New York: Ollantay, 1992. vii-xxxii.
- \_\_\_\_\_. "Seis obras en busca de autor." Prólogo a: Leal, Rine, Ed. *6 obras de teatro cubano*. La Habana: Letras Cubanas, 1989. 5-40.
- MANZOR-COATS, Lillian. "Who are you, anyways?": Gender, Racial and Linguistic Politics in U.S. Cuban Theater." En: Monge Rafuls, Pedro, Ed. *Lo que no se ha dicho*. New York: Ollantay, 1994. 10-30.
- MONGE RAFULS, Pedro. *Recordando a mamá*. En: Triana, José, Ed. *El tiempo en un acto: trece obras de teatro cubano*. New York: Ollantay, 1999. 253-70.
- MONTES HUIDOBRO, Matías. *Oscuro total*. *Ollantay* 5:2 (1997): 115-95.
- \_\_\_\_\_. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Universal, 1973.
- \_\_\_\_\_. "Entrevista con Matías Montes Huidobro." Jorge Febles y Armando González-Pérez. *Matías Montes Huidobro: acercamientos a su obra literaria*, 221-34.
- PIÑERA, Virgilio. *Electra Garrigó*. En: Espinosa Domínguez, Carlos, Ed. *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992. 129-86.

# Presencia negra y teatralidad en *Otra historia y Trash*, de Pedro R. Monge Rafuls

Armando González Pérez  
Marquette University  
EEUU

Es un hecho innegable que la última literatura de inspiración yoruba escrita tanto en Cuba como en el Exilio corrobora su vigencia literaria y destaca la importancia del aporte negro al acervo cultural cubano. Muchos de estos artistas han volcado la mirada al pasado africano dentro del presente con proyección hacia el futuro en busca de las raíces de su identidad nacional (González-Pérez, 11-12). El proceso transculturativo que se inicia en la colonia continúa hoy día influyendo la vida del cubano de ambas orillas. Rogelio Martínez Furé habla en una entrevista concedida a la revista *Cuban Update* del crecimiento y la popularización de la Regla de Ocha tanto en Cuba como en el extranjero (28). Por otro lado, la crítica Isabel Castellanos observa que: "Hoy, en otro exilio esa cultura, lejos de agotarse, reflorece, se expande y emprende otra sorprendente empresa transculturativa en el seno de la sociedad norteamericana (33).

En cuanto a la influencia africana en el teatro cubano, Fernando Ortiz ha señalado en su revelador libro *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* la intrínseca teatralidad que existe en los sistemas mágico-religiosos traídos a Cuba por los distintos grupos de esclavos durante la trata (43-46). De igual modo, Rine Leal afirma que esta influencia africana se remonta a la colonia y que en las ceremonias y los cantos litúrgicos podemos hallar una forma incipiente del arte teatral cubano:

Junto a la Cuba blanca y europeizante, heredera lejana del teatro medieval, se moverá oculta y poderosa, otra Cuba, negra y africana, descendiente de tradiciones tribales, pero poseedora de una mítica concepción del mundo más cerca del Olimpo griego y su teatro que de las afectadas y cuidadas composiciones de los blancos (Vol., 63).

También el crítico Matías Montes Huidobro afirma que mundo mágico y mundo teatral están estrechamente relacionados; son recursos dramáticos fácilmente reconocibles y parte integrante de este teatro (44-45).

Hay en el teatro cubano de la diáspora<sup>1</sup> un número de teatristas como Pedro Monge Rafuls que han acudido, en su quehacer literario, a la mitología yoruba con su rico repertorio de

---

<sup>1</sup> Otros teatristas cubanos de la diáspora que han enfocado el tema negro en sus obras son: José Corrales, Manuel Pereiras García, Dolores Prida, Caridad Svich, José Sánchez Boudy, Héctor Santiago, Matías Montes Huidobro, Raúl de Cárdenas, Leandro Soto y Manuel Martín Jr. De igual modo, este tema ha servido de inspiración a otros dramaturgos que permanecen en la isla como José Brene, Gerardo Fullea León, Eugenio Hernández Espinosa y Abelardo Estorino.

cantos, bailes, rezos corales, pantomimas y diálogos para evocar la figura del negro. La presencia negra en este teatro aunque poca es cualitativamente superior y debemos valorarla en el contexto histórico, político, social y artístico en el que se desenvuelven estos autores cuyo marco cultural les ofrece pocas posibilidades para la diseminación de sus obras y mucho menos para llevarlas a las tablas.<sup>2</sup>

El propósito de este artículo es comentar la presencia negra en las piezas dramáticas *Otra historia* y *Trash*<sup>3</sup> y las distintas formas dramáticas empleadas por este infatigable, polifacético e innovador dramaturgo cubano para quién lo negro surge espontáneamente, sin fingimientos, sin paternalismo. Monge Rafuls utiliza en la primera de estas obras el elemento mágico-religioso de la santería para el desarrollo de la trama y su deslumbrante coreografía para plantear el tema sexual a que tienen que enfrentarse sus protagonistas en el contexto de una religión donde los dioses son generalmente homofóbicos. *Trash*, por otro lado, es un descarnado e intenso monólogo dramático que enfoca el tema de la alienación, la discriminación y la explotación de un joven mulato cubano exiliado.

Monge Rafuls señala, en las acotaciones de *Otra historia*, su deuda con el seminal estudio etnográfico hecho por Lydia Cabrera en su libro *El monte* e indica que en su pieza dramática no se establece ninguna diferencia entre la Regla de Ocha y la Conga. En realidad, existe poca contaminación o hibridación religiosa en el texto, salvo algunas excepciones como, por ejemplo, cuando se alude al culto de los antepasados relacionado con la Sociedad Secreta Abakuá. Sin embargo, una lectura cuidadosa del texto revela que en el plano religioso predomina la santería.

*Monge Rafuls* comenzó a escribir la historia ritualista de amor de esta obra en 1993 y la terminó en 1996. El título original de la obra pudo ser *El monte* debido al símbolo orisha/árbol del segundo acto y a la importancia sagrada que Eggó, el monte, tiene en la Regla de Ocha. La obra está escrita en dos actos y consta de cinco personajes a saber: José Luis, un joven varonil, musculoso y machote; Marina, la bella y celosa mujer de José Luis; Teresa, mujer agraciada, seductora y promiscua que también apestece a José Luis; el joven Marquito, un tipo de mundo que viste bien; El Padrino santero, adivinador del Oráculo de los Caracoles y portavoz de los dioses. Además, hay un grupo de orishas representados por Elcgguá, Changó, Yemayá y Oshún que son invisibles a los actores, pero que se relacionan desde un principio con ellos y con los espectadores en sus papeles de acomodadores, camareros o ejecutores del destino de los protagonistas.

Monge Rafuls acude al elemento afrocubano no sólo para contar esta historia, sino que hace participar e incluye a los orishas en la vida cotidiana de los protagonistas para presentarnos una desconcertante y deslumbrante teatralidad llena de misterio y magia.<sup>4</sup> La presencia de los orishas permea toda la obra y se establece desde un principio la relación entre los dioses, los personajes y el espectador/lector. En efecto, tan pronto llegamos al teatro los orishas nos reciben, vestidos con sus colores emblemáticos, y despojan uno que otro espectador.

<sup>2</sup> Consúltase Monge Rafuls, Pedro (Ed.) *Lo que no se ha dicho*. Jackson Heights, New York: Ollantay Press, 1994, que discute a profundidad la literatura cubana del exilio.

<sup>3</sup> La paginación referente a *Otra historia* proviene de la edición que aparece en la antología crítica editada por Armando González-Pérez titulada: *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora*. Madrid: Editorial Betania, 1999.

<sup>4</sup> El término teatralidad se refiere aquí a lo esencialmente teatral, a aquello que tiene que ver con la escenografía, la magia y lo espectacular. Para una definición entre los términos teatral y teatralidad, consúltase el *Diccionario de teatro* escrito por Patrice Pavis, publicado por la Editorial Paidós en Barcelona en 1983.

El elemento mágico-religioso de la obra comienza en el mismo momento que llegamos al teatro. Este recurso coreográfico es un factor fundamental en el desarrollo de la trama y en su deslumbrante montaje escénico. El poder de los orishas es tan determinante que incluso el rito santero está sujeto a su voluntad. Estas divinidades suelen manifestarse físicamente en ciertas ocasiones, como en el ritual de iniciación de un neófito, la consagración de un santero y en los momentos sagrados del culto en que bajan a poseer o montar a los creyentes. Los orishas que aparecen en *Otra historia* y su relación con los protagonistas facilitan su comprensión temática y simbólica.<sup>5</sup> El voluntarioso, travieso y caprichoso Elegguá es una de las divinidades más importantes y temidas del panteón yoruba. Es el mensajero de los dioses y el guardián de los caminos, las puertas y las encrucijadas. Elegguá es el santo coronado de Marina y en la obra ella es como este orisha un personaje dominante. Marina es también la ahijada de Yemayá, madre de todos los orishas, dueña de las aguas salobres y diosa de la maternidad. Se le sincretiza en santería con la popular Virgen morena de Regla. Changó, dios del trueno y del relámpago, es también el guerrero por antonomasia y la personificación de la virilidad. Changó es el santo coronado de José Luis con quien está furioso por su comportamiento sexual. Pero la parda Oshún, uno de los orishas lucumíes más venerados y queridos en santería, protege a Marquito y apoya sus amores, sin tener en cuenta sin son o no heterosexuales.

El elemento mágico-religioso en *Otra historia* es fundamental para su estructura coreográfica y el planteamiento de la trama, donde indiscriminadamente se usa un lenguaje lineal mezclado con rompimiento del diálogo, el tiempo y el espacio. La trama de esta obra gira en torno a los lances de un triángulo amoroso entre José Luis, Marina y Teresa y entre José Luis, Marina y Marquito. Se nos presenta esta relación amorosa por medio de un lenguaje realista y descarnado. La intriga amorosa se apoya a lo largo de la obra en las acciones de las mujeres y el hábil empleo de la magia. La voluntariosa y celosa mujer de José Luis siente que él no se le entrega totalmente en el amor. Ella presiente algo raro en su comportamiento y le confiesa sus dudas a Teresa, mujer astuta y zalamera, que también lo desea:

Marina: -¿Tú crees que tiene otra mujer?

Teresa: - Mi amor es lo más seguro. Con lo mujeriego que es... Algo hay. Los otros días fue a buscarlo un tipo al bar del dominicano.

Marina: - Lo más seguro es que tiene otra por ahí.

Teresa: - Yo... tú sabes que no soy mentirosa... ni me gusta formar enredo y menos a mis amigas... Tu marido... se pierde detrás de las faldas...

Si me descuido me echa mano a mí también... no te engañes, que tú lo sabes... a mí tiene que respetarme. Tú eres mi amiga... ¡Muchos se confunden conmigo! Es una maldición que tengo. Si yo fuera tú lo mando para el diablo, que hombres son los que se sobran (73).

La ironía de estos parlamentos es obvia. Sabemos que Teresa desea que las relaciones entre José Luis y Marina terminen para así ella poder quedarse con él. Por otro lado, ambas mujeres aluden al aspecto machista y mujeriego de José Luis cuando en realidad sabemos que la otra persona que le interesa no es una mujer sino otro hombre. Marina acude a Elegguá para confirmar lo que sospecha. La escena frente al altar del poderoso y temido orisha está cargada

<sup>5</sup> Para una información más completa de los diferentes caminos o avatares de los orishas del panteón yoruba así como su importancia en la santería, consúltense las siguientes obras: Cabrera, Lydia. *El monte*. Miami: Ediciones Universal, 1975; Cros Sandoval, Mercedes, *La religión afrocaribañola*. Madrid: Plaza Mayor, 1977; Castellanos, Isabel, y Jorge Castellanos. *Cultura afrocaribañola*. Vol. 4. Miami: Ediciones Universal, 1973.

de presagios. Le pone una ofrenda y lo consulta mediante el Oráculo de los Cocos. Lo que se le revela no lo puede creer: "Yo, mi padre... no... Usted no puede permitir eso... Debo haberme equivocado al preguntarle porque... no... Yo estoy segura que no. Elegguá debe haber una equivocación..."(81). Marina excitada vuelve a consultar el oráculo. Y la respuesta que recibe la desespera, haciendo que loca de rabia, como una posesa, destruya el altar de su santo. El orisha se retira enojado por la falta de respeto. En otra escena, Marina ha ido con Teresa a la casa de Marquito para saber el paradero de José Luis. En su casa confirma lo que no quería creer. Marquito lleva la medallita de Santa Bárbara que ella le había regalado a José Luis: "Marina:- ¿No le viste la medallita?..Teresa: -¿No te entiendo! ¿Qué medallita? Marina: -La de Santa Bárbara...;Changó!"(80).

La otra historia, la historia de amor entre José Luis y Marquito viene a ser, pues, el tema de esta obra. Todo gira en torno a esta problemática. Pedro Monge Rafuls se acerca al tema con sensibilidad y sin rodeos. El lenguaje claro de los parlamentos destaca el conflicto interior de José Luis, el supuesto hombre mancho: "José Luis: ¿Cuál es el lío? Yo me comporto como un hombre con Marina. Los hombres somos hombres hagamos lo que hagamos" (55). José Luis mantiene relaciones sexuales con Marina, pero busca la compañía de Marquito con quien parece sentirse más agrado: "...para qué voy a andarte con cuentos, yo vengo a tu casa porque me gusta... Me siento como en mi casa... esta es mi casa y me gusta que me trates con dulzura y que me atiendas..."(75). Monge Rafuls presenta al final del primer acto una escena de amor entre Changó y Oshún que sirve de contrapunto a la relación que sostienen los dos hombres. Changó, encarnación del mancho por excelencia, está muy enojado con José Luis y Elegguá, santo coronado de Marina, le está cerrando poco a poco los caminos. El Padrino no sabe hasta el final de la obra qué es lo que le molesta a Changó y a los otros orishas. A pesar de que Changó está bravo con José Luis, tampoco desea revelar sus secretos al santero. Por eso el Padrino le advierte a José Luis: "Cuidate, cuidate de lo que hace'... ¿Y esto qué es?... Tú cre' una cajita de sorpresas... Aquí, haciendo sombra, hay un hombre... Los celos te rodean... Ordimeye, otra vez.. Vuelve a parecer este hombre a tu lado... Aquí sale... Pero Changó quiere quitártelo del lado".(54) José Luis protesta y se queja ante los dioses del destino que le han señalado. Le dice al padrino que Changó no debe meterse en lo que no le importa, que no joda tanto porque él sabe, mejor que nadie, lo que le conviene. El no quiere ni tiene que quitarse a nadie del lado, refiriéndose, desde luego, a Marquito. José Luis culpa a Changó de no haberlo oído, de no comprender que a él lo envuelve una fuerza, un sentimiento que no puede explicar:

José Luis: -No es un juego padrino. ¿Qué le pasa? Necesito que me aconseje, estoy desesperado... ¡me voy a volver loco!... Es un sentimiento que no puedo explicar...No quería al principio, no quería... y pasó, pasó así, un día. Somos hijos del destino porque la vida comenzó allí (81-82).

José Luis parece no entender la relación amorosa que lo envuelve. Rechaza servir de chivo expiatorio y acusa a Changó de arbitrario y caprichoso. El Padrino le amonesta y le recuerda que los orishas le aconsejan que se vaya al monte, a la botánica terrestre, a purificarse, a despojarse, a cambiar de vida. Él debe aprovechar la situación porque Elegguá también está enojado con Marina por lo que hizo con su altar. Los amantes tienen suerte porque como indica el Padrino santero a Marquito, Oshún lo protege y quiere ayudarlo. La voluptuosa y sandunguera Afrodita del panteón yoruba es capaz de convencer al mismo Changó y hacerle cambiar de opinión:

Padrino: A Oshún no le importa lo que a otros les importa, pero Yeyé sabe que Changó es muy varonil y mujeriego... ¡Qué no le gustan los addodis!

¡Pero, tú eres hijo de Oshún! y Oshún Yeyé siempre se sale con las suyas.

Buscó a Chango... lo volvió a seducir porque ella siempre lo ha conquistado.

¡Babami es muy enamorado!... y siempre cae con Oshún que le hace muchas trampas (86).

La escena final de *Otra historia* sirve de clímax y desenlace porque al mismo tiempo se presta a varias interpretaciones. Monge Rafuls nos presenta en esta tensa y dramática escena una deslumbrante ceremonia teatral llena de simbolismo donde por medio de la magia se manifiestan los orishas y convoca al público a participar en el final ambiguo y abierto de la obra. Las palabras no son tan determinantes como los movimientos coreográficos de esta escena. No cabe duda que aquí podemos apreciar uno de los mejores logros de esta obra donde el empleo de la magia y lo afrocubano es fundamental para su deslumbrante escenografía.

Siguiendo la recomendación del Padrino, José Luis y Marquito van al monte a cumplir lo que le han ordenado los dioses y pedirles que les permitan vivir en paz y felices. Los orishas convertidos ahora en los árboles del monte se acercan a José Luis y lo envuelven y se lo llevan dejando a Marquito solo. Pero Oshún se separa de ellos y acude a protegerlo. Lo viste de chivo y se lo lleva monte adentro también. En este final dramático, oímos los berridos de los chivos y vemos a través del elemento onírico; es decir, el sueño de José Luis, la aparición de Teresa y Marina. Su mujer ha venido, puñal en mano, a vengar su engaño. Monge Rafuls logra en esta dramática, simbólica y ambigua escena que el espectador llegue a sus propias conclusiones. El uso de la magia sirve para destacar la ambigüedad de este desenlace en una atmósfera deslumbrante en que nos preguntamos: ¿Se cumple el ciclo destinal de esta pareja con su muerte por parte de una mujer burlada? ¿Aprueban los orishas sus amores al convertirlos en chivo y carnero? Se convierte la pareja en los chivos sacrificados? La respuesta a estas interrogantes, desde luego, depende de la perspectiva e interpretación del espectador/lector porque ese ha sido el propósito del autor al escribir su *Otra historia*.

El monólogo *Trash* fue escrito en 1989 y enfoca la problemática de la marginalización y alienación del exiliado en una sociedad hostil y violenta como puede ser la ciudad de Nueva York. El argumento de la obra es sencillo. El protagonista es un joven mulato llamado José que llegó a los Estados Unidos en 1980 durante el conocido éxodo cubano por el puerto de Mariel. "Hi! I am José... a lot of people call me José. I am not Joe, I am José... I'm a Marielito. You know, a boat people" (109). José sale del infierno de Cuba con la esperanza de encontrar una vida mejor en los Estados Unidos de América, pero inmediatamente se encuentra con el prejuicio que sufrieron todos los marielitos al llegar a este país, especialmente si eran negros.

Everybody in this country is afraid of Cuban boat people. They say that we kill everybody and rape all the women. You heard a lot of stories about us... Not all boat people are bad. Castro put a lot of criminals and crazy people in the flotillas. They went to jails and mental hospitals and pulled the prisoners out and sent them here in the boats, and most of us wanted to be free when we decided to come to this country. I couldn't live in Cuba anymore. Cuba is like a big hell (109).

Pero la vida del joven mulato boxeador cubano se convierte en una pesadilla en los Estados Unidos al ser discriminado, explotado y marginado. "Here, I went to school. (*Very frustrated.*) But for one year only. Race relations and life for a minority person have gone from bad to worse in the last years. It's not easy" (11).

El final trágico de la obra ocurre cuando se nos cuenta el desenlace fatal de un encuentro homosexual instigado por la necesidad de dinero. A José se le acusa de asesinar a un hombre

cuando en realidad sabemos que el desenlace fatal ocurrió al descargarse accidentalmente el revolver en un forcejeo cuerpo a cuerpo. A José lo toman prisionero y las autoridades distorsionan lo que realmente ocurrió aquella noche. José es un pobre marielito negro que no habla inglés en un país extranjero. El hombre muerto que provocó el fatal accidente fue nada menos que un cura con veinte años de sacerdocio y una supuesta vida ejemplar. Todo el peso de la justicia cae encima de José, a quien se le considera un despojo, una basura más en Nueva York.

Discriminado, aislado y alienado, la vida de José se convierte en una pesadilla kafkiana. En vez de encontrar una vida mejor en la "tierra prometida", José ha caído en otro basurero en la metrópolis neoyorkina. José salió huyendo de los horrores de Cuba con la esperanza de encontrar una vida mejor, pero desgraciadamente lo que se encuentra en Nueva York es igual o peor con su secuela de racismo y alienación. Con su acostumbrada aguda sensibilidad e intuición artística, Pedro Monge Rafuls logra concientizar al lector/espectador, en este descarnado y dramático monólogo de *Trash*, de la problemática social y racial a que se enfrenta en particular el marielito José y, en general, cualquier desterrado en un medio ambiente hostil, violento y racista.

Podemos decir que tanto *Otra historia* como *Trash* son obras dentro del contexto afrocubano de la diáspora en las que autor plantea bajo distintas formas dramáticas la problemática racial, social y sexual a que tienen que enfrentarse sus protagonistas. Estas dos obras dejan constancia del mundo opresivo que agobia al autor y la actitud irracional, egoísta y cruel del hombre hacia su semejante. El empleo del elemento mágico-religioso en *Otra historia* es un aspecto novedoso de la obra. El planteamiento escénico de esta brillante y provocadora pieza dramática, en un deslumbrante contexto afrocubano, está lleno de teatralidad elevándola a un nivel poético que puede crear reacciones muy especiales en el lector/espectador. Por otro lado, *Trash* provoca una reacción de furia en el lector/espectador al enfocar el tema de la alienación, el racismo el sexismo a que tienen que enfrentarse seres marginados como su protagonista José. Monge Rafuls conjuga brillantemente a lo largo de la obra contenido y forma y logra crear en el lector/espectador un sentimiento de empatía hacia la trágica figura del protagonista. Según observa el crítico Robert Vorlicky: "While the monodramatic structure provides the opportunity for José to retell his story primarily for *himself* to hear (for his own affirmation and sanity), the story itself reaches into the listener's consciousness as one experiences with José the fear of the unknown that José/Monge Rafuls share" (*Ollantay*, Vol. III, No. 1, 106, 1995). Según ha indicado Monge Rafuls, su creación literaria y actividades culturales que promueve desde Nueva York están influidas por su idiosincrasia cubana y por su condición de exiliado:<sup>6</sup>

Mi vida quedó, pues, marcada por los abusos del castrismo a mi pueblo y por el dolor del exilio que me correspondió. Nada de eso impidió mi crecimiento artístico, pero para mí es importante dejar constancia del mundo que me agobia.

La actitud irracional y egoísta del hombre están presentes, de una forma u otra, en lo que escribo y en la actividades que organizo como promotor de las artes [latinas] de los Estados Unidos." ("Reflexiones" en *Presencia negra: Teatro cubano de la diáspora*. Madrid: Betania, 1999, 49).

<sup>6</sup> Matias Montes Huidobro establece la diferencia entre obras publicadas en el exilio de verdaderos exiliados y del exilio en su artículo "Son muchos los que están, pero no son todos los que son" publicado en el *Diario de las Américas* el 18 de marzo del 2001, 10B.

Indudablemente, ese mundo opresivo y alucinante a que alude Pedro Monge Rafuls es el que vemos directamente en muchas de sus obras, especialmente en *Trash y Otra historia*, que nos han servido de enfoque para este artículo.

## OBRAS CONSULTADAS

CABRERA, Lydia. *El monte*. Miami: Ediciones Universal, 1975.

CASTELLANOS, Isabel, y Jorge Castellanos. *Cultura afrocubana*. Vol. 4. Miami: Ediciones Universal, 1994.

CROS SANDOVAL, Mercedes. *La religión afrocubana*. Madrid; Plaza Mayor, 1977.

GONZÁLEZ-PÉREZ, Armando. *Acercamiento a la literatura afrocubana: ensayos de interpretación*. Miami: Ediciones Universal, 1994.

LEAL, Rine. *Teatro Bufo, Siglo XX: Antología*. 2 vols. La Habana, 1975.

LIMA, Robert. "The Orisha Changó and Other African Deities in Cuban Drama", *Latin American Theater Review*, vol. 23/2, 19990, 33-42.

MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio. "Black Culture, Cuban Culture", *Cuban Update*, XXVI, 1991, 27-28.

MONGE RAFULS, Pedro. *Otra historia y Trash en Presencia Negra: Teatro Afrocubano de la Diáspora*. Madrid: Betania, 1999.

MONTES HUIDOBRO, Matías. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Ediciones Universal, 1973.

ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987.

PAVÍS, Patrice. *Diccionario del teatro, dramaturgia estética, semiología*. Fernando del Toro, traductor. Barcelona: Ediciones Paidós, 1980.

# Internet como medio globalizador de la cultura iberoamericana desde los Estados Unidos

Maricel Mayor Marsán  
*Revista Literaria Baquiana*  
 EEUU

A nombre del colectivo de la revista literaria *Baquiana*, aprovechamos esta oportunidad para agradecer el interés de todos nuestros lectores a través de Internet, el apoyo de los suscriptores de esta publicación, la dedicación de cada uno de los escritores que colaboran en la misma y la asistencia de todos los presentes en este evento. Un proyecto de esta envergadura requiere mucha disposición y perseverancia. Por tanto, no sería posible llevar a cabo semejante tarea sin el noble esfuerzo y la participación de todas esas personas que se unen a la propuesta de fomentar la creación literaria en el idioma español, desde y dentro de los Estados Unidos de América.

Para satisfacción del colectivo de la revista literaria *Baquiana* y de todos aquellos en particular que cultivan la literatura en español en los Estados Unidos, los meses de octubre y noviembre han llegado nutridos de gratas y estimulantes noticias.

Después de la presentación oficial del segundo *Anuario* en el Centro Cultural Español de Cooperación Iberoamericana en Miami el pasado 26 de octubre hemos tratado de seguir estrechando nuestro lazos en otras latitudes, cual fiel reflejo de lo que sería el espíritu más noble de la llamada globalización, en este caso de la literatura española que se escribe en los Estados Unidos.

*iWorld*, la prestigiosa publicación de informática española, seleccionó a la revista literaria *Baquiana* entre los diez mejores sitios webs en español a nivel mundial en el pasado mes de octubre y también en el presente mes de noviembre, a la vez que la ha calificado con la más alta categoría de cinco estrellas por su contenido. Según las palabras de sus editores: "*Baquiana* es una excelente revista literaria en castellano, con poemas, narraciones, ensayos, obras de teatro, reseñas de libros y noticias del mundo literario iberoamericano, donde están presentes muchos creadores de habla hispana residentes en los Estados Unidos. Su contenido corresponde al de las más exigentes revistas literarias en cualquier soporte. Para los que quieren degustar buena literatura." <[www.idg.es/iworld/](http://www.idg.es/iworld/)>.

Por otra parte, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes con sede en la Universidad de Alicante, invitó formalmente a los directores de la revista literaria *Baquiana* a participar en la tertulia virtual que ellos ofrecen cada lunes a las 18 horas (horario de España), el pasado lunes 29 de octubre, para ser entrevistados en dicho espacio y conversar con todos sus usuarios. La tertulia virtual es lo que conocemos en inglés como chat room y sirve como lugar de encuentro de personas amigas de las culturas hispanas. Cada semana dicha tertulia sirve como escenario de intercambios entre investigadores, amigos de la creación literaria, la historia,

la enseñanza, la filosofía y otros temas de máximo interés. La principal razón para que se diera dicha invitación es la creciente curiosidad que existe en España por conocer detalles acerca del desarrollo de la literatura en español dentro de los Estados Unidos y en el caso particular de *Baquiana*, ellos estaban interesados en saber más acerca del proyecto editorial de la revista y el concepto de integración de culturas dentro de las letras hispanas.

La dirección de la tertulia virtual es: <<http://cervantesvirtual.com/tertulia/>> y es importante destacar que para todos aquellos que estén interesados en leer la charla en Internet, el texto con la transcripción de la misma está en la sección de transcripciones de tertulias anteriores, de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

*Baquiana* es una revista literaria virtual que se publica de manera cuatrimestral a través de Internet desde Miami, Estado de la Florida, en los Estados Unidos y que alberga a diferentes autores del ámbito iberoamericano. Los textos se mantienen de manera permanente y cada vez que aparece un número nuevo, el anterior pasa a la sección de Números anteriores. Además, cada año se publica de manera tradicional un anuario.

El recién estrenado milenio ha traído noticias interesantes en cuanto a la cifra de hispanos que viven en suelo estadounidense. Se calcula que, en la actualidad, las personas que hablan y utilizan español en su vida diaria en este país sobrepasan los treinta y cinco millones de habitantes, por lo cual se ha empezado a hablar de los Estados Unidos como la quinta nación en importancia entre los países de habla española. De hecho, España apenas tiene un millón más de habitantes que utilizan esta lengua dentro de su territorio nacional, con una cifra de treinta y seis millones de habitantes aproximadamente. Para nosotros las implicaciones inherentes son absolutamente beneficiosas desde todos los aspectos posibles e inimaginables, desde un factor económico hasta el propio desarrollo de la literatura que se escribe en la lengua de Cervantes, Quevedo y Galdós en los Estados Unidos. Un ejemplo tangible es el hecho de que muchas firmas editoriales de España han abierto oficinas y sucursales en los Estados Unidos, cosa que sólo solía pasar en países de Latinoamérica hasta hace unos años atrás. Por otra parte, muchas editoriales norteamericanas importantes y de gran renombre internacional han comenzado a tomar en cuenta las obras de autores que proceden de las comunidades latinas, publicando y promocionando sus libros, tanto en inglés como en español.

Desafortunadamente, no podemos dejar de mencionar que pese a todas nuestras expectativas en cuanto al desarrollo literario en español desde y dentro de los Estados Unidos en este nuevo milenio, una horrenda tragedia nos ha golpeado en los últimos días. Nos sumamos al dolor de la nación norteamericana en estos momentos de duelo nacional porque somos parte integral de la misma y condenamos con indignación los ataques terroristas en contra de nuestros conciudadanos y toda la humanidad el día 11 de septiembre de 2001. No obstante, al igual que todos los ciudadanos que viven en los Estados Unidos, seguiremos adelante con nuestros proyectos de vida porque esta página luctuosa no nos detendrá.

Para finalizar, es importante destacar que la *baquía* es una voz de origen haitiano que significa el conocimiento práctico de las sendas, atajos, caminos y ríos de un país. De ahí se deriva que se llame a una persona experta o práctica para poder transitar por ellos con el nombre de *baquiana* o *baquiano*... Curiosamente, aunque dicha palabra surge en Haití, apenas se utiliza en el área del Caribe. Es más frecuente su uso en América Latina. *Baquiana* por ende, sólo pretende servir de guía y enlace de nuestra cultura por los caminos de Internet.

# Procesos y etapas psicosociales de las migraciones

Fidel Hernández Hernández  
*España*

Las migraciones son fenómenos tan antiguos como el surgimiento de las sociedades. Están asociadas a guerras, crisis económicas, políticas y a las persecuciones de determinados sectores sociales por los grupos de poder donde se insertan.

Desde el surgimiento del hombre como ser social se ha acompañado siempre de ritos para expresar creencias, tradiciones, valores acerca de la vida, el mundo y de sí mismo. Los rituales para rendir culto a dioses, héroes, a sus muertos variaron de acuerdo a las características psicosociales de la época en que se producían.

Estos rituales poseen un denominador común independientemente de la sociedad donde se producen: preparar al hombre para enfrentarse desde el punto de vista psicológico humano a la idea de la muerte y a la incertidumbre ante lo desconocido. Estos ritos permiten darle un sentido a la existencia explicándose la vida a través de mitos e invenciones. Es por ello que cada acontecimiento importante como puede ser el nacimiento, los aniversarios, el matrimonio y la muerte o cualquier tipo de homenaje se conmemoran a través de un rito.

Cada rito está relacionado con el tipo de acontecimiento que se celebra. Los ritos, ante pérdidas como la muerte, el divorcio o la emigración, son conocidos como ritos de duelos, ya que el grupo social sirve de apoyo para ayudar a tolerar el dolor o pérdida de aquellos que más directamente están afectados moral o psicológicamente.

Los duelos tienen la función de irnos preparando de un modo paulatino a tomar conciencia de la pérdida a la que nos enfrentamos. Así se explica que, por ejemplo, ante la muerte de un ser querido no lo sepultemos o incineramos de inmediato, sino que necesitamos tiempo para prepararnos ante el dolor.

La emigración constituye una pérdida ya que nos desprendemos del país de origen, de nuestra cultura, tradiciones y de un modo de vida que hemos de cambiar sin los amigos de antes y sin la familia. Es decir, comenzamos a vivir una segunda vida. Los especialistas consideran que la emigración es un estrés tan importante como el que puede causar la pérdida de un trabajo o la muerte de un familiar o un divorcio. Por ello, se plantea en la actualidad la necesidad de un tratamiento especializado para este tipo de situación que es la migración -emigración e inmigración-.

El que emigra requiere elaborar y procesar el proceso de pérdida emocional, social y humano a que está sometido. Se hace necesario entonces, comprender cuáles son las características psicológicas que explican el comportamiento del que emigra. No siempre la sociedad de acogida

tiene conciencia, ni los inmigrantes, de la necesidad de ritualizar y elaborar detenidamente el dolor ante la pérdida de su país de origen y desconoce los posibles trastornos que puede padecer. Estrés, depresión, angustias e incertidumbre, entre otros trastornos psicofisiológicos que muchas veces no pueden explicarse, son la mayoría de los procesos internos que sufre todo emigrante.

La emigración de personas, familias o grupos constituye un drama no sólo para el individuo que parte hacia otro país sino también para las personas que quedan atrás que sufren y padecen las consecuencias de la ruptura emocional. Las personas que han quedado atrás muchas veces son personas mayores solas, hijos o padres, que constituyen una fuente de perturbación emocional para el emigrante, quien suele sentir culpas, dolor, por habertos abandonado.

Ante esta problemática, los servicios sanitarios no siempre conocen ni atienden con exactitud el drama emocional humano que acontecen en aquellos que emigran y en aquellos que han quedado atrás. Esto se debe al poco conocimiento sistematizado del fenómeno migratorio. Porello es necesario conocer las características de los procesos de cambio en el contexto donde se producen las migraciones y cómo influyen los mismos en los individuos que protagonizan esos cambios.

Las migraciones constituyen desplazamientos de personas de un lugar a otro. Estos desplazamientos generan cambios, por tanto son un fenómeno que produce inestabilidad obligando a la sociedad receptora a desplegar mecanismos de ajuste social que pone a prueba los resortes culturales, sociopolíticos y económicos del país receptor. Históricamente la emigración ha traído consigo beneficios laborales y culturales, pero la sociedad receptora de inmigrantes tiene que hacer esfuerzos adaptativos importantes para incorporar los nuevos valores, costumbres y tradiciones de la otra cultura sin sentir amenazada la suya.

La experiencia de una cultura para recibir individuos proveniente de otra va a influir decisivamente en lo traumático que puede ser o no el proceso de integración pluricultural. Aquellos países que suelen tener mas experiencia en la recepción de inmigrantes desarrollan una mayor cultura a la tolerancia, más respeto a lo diferente y generalmente presentan mayor disposición a aceptar y nutrirse de experiencias nuevas o desconocidas. Esto posibilita que el inmigrante pueda integrarse en la nueva cultura sin renunciar a la suya propia aportando así a la cultura de acogida los valores de su cultura o país. Cuando sucede de este modo da como resultado un proceso de asimilación y enriquecimiento cultural mutuo llamado pluriculturalismo. Esto hace menos traumático el proceso migratorio tanto para el país de acogida como para el inmigrante.

Sin embargo, no siempre ocurre así. En la mayoría de países a los que hoy se desplazan millones de individuos en busca de una vida mejor requieren una preparación para hacer esfuerzos adaptativos que abran su cultura a nuevas influencias. Así, se propiciaría que la cultura que llega sea una experiencia enriquecedora. Si opta por encerrarse más en sí misma a través del rechazo a los nuevos grupos de individuos que llegan portando otra cultura, este fenómeno se denominaría *rigidez cultural*. Se expresa a nivel social a través de estereotipos que evalúan a los nuevos grupos a partir de generalidades que pueden tener implícitas estados afectivos desfavorables. Los estereotipos desfavorables tienen una fuerte carga de subjetividad generando comportamientos paranoides tanto en la sociedad de acogida como en el inmigrante. Si la sociedad piensa que los inmigrantes solo van a ella a crear problemas o a ocupar los puestos de trabajo de los nativos entonces los inmigrantes pueden pensar que son rechazados y que la sociedad no los acepta. Los estereotipos y generalizaciones parcializan y simplifican la realidad aumentando la posibilidad de generar agresividad y hostilidad social.

Y junto a los prejuicios raciales, religiosos y culturales se constituyen ciertos resortes psicosociales que pueden producir movimientos xenófobos y de intolerancia que a la vez

producen conflictos sociales que impiden que el proceso de intercambio cultural se produzca satisfactoriamente, dando lugar al rechazo mutuo de las culturas encontradas.

Cada sociedad tiene una jerarquía de valores propia y va a ubicar o rechazar a los nuevos grupos que llegan a ella de acuerdo a esta jerarquía. Aquellos que más próximos estén de sus propios valores culturales pueden ser mejor acogidos. En el modo contrario, los movimientos xenófobos que puedan surgir darán prioridad en su delirio intolerante a aquellos grupos más distantes de esta escala de valores, donde se incluye la tradición religiosa, política y preferencias raciales. Esto explica, por ejemplo, por qué determinados grupos migratorios prefieran uno u otro país. Los latinoamericanos, por ejemplo, suelen preferir España por la proximidad de ésta a sus valores culturales e históricos. Asimismo, los españoles reciben mejor a este grupo humano.

Por ejemplo, en el caso de EEUU, la emigración cubana, para adaptarse a la cultura anglosajona, se ha situado en un área específica del país -Miami- donde han reeditado costumbres y tradiciones que les permitan mantener su identidad cultural. Estos núcleos de inmigrantes han ido creando toda una tradición y experiencia migratoria a la que someten a los recién inmigrados, exigiendo de ellos una rápida adaptación sin comprender a veces la necesidad de un tiempo para procesar y asimilar el encontronazo cultural. No siempre existe conciencia para comprender este proceso de cambio, muchas veces traumático, que significa emigrar.

Se requiere conocer los referentes culturales con que llega el individuo a la otra cultura para que la actuación sanitaria sea efectiva. Las exigencias de la adaptación cultural rápida a que las sociedades someten al inmigrante son una fuente de estrés provocando en ocasiones trastornos psicológicos y psicosomáticos que requieren la ayuda de los servicios de salud mental. Las exigencias de adaptación cultural provocan conflictos internos en el individuo manifestándose las llamadas crisis de identidad. Quién he sido, quién soy y qué debo hacer ahora, son algunas de las múltiples interrogantes que surgen en esta etapa.

Existe una creencia arraigada en los emigrantes y la sociedad en general, de que la adaptación cultural al país de acogida implica negar la cultura de origen renunciando a palabras de su idioma, tradiciones, rituales y alimentación. Esta es una cuestión que, lejos de adaptarlos a la nueva cultura, les aniquila su individualidad. Por esto, muchas veces tampoco son portadores de valores diferentes para integrar en la nueva cultura. Emigrar, lejos de ser un proceso de exclusión de una cultura por otra, debe ser un enriquecimiento mutuo dando lugar a la multiculturalidad. De lo contrario podría ocurrir lo que algunos investigadores denominan *expectativas utópicas* donde se pretende homogenizar los distintos grupos culturales de una sociedad, de un país o de una cultura. Las sociedades que intentan esta homogenización cultural suelen cerrarse en sí mismas creando sociedades de pertenencia donde el que llega o el diferente sólo tienen un modo de integrarse: sumarse a la homogeneidad renunciando a sus propios valores.

Las sociedades modernas tiene un modelo participativo donde todo aquel que aporte y enriquezca desde su diferencia a la sociedad tendrán un lugar de pertenencia desde la participación y no desde los planteamientos "genéticos" que suelen ser arcaicos y anticientíficos. Los planteamientos que argumentan temores a las sociedades diferentes desconocen la historia de los hombres desde sus orígenes, caracterizadas por los desplazamientos y movimientos migratorios.

Aunque el hombre se desplace y cambie de lugar y cultura sus problemáticas y sus conflictos irán consigo, siendo lo humano su denominador común. Ya Horacio en la antigüedad lo advertía: "Tras el jinete siempre van sentadas las negras preocupaciones" o "Cambian de cielos pero no de preocupaciones los que atraviesan los mares".

#### PROCESOS PSICOLÓGICOS DEL EMIGRANTE Y SU IMPACTO SOCIAL

Aunque las características de la sociedad de acogida repercuten decisivamente para que ocurra con éxito el proceso de migración, también son importantes las características psicológicas de quien emigra. Su modo de enfrentar la realidad, su capacidad de resolver los problemas que se le puedan presentar, su flexibilidad o no ante lo nuevo, son factores que contribuyen a que se produzca una emigración lo menos traumática posible, para no referirnos al término éxito que suele tener un relativismo considerable. Generalmente, la emigración se evalúa desde factores externos: qué ha logrado, cuánto tiene, y no siempre nos detenemos a analizar las necesidades humanas de quien abandona su cultura, su familia y sus amigos en busca de una "vida mejor", ya sea por dificultades económicas o por falta de libertades políticas. Estas necesidades humanas son, desde luego, las más difíciles de cumplir. Constituyen, la mayoría de las veces, una fuente de frustración que impide que algunos inmigrantes logren una adaptación "aceptable" a la nueva cultura.

La pregunta en estos casos sería si son reemplazables o equiparables las necesidades que antes se satisfacían en el país de origen en la nueva cultura. Por supuesto, la respuesta variará de acuerdo a quien la responda. Sin embargo, existen sustituciones o compensaciones a las que el individuo puede "adherirse", pero generalmente el individuo perderá y dejará de satisfacer un grupo de necesidades que sólo eran posibles en el contexto social de su país de origen.

No es extraño que muchos emigrantes posean durante mucho tiempo la duda de quedarse o volver al país de origen. En esta lucha interna muchos inmigrantes desisten de la experiencia. Tenemos un ejemplo sumamente interesante de este tipo de ambivalencia en la correspondencia entre Sigmund Freud y Arnold Zweig, el escritor judío alemán muy conocido por su drama antimilitarista: "El sargento Grisha". Arnold Zweig fue expulsado por los nazis en 1933 y emigró a Palestina, se sintió mal, el ambiente le resultaba provinciano, asfixiante, y se planteó el volver. Por suerte para él, tenía relación con Freud, con quien mantuvo una intensa correspondencia, publicada posteriormente en forma de libro. Freud hizo todo lo posible para disuadirlo y lo logró. Zweig permaneció en Haifa hasta 1948 y luego volvió a lo que fue la Alemania Oriental. Freud mismo, como sabemos, permaneció en Viena hasta 1938, hasta después de la invasión nazi.

El proceso de adaptación cultural del que emigra es mucho más complejo cuando sus aspiraciones conllevan un reconocimiento intelectual o profesional, ya que la sociedad de acogida no siempre evalúa ni ubica de acuerdo a las capacidades, sino a través de estereotipos culturales que tenga del país del que proviene el inmigrante. La autorrealización de los individuos con altas aspiraciones culturales está más expuesta a un potencial de frustración mayor, que aquellos que tienen en su jerarquía necesidades y motivos cuya satisfacción van a requerir menos exigencias desde el punto de vista intelectual. Es necesario conocer la contradicción del proceso de migración para elaborarla y superar sus costes emocionales para que el individuo mantenga su integridad psicológica y su identidad.

#### LAS ETAPAS PSICOLÓGICAS DE LA EMIGRACIÓN

La pérdida del país de origen, de las tradiciones, patrones y costumbres que orientaban su vida, cambiarán ahora para poder adaptarse a la nueva sociedad que vive. Estos cambios pueden generar en el individuo las denominadas crisis de identidad, ya que se generan conflictos emocionales e intelectuales que van a requerir un ajuste psicológico del individuo.

Esto se produce fundamentalmente porque la persona no se reconoce a sí misma en el nuevo contexto social en el que se inserta. Ha perdido sus referentes culturales y comienza a rehacer la imagen de sí mismo a partir de la retroalimentación que le ofrece la sociedad en la que se está insertando.

Iniciar un proceso migratorio implica costos emocionales de los que no siempre se está consciente. Las características de este proceso van a depender del tipo de migración -política, económica, etc.-. El emigrante político suele tener un grado de conciencia más elevado acerca de los móviles de su decisión. Su conflicto emocional suele ser más dramático pues suele "conflictuar" emocional e intelectualmente con la sociedad que abandona. Sin embargo, el emigrante económico posee expectativas más concretas y generalmente su conciencia social es menos amplia y tiene más posibilidades de satisfacer sus expectativas con el país hacia donde emigra, ya que éstas están directamente relacionadas con la obtención de bienestar material.

Investigadores de estos temas como Cox y Saunders han descrito las cuatro etapas por las que transcurre un emigrante:

La luna de miel con el nuevo país.

La etapa depresiva.

La etapa de adaptación.

El rechazo a la cultura originaria.

Estos autores afirman que la primera etapa de toda emigración suele transcurrir en lo que se ha dado en llamar "Etapa de luna de miel". En esta etapa hay expectativas elevadas acerca del país y de las posibilidades que el que emigra tiene de sí mismo. Estas expectativas elevadas condicionarán en un futuro inmediato que el que emigra no evalúe con objetividad sus posibilidades reales en relación con el nuevo entorno. Aquí se van gestando de forma enmascarada las condiciones para que se produzcan, en la segunda etapa, vivencias de frustración, fracaso, agresividad, culpas y resentimientos. En la primera etapa el grado de idealización y falta de criticidad de la nueva cultura, provoca que las expectativas humanas -lo que se espera de las amistades, del entorno- sean poco reales. Además, se produce un proceso de aturdimiento pues el individuo está sometido a un exceso de información que no tiene posibilidad de procesar. Es cierto que conocer implica tener información, sin embargo el conocimiento implica tener esquemas, conceptos, donde la información que se recibe sea procesada adecuadamente. Generalmente el que emigra carece de estos esquemas pues estos requieren de tiempo para estructurarse en la subjetividad de los individuos. Esto ocasiona una actividad desordenada y poco efectiva en el emigrante ya que se encuentra en un proceso de ajuste, no siempre comprensible para su entorno.

Esto condiciona que a los seis meses de estar en el nuevo país se pase a una segunda etapa descrita como "Depresión reactiva". Esta etapa se presenta con fuertes vivencias de frustración ya que generalmente no se cumplen las expectativas iniciales -no se obtiene el trabajo deseado, se mantiene una situación irregular, etc.-. Así comienzan a expresarse sentimientos de pérdida, dolor por el abandono del entorno social del país de origen -amigos, familia, trabajo o estudios-. Cuando la decisión de emigrar ha sido inducida por otra persona o eventos externos a la decisión del individuo, se suele depositar la responsabilidad de estos primeros fracasos fuera de sí mismo. Se culpa a los demás o al país de origen como el causante de las circunstancias presentes. El individuo se puede sentir despersonalizado pues no se identifica con la nueva realidad en la que está inmerso. Desde que nacemos nos vemos a través del espejo de los demás, que nos van dando retroalimentación para que configuremos una imagen

de nosotros mismo. Así, cuando cambiamos el entorno perdemos esa retroalimentación y el nuevo entorno nos empieza a dar una imagen totalmente desconocida para nosotros. Otra característica importante de esta etapa es la “desrealización” pues el individuo no cumple con sus aspiraciones sociales y no obtiene el éxito que había ideado con anterioridad. Este cuadro depresivo puede volver a aparecer de forma recurrente en distintos periodos de la emigración. Sucede que al pasar los años esta etapa irá desapareciendo. Aunque existe casos de emigrantes que no han podido sobrepasar dicha etapa.

En la “Etapa de adaptación” el emigrante ha elaborado y asumido conscientemente las pérdidas emocionales y culturales que implica su decisión de emigrar. Asimismo, en esta etapa el emigrante ha asimilado las ganancias -enriquecimiento de su personalidad, cosmovisión del mundo, establecimiento de nuevas relaciones de arraigo con la otra cultura- de su inserción en la nueva cultura. Para algunos grupos de inmigrantes esta etapa se convierte en una adaptación con pérdidas, ya que no asumen del todo las pérdidas de su cultura de origen. Esta etapa llega a ser una etapa de mayores posibilidades para que el emigrante se inserte en la nueva cultura y supone haber “vencido” un largo proceso de elaboración emocional.

Existe una cuarta etapa “El rechazo a la cultura originaria”, a la cual no todo inmigrante arriba. Consiste en negar totalmente la cultura de origen y se produce un rechazo a todo lo que proviene de ella. Esto tiene un coste psicológico para el individuo ya que produce una reducción de su individualidad y de su identidad. Esto, evidentemente, puede ser una limitación para el desarrollo posterior de su personalidad y para sus descendientes.

El catedrático José Alberto Itzigsohn, profesor de psiquiatría en la Universidad Hebrea de Jerusalén, que lleva más de 25 años trabajando con inmigrantes, nos presenta los sueños de un inmigrante que estaba en la fase de depresión reactiva y nos muestra su evolución hasta llegar a la etapa de adaptación.

En el primero, sueña que ha viajado a su país de origen, se olvida de la fecha de regreso y al cabo de seis meses se encuentra con que está definitivamente reinstalado en ese país, y experimenta una mezcla de alivio y culpa. En el segundo sueño, casi un año más tarde, viaja de nuevo al país de origen con un grupo turístico, pero se separa de él porque tiene vínculos en la ciudad donde se encuentra, que los demás no tienen y no pueden comprender. Todo va bien hasta que en vísperas de su regreso, se da cuenta de que no ha reconfirmado su pasaje y que puede ser tarde y entra en un estado de agitación, cercano al pánico, hasta que logra confirmarlo. En un tercer sueño, varios meses después, viaja y regresa sin problemas, con un trasfondo emocional de paz. Este sueño coincide con el final de la depresión reactiva. El recuerdo y la nostalgia, ya no son una amenaza para él.

Este caso nos demuestra que la migración a pesar de lo traumática que puede resultar, puede, sin embargo, constituir una experiencia enriquecedora en el desarrollo de la personalidad y la cultura del individuo, y en el desarrollo de la sociedad receptora.

## BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ DORRONSORO Ignasi, *Los retos de la inmigración*, en: Jesús Contreras (comp.), Talasa, Madrid 1994.

BENEDICT Ruth, *El hombre y la cultura*, Edhasa, Barcelona 1971.

BLANCO Cristina, *Las migraciones contemporáneas*, Alianza, Madrid 2000.

CHECA Francisco, *Convivencia entre culturas. El fenómeno migratorio en España*, Edición: Sigue Lara Demos, Sevilla 2000.

CLIFFORD Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa 1987.

ITZIGSOHN José Alberto, *La atención psiquiátrica en una ciudad multi-étnica*, Seminario 2001: Migración y familia, Madrid.

DE LUCAS J. , *El desafío de las fronteras*, Temas de hoy, Madrid 1994.

KAHN J. F., *El concepto de cultura: textos fundamentales*, Editorial Anagrama 1975.

# La transición

Tomás G. Muñoz y Oribe  
*Unión Liberal Cubana*  
*España*

El tema de la transición política en Cuba es semejante a aquellas disquisiciones medievales sobre el sexo de los ángeles: faltan elementos para llegar a una conclusión coherente, o peor aún, los elementos disponibles no valen un rábano. Humildemente confieso que no tengo la mínima idea de cómo será la transición, aunque, a juzgar por los vientos de la historia, sí la habrá. Por tanto, este trabajo no tiene como meta sentar cátedra, ni proponer tales o cuales medidas económicas o financieras sino anotar experiencias personales vividas en Europa del Este, con miras a identificar los problemas que puede afrontar Cuba cuando suene el aldabonazo de la historia.

El día que el Estado decide abandonar el comunismo para abrazar la economía de mercado debe ser más desconcertante que aquél en que ese mismo Estado, entonces comunista, lo confiscó todo. Me explico: un sistema totalitario no necesita legitimarse por medio de leyes y constituciones y nada hay que lo apremie a crear una estructura ordenada -existen cárceles y paredones para los opositores, y el resto que se adapte y espere, o que se vaya. Cuando llega la libertad, ¿qué hacer, y cómo hacerlo? Con prisa, destreza, y un buen grado de astuta improvisación, porque los enemigos están al acecho y el pueblo es impaciente. Faltan Constitución, Código de Comercio, política de restitución, privatización, inversión nacional y extranjera, sistema financiero. Más aún, faltan universidades y profesores actualizados, banqueros que presten sin perder la plata, corredores que operen en una bolsa abierta y creíble, economistas que puedan interpretar rumbos y tendencias. En suma, si en los años negros los cubanos no conocían a LaFayette, Smith, Keynes, von Hayek o Miller & Modigliani, ¿de dónde sacar recursos intelectuales para hacer el cambio? Y, ¿por dónde se comienza?

Parte de la respuesta la hallamos en el proceso de conversión de los 27 países que resultaron del desmembramiento de, originalmente, 11 países. Claro, no se puede hacer tabla rasa de todos, pues sus evoluciones han sido diferentes: Eslovenia, que viene de Yugoslavia, se ha desarrollado por encima de comunitarios como Portugal, Grecia e Irlanda; Hungría, Polonia, la República Checa y Lituania tienen parques industriales y financieros que no guardan semejanza con lo que eran antes de 1989; por su tamaño y sus riquezas naturales, la Federación Rusa tiene un potencial exportador sin paralelo en la UE; Bulgaria y Rumania se quedaron atrás, sumidas en cambios que nunca tuvieron lugar; Moldova y Bielorrusia son parroquias independientes de Rusia, pero sin mayor expresión hoy y en el futuro inmediato; y Kazajistán, Uzbekistán, Tajikistán, Georgia, Armenia, Azerbaijan y Mongolia tienen un enorme potencial económico aún no desenvuelto. Pero, con todo, se puede observar una línea general, muy general en sus transiciones:

Uno: la liberalización de la economía, donde se permite la iniciativa privada, y, en muchos casos, se minimiza el papel del Estado -como el desdén oficial por el sector agrícola en Bulgaria.

Dos: el proceso de privatización de las empresas estatales, junto con la restitución de bienes confiscados a sus legítimos poseedores.

Tres: la construcción de bases jurídicas -políticas, económicas, financieras, sociales- que permitan un funcionamiento eficiente y transparente de esos países.

Cuatro: un brote de inflación galopante, acompañada de enormes déficits en el presupuesto estatal, en la balanza de pagos, y crisis financieras.

¿Cómo se pueden transplantar esas experiencias a Cuba, con el beneficio de aprender de errores y poder tener una idea de "por dónde van los tiros"?

#### LIBERALIZACIÓN DE LA ECONOMÍA

Es necesario que exista consenso político, aún cuando el gobierno goce de una cómoda mayoría. De otra manera, siempre existe la tentación de que el poder se erija como última fuente de la verdad, y ahí comienzan los errores: leyes a medio cocinar, procedimientos confusos que muchas veces reflejan ignorancia y no mala voluntad. Un buen día hay elecciones que resultan calamitosas para el poder entronizado. Entra otro partido, y comienza el mismo proceso. Así ha sucedido en Bulgaria, Rumania y Albania. *Moraleja: el consenso político genera continuidad y sentido de rumbo en el proceso de cambio.*

En todo caso, y específicamente en el de Cuba, la liberalización económica desencadena un proceso en el que:

Al abolirse la libreta de racionamiento, aparecen nuevos bienes en el mercado, *a precios de mercado*, porque el productor no goza de ningún subsidio estatal, y no está dispuesto a sufrir pérdida alguna. Así, si una docena de huevos cuesta \$0.60 dentro de la libreta, en el nuevo mercado libre, podría costar \$1.80. El efecto inmediato es el empobrecimiento del consumidor, ora si el bien se produce localmente o es importado. Su dinero no le rinde.

El pueblo protesta, y el Estado aumenta salarios y pensiones. Como todavía no recauda, los aumentos se producen por medio de emisión de dinero, con cargo al déficit presupuestario. Esta recién lograda mejora genera más demanda, que de suyo genera mayores costes y por ende mayores precios. Ha comenzado la espiral inflacionaria.

La dolarización de la economía cubana permite a los tenedores de dólares comprar bienes o artículos en esta moneda, y por ende mantienen intacto su poder adquisitivo. Sin embargo, no se sabe cuál es la proporción de dólares con respecto al M2. Cuanto menor sea este porcentaje, mayor será la presión para devaluar el peso.

*Moraleja: No hay dudas de que la liberalización económica fatalmente traerá estas secuelas.* Esa es la mala nueva. La buena es que, según vemos en el Cuadro I, todos los 16 países consiguieron reducir la inflación drásticamente por medio de programas de choque de diferentes matices.

Salvo contadas excepciones (Hungria, Eslovenia, la República Checa) la estructura jurídica se ha construido por partes. El proceso de privatización-restitución será más complicado en Cuba, porque:

El socialismo llegó en 1917 a una Rusia pobre y consumida por guerras. A finales de los años '40, se posesionó de una Europa oriental arrasada por la Segunda Guerra Mundial. Por tanto, parte de lo restituible estaba destruido. Lo que se privatiza hoy día es auténtica propiedad estatal, con la excepción, tal vez, de la tierra.

En contrapartida, la revolución cubana creó muy poca industria nueva, canibalizando totalmente, por ejemplo, algunos ingenios, y transfiriendo partes de otros a terceros. La restitución, particularmente en la industria azucarera, requerirá mucha comprensión y buena voluntad tanto por parte del gobierno como de los azucareros.

La Segunda Guerra diezmó las poblaciones de Europa oriental, cuyo crecimiento desde finales de los '40, no pasó del 0.50% a.a. Por tanto, salvo la tierra, había poco que restituir. El crecimiento de la población en Cuba ha promediado un 1.75% a.a. desde el inicio de la revolución, *pero* no ha habido un incremento conmensurable en la disponibilidad de vivienda. Por tanto, una eventual restitución deberá tomar en cuenta el impacto social del desalojo de los actuales inquilinos.

Salvo contadas excepciones, la corrupción en todas sus formas ha permeado el proceso de privatización en Europa oriental. En muchísimos casos, las agencias de privatización han actuado a la sombra, sin divulgar lo que vendían a particulares, o a qué precio, o bajo qué condiciones. En todos los países, sin excepción, la antigua nomenclatura se adueñó de empresas bajo la base del crédito estatal. *Moraleja: No hay motivos para pensar que esto no suceda en Cuba.*

Salvo contadas excepciones ( Hungría, la República Checa, Polonia, Eslovenia), el nuevo entramado jurídico se ha efectuado improvisadamente, por partes, de manera que la misma ley sufre modificaciones considerables a lo largo del tiempo. Como razón, se puede aducir el bajo nivel de experiencia de las asambleas legislativas y el pobre asesoramiento que éstas reciben, aparte de que las comunidades en el exilio o son muy viejas o no tienen interés en ayudar a la reconstrucción de sus países. *Moraleja: Cuba lleva ventaja en esto si se eliminan los recelos y suspicacias que existen entre el exilio y la isla.*

#### OTROS SECTORES CONFLICTIVOS

El agro ha sido el gran perdedor en la vuelta a la economía de mercado, porque:

La privatización y/o restitución no se han llevado a cabo con celeridad, en parte por ausencia de títulos de propiedad y por divergencias de opinión sobre cómo privatizar.

Muchos gobiernos (Bulgaria, Ucrania, Bielorrusia) se han negado a otorgar créditos de campaña a los agricultores, o a establecer una estructura (así sea estatal) que permita extender préstamos para compras de maquinaria y equipo. En Bulgaria, la producción agrícola ha descendido al 48% de lo que era en 1988, y el ahora alto coste de la comida ha incrementado su peso en la canasta familiar del 32% en 1988 al 52% en 1998.

Parte de los déficits en cuenta corriente se debe a importaciones de víveres que los países no producen, o no tienen incentivos de producir.

Aunque la situación está en vías de resolverse, el sector financiero ha sido blanco de la corrupción de muchos oportunistas que establecían bancos con el fin de auto-prestarse los fondos de los depositantes. La crisis rusa de 1998 se debió en buena parte a la situación ilíquida de muchos de sus bancos -que se establecieron inmediatamente después de 1991.

A mediados de la década pasada, las bolsas de Europa oriental avanzaron enormemente, impulsadas por una rampante especulación y manipulación que montaron locales y extranjeros. La crisis rusa de 1998 frenó en seco aquel impulso. Si a las bolsas de Europa occidental todavía les queda mucho para equipararse a las estadounidenses en cuanto a penas por manipulación, derechos del accionista, etc., ¿qué no puede decirse de las bolsas de Moscú, o Sofía, o Kiev?

Para resumir, aunque obviamente existirán áreas de conflicto en la transición cubana, creo que existen motivos de optimismo para que ella se presente con más lucidez: la excelente preparación de la burocracia cubana; la proximidad a los Estados Unidos y sus fuentes de financiación; el clima tranquilo; y finalmente el exilio que jamás abandonó su patria.

*Cuadro 1*

## EFECTOS DE LA LIBERALIZACIÓN ECONÓMICA

<i>País</i>	<i>Inflación (% p.a)</i>		<i>Déficit en cuenta corriente *</i>	
	<i>1990-99**</i>	<i>1999</i>	<i>1990-99 **</i>	<i>1999</i>
Azerbaijan	616.1	8.6	-530	-1,106
Bulgaria	188.9	2.6	-361	-685
Croacia	287.6	4.0	-919	-1,522
Eslovaquia	16.3	11.0	-979	-1,155
Eslovenia	225.3	86.0	95	782
Estonia	30.3	3.0	-250	-295
Federación Rusa	222.6	86.0	6,129	20,960
Hungría	21.5	3.0	-1,679	2,101
Kazakhstan	353.8	8.0	-647	-171
Letonia	62.6	36.0	-141	-647
Lituania	80.0	2.0	-713	-1,194
Macedonia	237.3	0.8	-246	-109
Polonia	82.9	7.0	-3,456	-12,487
República Checa	8.5	4.0	-1,674	-1,032
Rumanía	129.3	46.0	-1,807	1,297
Ucrania	1,219.8	15.9	745.3	1,658
<i>Promedios</i>	<i>236.5</i>	<i>20.2</i>		

\* En USD millones, corrientes.

\*\* Promedios anuales.

## ¿Exilio político o económico?

César Leante  
*Editorial Pliegos*  
*España*

En una tendenciosa entrevista que le hace la revista española *África América Latina. Cuadernos*, No. 36, 1999, al ministro de Cultura de Cuba, Abel Prieto, el entrevistador, Hernando Ospina Calvo, (periodista colombiano -¿de las FARC o del ELN?-, autor del libro *¿Disidentes o mercenarios? Objetivo: liquidar la Revolución Cubana* -título que lo dice todo-, le pregunta acerca de “la *aparente* [subrayado mío, C.L.] persecución del Estado a los intelectuales que no piensan y actúan según sus deseos [lo que] parece ha llevado a muchos al exilio”. El sin duda benjamín de los secretarios de Castro, responde: “En el campo de los intelectuales sólo han existido algunos casos excepcionales de emigrados por opiniones políticas y éstos se dieron fundamentalmente al triunfo de la Revolución (...). Ahora más recientemente, en esta década de los noventa y ya en la etapa de la crisis económica más conocida como *periodo especial*, existió una especie de éxodo de intelectuales que se fueron *buscando opciones de nivel de vida. O sea que fue una migración económica*” (énfasis mío).

Para negar que fuesen motivos políticos los que les llevaron al exilio (que él, Prieto, eufemísticamente llama “migración”, ni siquiera *emigración*), se aferra de nuevo, inmediatamente, a la palabra “opción”: “Pero también se marcharon buscando opciones de promoción porque en este período se dio una contracción muy dura de las condiciones de promoción”. Y ya menos sofisticado, edulcorado, “mano de seda”, y más en su papel de alto funcionario del castrismo: “Muchos de éstos debieron de pagar el precio necesario para ser aceptados: fabricarse una biografía de perseguidos políticos, convirtiéndose en parte de la campaña contra su país”.

De modo que María Elena Cruz Varela, que fue sacada a golpes de su apartamento en Alamar y obligada a “comerse” sus poemas hasta sangrarle la boca por las hamponescas Brigadas de Respuesta Rápida o algunos de los no menos energúmenos miembros del Comité de Defensa de la Revolución de su calle, y más tarde “juzgada” por “delitos contra la seguridad del país” y encarcelada durante meses hasta la bochornosa (para el régimen) confesión a que la obligaron (en una inicua -aunque menor- repetición del “caso” Padilla, y aun el de Reinaldo Arenas) para poder conseguir su libertad; de modo que Manuel Díaz Martínez, acusado en el caso Padilla y marginado durante años de la vida intelectual cubana hasta que alrededor de veinte años más tarde levantaron el *úkase* que pesaba sobre él, pero que volvieron a aplicarle en 1992 cuando firmó la famosa Carta de los Diez, teniendo entonces que abandonar Cuba definitivamente en compañía de su esposa, la también intelectual Ofelia Gronier, desdichadamente fallecida en Canarias a poco de su llegada a España; de modo que Manuel Granados, novelista que obtuviera premios en la Unión de Escritores de Cuba (UNEAC) y en la Casa de las

Américas, así como firmante de la Carta de los Diez que tanto levantó la ira del gobierno y la burocracia cultural cubana (incluida la sección que se ocupa de los escritores y artistas, de sus manifestaciones y pasos, en la policía política) igualmente por desdicha muerto no hace mucho en Francia de un cáncer que arrastraba desde Cuba; de modo que estos intelectuales -y citando sólo algunos- no son exiliados políticos a pesar de los antecedentes mencionados, de la conducta cívica que mantuvieron en Cuba, sino, en la apreciación de quien hoy se vanagloria de haber sido "hippy" en su adolescencia -aunque hay quienes no se lo reconocen- y para probarlo sigue llevando el pelo largo, que a veces sacude como un potro su crin, en fin, en afirmación inconvencible de Abel Prieto "... si te puedo asegurar que el éxodo -obsérvese como evita por todos los medios el término exilio- ha sido de carácter económico".

Empecemos por el principio: el exilio cubano siempre ha sido político; lo fue desde el 1 de enero de 1959, cuando la revolución castrista triunfó y huyeron, principalmente hacia los Estados Unidos, personas que habían estado seriamente comprometidas con la dictadura de Batista (por cierto que a éste el departamento de Estado de USA le negó la entrada en su territorio y tuvo que volar a Santo Domingo, donde su émulo Trujillo, "Chapitas", el protagonista de la última novela de Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo*, lo extorsionó a mansalva durante meses), algunos con delitos de sangre como el coronel Esteban Ventura, el capitán Martín Pérez y el torturador Calviño.

Lo fue igualmente la segunda oleada de emigrados, compuesta esencialmente por la burguesía cubana, que emprendieron rumbo a Norteamérica en vuelos que se denominaron "de la libertad"; pero ya en los éxodos de Camarioca (1965) y del Mariel (1981) -este último consecuencia de la petición de asilo de diez mil cubanos en la Embajada de Perú, aunque el flujo de emigrantes por el pequeño puerto de Pinar del Río alcanzó las 125 mil personas-, así como los balseros de 1994, que en número de más de 30 mil se lanzaron al mar, eran neto pueblo cubano: trabajadores, empleados, profesionales, una amalgama de población laboral cubana.

En todos estos casos, el exilio fue político, pues aun cuando estos millares y millares de cubanos se arriesgaran a abandonar su patria buscando una vida mejor, la causa de la ruina del país en que vivían, y que los llevaba a la indeseada aventura, era la nefasta política económica del gobierno, amén del asfixiante clima socio-político que estaban obligados a respirar bajo la bota dictatorial. Si algún elemento económico había en su decisión de huir de Cuba -y había muchos: las escaseces de todo tipo que padecían- en su totalidad eran generados por la política. Era el sistema socialista -para colmo interpretado por el castrismo- el que no lenta sino aceleradamente había ido destruyendo la economía cubana. La política de Castro, su comunismo, era el detonador de que millones de cubanos "votasen con los pies", en expresión del padre de la Patria del Proletariado, Lenin. El exilio cubano, de 1959 a los días que corren, ha tenido, tiene y tendrá un signo político.

En cuanto a los intelectuales, sobra decir que la condición de su exilio asimismo desde el arribo al poder de Fidel Castro, es política. Figuras como Lino Novás Calvo -el mejor cuentista cubano de todos los tiempos y autor de una novela hoy clásica en Hispanoamérica, *El negrero*-; Carlos Montenegro -que, además de cuentos memorables, escribiera la escalofriante novela *Hombres sin mujer*-; Lydia Cabrera, una pionera de la literatura cubanoaficana, cuyos *Cuentos del monte* son insuperables; Hilda Perera, a la que el entusiasmo por la Revolución la condujo a escribir en el propio 59, *Mañana es 26*, siendo finalista después del Premio Planeta con *El sitio de nadie*, editorial donde también publicase *Plantado*; ensayistas e historiadores como los valiosísimos Jorge Mañach, Levy Marrero, Francisco Ichaso y Herminio Portell Vila, de aporte tan considerable al pensamiento y a la historia cubanos en la República; poetas como Agustín Acosta, de acendrada preocupación socio-cubana en su hermoso y hartó

divulgado poema "Las carretas"; Justo Rodríguez Santos, a quien tanto entusiasmó el éxito de las armas rebeldes que le dedicó un libro íntegro -una especie de *Iliada*- a su "putsch" gestor, *La epopeya del Moncada*, mas que afortunadamente ya había dado a conocer, con el sello de Orígenes, el bellissimo sonetario *La belleza que el cielo no amortaja*; narradores como Enrique Labrador Ruiz; introductor de una suerte de surrealismo en la prosa cubana con sus narraciones *gaseiformes*, y autor de cuentos inolvidables como "El gallo en el espejo" o esa joya que es "Conejito Ulan"; periodistas como Agustín Tamargo y Bernardo Viera, cuyas crónicas-reportajes trajeron un aire novedoso a la prensa cubana. Más adelante se produciría la marcha, unas veces tolerada -caso de Edmundo Desnoes-, otras apelando a rocambolescos subterfugios, como el que tuvo que emplear Reinaldo Arenas, o aprovechando el refugio en la embajada peruana, cual el singular René Ariza o los jóvenes Carlos Victoria y los hermanos Abreu, que hoy son consolidados escritores del exilio; así como utilizando el antiguo camino de la solicitud de asilo en países occidentales que tenían que visitar: verbigracia Antonio Benítez y César Leante, entre otros.

Por último hay quienes para poder salir "legalmente" de Cuba tuvieron que pagar el peaje de estar trabajando en el campo, sobre todo cortando caña, por largos meses y aun años. Sirvan de ejemplo el poeta José Mario, confinado a un campo de trabajos forzados de la UMAP, y el también poeta y editor Pío Serrano.

Es una tautología insistir en la condición política y no económica de todos estos exilios. Como lo es hasta quien dice ayer mismo todos, absolutamente todos en mayor o menor grado, pero sin excluir a ninguno, eran gusanos, traidores, vendepatrias y otros lindos epítetos, para el castrismo.

Pero de un tiempo -unos años- a esta parte su estrategia ha cambiado, ha dado un giro sorprendente -pero no inexplicable; por el contrario, muy explicable-. Si desde sus *Palabras a los intelectuales* (1961) Fidel Castro les exigía a los literatos y pintores, y aun a los músicos, que "reflejaran" en sus obras a la revolución, esto es, que la elogiaran, y el modelo de creador de bienes artísticos que proponía era el "intelectual orgánico" esbozado por Gramsci; y hasta 1971 -año del Congreso de Educación y Cultura- proclamaba dos cosas que eran una y la misma: que "defender la Revolución es (era) defender la cultura", y que la valoración que ellos -es decir, Fidel Castro- hacían de las creaciones culturales era "política", ahora las cosas parecen haber cambiado (pero sólo en apariencia). A juzgar por las noticias que llegan de Cuba se busca hacer creer que hay una "apertura". Muestra de esta rendija es que escritores "conflictivos" como Antón Arrufat reciba el premio Alejo Carpentier por una novela o que al poeta César López se le conceda algo así como un Premio Nacional de Literatura, y no se persiga (aunque sí se haga en torno a ellos el silencio) a otros poetas y narradores como Reina María Rodríguez o Pedro Juan Gutiérrez, cuyas creaciones sin duda el régimen no debe mirar con buenos ojos.

Lateralmente, Raúl Rivero, valeroso periodista y sin duda el mejor poeta cubano de hoy, sostiene en un artículo titulado "Padilla, tiempo al tiempo" que algunos intelectuales involucrados en el "caso Padilla" actualmente "mantienen relaciones idílicas con los organismos culturales del país" (*Encuentro*, No. 19). Y algo parecido declara el propio Padilla en el prólogo a *Fuera del juego* editado en Miami por Ediciones Universal al cumplirse el treinta aniversario de la publicación -de hecho clandestina- en Cuba de este libro. Escribe Padilla: "En Cuba una apariencia de apertura cultural y política está siendo fomentada a través de los viajes de jóvenes poetas y escritores a otros países..."

Acerca de esta supuesta "apertura" de permitir que escritores que residen en la isla viajen al extranjero, hay una anécdota muy reveladora -en relación justamente con Padilla- que cuenta

la poeta Lourdes Gil: “En Suecia -durante un encuentro patrocinado por la Fundación Olof Palme y organizado por el ambiguo René Vázquez Díaz, en el que participaron cinco escritores de fuera y cinco de dentro (de Cuba)- comprobé también [continúa Lourdes Gil] cómo los que habían sido sus amigos [de Padilla], Pablo Armando Fernández y Miguel Barnet, lo perseguían, le pedían ver la columna del *Herald* (que Heberto escribía semanalmente para el diario miamense), se aparecían cada noche con botellas (desgraciadamente y a consecuencia de la tortura psicológica que durante diez años se ejerció contra él, Padilla se convirtió en adicto a la bebida), *trataban de llevarlo a la embajada*” (énfasis mío C.L.).

La política cultural cubana de hoy encomendada al autor de *Los bitongos y los guapos* (léase Abel Prieto) no renuncia, claro es, a influir sobre los intelectuales que se hallan en el exilio. Como cantos de sirena apela a dos argumentos “conmovedores”. Uno es la “nostalgia”. Penan, sufren, padecen (los intelectuales exiliados) por tener que vivir lejos de su patria. Sobre todo los desterrados más antiguos, aquellos que fueron sacados de Cuba por sus padres u otros parientes siendo niños, cuando no tenían edad para decidir por sí mismos su destino. Esto hizo que en la década del 70 se creara en los Estados Unidos la revista *Areíto*, órgano de la Brigada Antonio Maceo, compuesta sobre todo por estudiantes universitarios cubanoamericanos añorantes del país que habían perdido e ilusionados con un retorno a sus raíces.

Llamar “diáspora” al exilio es igualmente un sutil intento por domesticarlo, pues ya se sabe que exilio implica un status político mientras que diáspora es la sufrida dispersión del pueblo de Israel. El escritor cubano radicado en Nueva York, Enrique del Risco, en su excelente ensayo “La Gaceta de Cuba 1995-1999”, aparecido en el número 6 de la *Revista Hispano Cubana*, llega a esta conclusión: “El puente -simbólico- está tendido para los que habiendo salido muy jóvenes de Cuba (y por lo tanto de una cubanidad conflictiva que *La Gaceta* se ofrece a sosegar) *se comporte adecuadamente*” (subrayado mío). A propósito de este “comportarse adecuadamente”, de nuevo debemos acudir a Lourdes Gil. En una reseña a la novela de Pablo Medina, *The Return of Felix Nogara*, comenta que en su opinión: “La literatura cubanoamericana se ha caracterizado hasta ahora por la despolitización y la ambivalencia, además de por una obsesiva y casi monotemática autorreferencialidad”.

Este puente ha alcanzado diversas orillas en el exterior, y que Cuba está sumamente interesada en que no se desplome lo meridianiza esta aseveración de Prieto en la citada entrevista de *África América Latina*: “...en estos momentos -dice- tenemos una relación muy buena con muchos de esos emigrados. E incluso con algunos de los que están en Miami (...). Entran y salen del país [Cuba], exponen aquí si son pintores, participan en eventos, etc.”. No obstante esta melosa relación, como en lo relativo al embargo, no olvida cargar la culpa de las desavenencias que puedan haber en la “familia” sobre el lomo del “imperialismo”. Oigámosle: “Como tú sabes, las relaciones con la emigración han estado muy manipuladas por los intereses norteamericanos y por esa especie de mafia [¡faltaba más!] que existe en Miami y otros lugares de Europa”.

No obstante, insiste más adelante en el fraterno vínculo con el exilio que actúa “adecuadamente”: “...se empieza a dar el fenómeno de que gente de Miami nos manda materiales para colaborar en nuestras revistas”.

Respecto a esta colaboración de materiales literarios de “exiliados” a publicaciones cubanas, le da a conocer al señor Hernando-Calvo como primicia que “ya desde los ochenta” prepararon un plan “para empezar a publicar libros de escritores emigrados, de incluso algunos muy hostiles a la Revolución”. Sin duda este “muy hostiles” está aludiendo a Guillermo Cabrera Infante (del cual podían haber escogido obras de tema anterior a la revolución, como *Tres Tristes Tigres* o *Así*

en la paz como en la guerra, que incluye viñetas de la lucha clandestina contra Batista). Pero como tenían que contar con él, con Guillermo, con su aprobación, y sabían que éste no se le daría por nada del mundo, y que si se atrevían a editar un libro suyo sin su consentimiento, “piratescamente”, les ocurriría lo que le ocurrió a Edmundo Desnoes cuando osó mezclar en su queda-bien-con-todos *Los dispositivos en la flor* -pues recogía por igual fragmentos de discursos de Castro o del Che que un trabajo de su carnal e inteligente Ambrosio Fornet- sendos cuentos de G.C.I. y Reinaldo Arenas: que fue demandado judicialmente, con el agravante de que ahora el acusado no sería un sujeto físico, ni siquiera una editorial, sino nada menos que un estado totalitario, con lo que la implicación política estaría servida.

Lo sorprendente de este plan desechado (si es que alguna vez se pensó seriamente en él) de publicar en Cuba a escritores del exilio “muy hostiles a la Revolución”, es lo que constatan David Lago y Pío Serrano en dos artículos aparecidos en el mismo número 9 de la *Revista HC* (Invierno 2001). “Abel Prieto nunca fue ‘hippy’”, titula Lago al suyo y el de Serrano se denomina “Las abominaciones de Abel Prieto”. Sus contenidos son muy semejantes y las conclusiones a que llegan yo diría que idénticas.

Cuando el “mensajero de la prosperidad” cultural de Cuba estuvo en España en noviembre de 2000 para presentar su novela *El vuelo del gato* (sin duda todo un alarde no gratuito, sino por el contrario muy interesado políticamente de originalidad, pues hasta titularmente pretendía indicar la cacareada “apertura cultural” que se pregona hay en la isla), la periodista del diario *El País*, Lola Galán, le hizo una entrevista en la que una de sus preguntas se refirió a su opinión (la de Prieto) sobre escritores cubanos exiliados como Gastón Baquero, Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, Zoé Valdés. La respuesta del “ministro” fue que eran “criaturas abominables”. No sé si desde el otro lado del mundo Baquero y Padilla le agradecerían al imberbe regidor de la ignorancia oficial cubana -y Guillermo desde acá- que los devolviera a la infancia, en tanto que Zoé quizá le pidiera que la llevara al cine como un hermano mayor, David Lago lo que hace es aplicarle, como un justiciero bumerán, el mismo adjetivo que él ha utilizado para infamar a sus mayores.

Pero es mejor que lo diga Lago: “Llamar ‘criaturas abominables’ a Gastón Baquero (con ‘B’, Lola Galán, no con ‘V’, que es uno de los mejores poetas hispanoamericanos, no un *cowboy* del *Far West*) y a Cabrera Infante, que ni siquiera conoció, es simplemente eso: abominable, y deja mucho más que decir de quien lo dice que de quien lo recibe: tanto Baquero como Cabrera Infante forman parte de la literatura cubana, hispanoamericana y mundial; dudo que Abel Prieto vaya a desplazarles”.

Casi las mismas palabras -y no por mera coincidencia sino por igual indignación- emplea Pío Serrano, para calificar este “juicio” (casi “proceso” castrista) de Prieto -en acepción más española que cubana: miserable, apretado. En primer lugar para él, Pío Serrano, el narrador devenido ministro, o viceversa, se expresa en un “torvo lenguaje policiaco”. Y explicita por qué: “Se refiere a figuras tan eminentes de las letras cubanas como Gastón Baquero, Heberto Padilla, Guillermo Cabrera Infante o Zoé Valdés como sólo la penumbra, la sordidez y la soledad de la ergástula permiten. Abominables le resultan al ministro de Cultura de Cuba un puñado de escritores cuyo máximo inconveniente es descreer de la militante fe que el ministro viene a predicar y en la que dice creer. Ni tolerancia ni convincentes razonamientos esgrime Abel Prieto hacia estos otros cubanos generadores también de cultura cubana. Sólo el escarnio, la ignominia, la abominación”.

Creo haber leído igualmente en otra declaración de Prieto sobre Zoé Valdés algo que a él debe haberle sonado a la más aguda o exquisita ironía: que en Cuba no se le publicaba por falta de papel.

Como colofón se podría añadir que en el mencionado prólogo de Padilla, éste testimonia algo que guarda estrecha relación con el tortuoso “plan” de publicar libros aun de “escritores muy hostiles” a la revolución. Advierte Padilla que a pesar de que le costó la cárcel, un proceso de corte estaliniano, diez años de prisión domiciliaria y por fin el exilio “...continúa marginado del mundo editorial cubano. Se han publicado poemas míos en la revista *Casa de las Américas*, y otros libros míos (suponemos que *El justo tiempo humano* o el juvenil *Las rosas audaces*. C.L.) circulan por las librerías cubanas; pero jamás *Fuera del juego*”.

Verdad que corrobora Raúl Rivero en el también ya citado artículo suyo. Primero afirma que “...la línea de pensamiento de las autoridades exhibe hoy las mismas rigideces que provocaron el caso Padilla”, para finalizar con un doloroso reconocimiento: “En Cuba hay un luto interior, porque muerto (Padilla) sigue prohibido”.

Por último, para probar que el exilio cubano es económico y no político, al poco Abel y suficiente Caín ministro cultural castrista, no le tiembla la voz al hacer esta rotunda afirmación:

Yo pienso que lo que más les cuesta entender (al exilio cubano, a los intelectuales desterrados) es *nuestra democracia* [énfasis mío], sobre todo nuestro esquema democrático. Entender que los congresos de la UNEAC, de los periodistas, de la Juventud Comunista, de los Comités de Defensa de la Revolución, *han sido muestra fantástica de democracia*. (Id.)

En efecto, *fantástica*, de fantasía, de delirio, de irreal.

Y para que no falte la peligrosa no referencia a Castro, este ditirambo al Guía, al Gran Timonel, al Supremo:

No logran entender el papel de Fidel. No hay mayor herejía que Fidel, pues es Gobierno y Oposición.

¡Malgradecidos los que no entienden! pero, en fin, ¿no prueba todo esto con demoledora contundencia que el exilio cubano es económico y no político?

# Nancy Pérez Crespo, pionera de publicaciones del exilio cubano

Olga Connor  
*El Nuevo Herald*  
 EEUU

Este artículo, nada académico, implica una relación personal y de primero mano, en plan de crónica periodística, de una historia que comenzó en los años 70.

Es acerca del trabajo de una pionera de publicaciones del exilio cubano, Nancy Pérez Crespo, de la que muchos escritores obtuvieron grandes ventajas literarias y amistosas, y a los que pocos han hecho justicia.

Podría ser el caso de que Nancy Pérez Crespo es un ente político muy distinto a otros en el medio cubano del exilio. Y muchos intelectuales evitan comprometerse con su posición "vertical", como se dice en Miami a los que no transigen con el régimen castrista ni con los que se quedan en Cuba sin disentir abiertamente. Además, ha estado siempre a favor de una política norteamericana "dura" contra el régimen totalitario castrista que, entre otras medidas, significa mantener el embargo norteamericano contra Cuba y la Ley Helms Burton que lo legaliza.

En todo caso, su trabajo editorial a favor de los escritores del exilio ha sido puntual en cada momento. Sus tertulias literarias fueron de las primeras en Miami. Y su trabajo de prensa en Internet, el de una pionera en recibir las contribuciones de los periodistas independientes de Cuba, que se reproducen tanto en la red como en la revista impresa *Nueva Prensa Cubana*.

Todo empezó con la librería SIBI al oeste de Miami, por la Calle 40 y la Avenida 97, en 1975, que Nancy y su esposo Juan Manuel Pérez Crespo abrieron para servir y recibir a cubanos de Miami y del norte de Estados Unidos: Nueva York, Filadelfia, Carolina del Norte, etc. Al visitarla podíamos encontrarnos con los más grandes intelectuales y creadores de la República, que también venían de todas partes, hasta de Puerto Rico, España, Venezuela o México.

Se reunían alrededor del gran periodista cubano Guillermo Martínez Márquez, quien había conocido a los Pérez Crespo en Nueva York y los había entusiasmado para que comenzaran este negocio. Antes de dedicarse al mundo editorial, Nancy Pérez Crespo había estudiado psicología, periodismo y comunicaciones en el Mercy College, en el pueblo Dobbs Ferry, de Nueva York, y trabajaba en una empresa de publicidad, la Hodes Daniel, que representaba a las tarjetas de crédito, como Master Card, American Express y Geico, mientras que Juan Manuel estaba empleado en la General Motors.

Nancy y Juan Manuel habían explorado al principio las ciudades latinas de Nueva Jersey al sur de Nueva York, y les pareció que no tenían ambiente para el negocio de libros que proyectaban, así que decidieron mudarse a Miami en el 73, donde les esperaba un gran reto, pues aquí apenas había nada, excepto la librería Universal, de Juan Manuel Salvat.

Abrieron la primera librería SIBI en 1975. Allí se estableció una peña donde se anticipó vívidamente lo que se convirtió más tarde en editorial y luego en revista y página Web de la *Nueva Prensa Cubana*.

Yo, por ejemplo, no hubiera llegado a conocer personalmente a personajes del mundo literario e intelectual cubano de la República, si no hubiera sido por aquellas tertulias, donde se congregaban poetas y profesores, escritores y artistas plásticos, músicos y cantantes, y eso que sólo las frecuentaba en épocas de vacaciones de verano e invierno.

Esa fue la primera época, en que se congregaban allí los exiliados llamados “históricos”, los de la primera década del destierro. Allí iba Germán Arciniegas, el gran ensayista colombiano, que se pasaba tres meses en Miami todos los años, según informa Nancy.

Las peñas las iniciaron, junto al narrador Carlos Montenegro, Otilio Mesa, García Pedrosa, Riverón, Gonzalo de Palacios, Rafael Esténger, muchos de ellos periodistas, que habían sido los fundadores de la tertulia del Teatro Martí en La Habana de los años 30, a donde también iban poetas, como Martínez Villena.

“Aquí se reunieron para recordar”, anota Nancy. “Tengo maravillas de fotos, con las que se podría hacer una exposición de la gente que iba a la peña todos los viernes”.

El único de ese grupo que no había participado en la peña del Martí en La Habana era Montenegro, porque estaba en prisión en los 30. Y ésa es un de las anécdotas que más lúcidamente se han quedado en la memoria de la periodista y editora: “Estaba preso, porque mató a un hombre”, cuenta Nancy, añadiendo que “habría que escribir la historia de su vida”. Sabe que “Emma Pérez Téllez visitaba la cárcel donde él estaba para entrevistar a los prisioneros, hombres y mujeres. Profesora de la cátedra de Filosofía de la Universidad de La Habana y periodista reconocida, se encontraba a Montenegro en la cárcel, donde se enamoró y luego se casó con él, allí mismo en prisión”.

De ese matrimonio nació una niña, Enmita Montenegro, a quien yo conocí en Cuba como directora de una revista juvenil. Al parecer, Montenegro escribió unas memorias que no se han publicado, ni se han encontrado, aunque Enmita debiera tenerlas, relata Nancy. “Era un libro que Montenegro leyó en la peña, cuando venía con su compañera de entonces, Ana María García Vélez, biznieta del general Calixto García”.

Mientras habla en su casa de Westchester en Miami, Nancy apunta a las canastas que cuelgan del techo de su pintoresca cocina, diseñada por ella y construida por Juan Manuel. Son recuerdos de las que traían los escritores llenas de sus libros para vender, a su librería de la calle 40, y luego a la sucursal que fundó en Hialeah, en cuya inauguración conocí a la gran folclorista y narradora cubana Lydia Cabrera.

Por desgracia, los fundadores de aquella tertulia, han muerto en su mayoría. Pero el espíritu de crear la editorial cobró cuerpo entre todos ellos, allá por el año 78. Al principio, los Pérez Crespo no tenían imprenta propia en Miami.

“En esa época se imprimían los libros en México, luego compramos la maquinaria y se empezó a imprimir aquí, en Miami”, explica Nancy. “Todo lo hacemos nosotros, levantamos las páginas e imprimimos, menos la portada, todo. La imprenta te da, porque hay libros por encargo, y con ese dinero se hacen otros libros”, explica Nancy sobre el negocio que le permitió ayudar a poetas recién llegados por el puente del Mariel en 1980.

“A los encargos no les das el sello; todavía hago muchos libros que me pagan por hacerlos”, comenta. Hay gente, por ejemplo, que quieren hacer una biografía de alguien de su familia, pero ésos no están en el catálogo de SIBI.

Cuando llegó la gente del Mariel, autores y artistas se dieron cuenta de que Nancy era una especie de mecenas. “Este libro fue premiado en el Festival de las Artes del Mariel”, señala, mostrándolo. “Es *El jardín del tiempo*, de Carlos Díaz”.

Y esto nos lleva ya a hablar de esa nueva generación de exiliados cubanos que constituyó el éxodo del Mariel. Ya yo vivía en Miami en el año 1981 y fui testigo de lo que significó para esta generación de escritores y artistas la labor de los Pérez Crespo.

Entre los escritores se destacaba Reinaldo Arenas. El reconocido novelista cubano era su íntimo amigo y la casa de Nancy fue centro de reuniones alrededor de él, y a su vez, ella le acompañaba en sus visitas a otras tertulias. A otro gran escritor, Heberto Padilla, le reeditó la editorial SIBI *Fuera de juego*.

Desde el principio, la editora de SIBI tuvo la idea original de utilizar el trabajo de los artistas plásticos para realizar las portadas con reproducciones de sus obras. Eran portadas que fueron especialmente creadas por estos artistas recién llegados para las obras de sus compatriotas.

Otro aporte, fue ayudar a personas que empezaban, como Jesús Barquet y Lourdes Tomás. “A ella la trajo su mamá, porque le habían matado al hermano y sufría mucho, la ‘embullé’ a que escribiera, y nunca se me ocurrió que acabaría concursando en Casa Las Américas”, dice Nancy con su habitual preocupación política cubana. Del poeta Amando Fernández (hoy fallecido), publicó varios libros, el primero fue *Perfil de la materia*.

Luego vino *Rostrum*, un intento de revista que quedó en eso solamente, intento, pero aquel único número contenía poesía de Ángel Cuadra, Félix Cruz Álvarez, Orlando González Esteva, Manuel Santallana, Amando Fernández, Hilda Perera y Alicia Aldaya, los que constituían en sí la colonia poética del exilio miamense.

En el presente, Nancy Pérez Crespo se encuentra en una tercera etapa, posterior al derrumbe del Imperio Soviético y de la caída del Muro de Berlín, y que comenzó para ella en 1995. Es la que se refiere a su labor a favor de la prensa libre cubana. Ella sostiene dos publicaciones, la revista *Nueva Prensa Cubana* y su homóloga en la Internet [www.nuevaprensa.org](http://www.nuevaprensa.org). “*Nueva Prensa Cubana* se hace en nuestra imprenta. Yo represento a ocho agencias”, señala Nancy.

Cuba Press, que dirige el poeta y periodista Raúl Rivero desde La Habana, es una de las agencias principales con las que trabaja *Nueva Prensa Cubana*. Además, Havana Press, Prensa, Nueva Prensa, Patria, CDP, Noticuba, CABI, cuyas siglas representan el nombre Cooperativa Avileña de Periodistas Independientes, de Ciego de Avila, en la que se ha distinguido Jesús Joel “Joelito” Díaz Hernández, y a quien le dieron en noviembre del 2000 el premio Libertad de Prensa Internacional 1999.

Sobre Joelito, Nancy tiene su anécdota, como es habitual en ella que cuenta cada retazo histórico aliado a sus propias vivencias: “Todo el mundo estaba de gala en el Waldorf Astoria, para la reunión de la SIP, y firmaron una tarjeta a Fidel Castro pidiendo la libertad del muchacho, que estaba preso junto a otros periodistas en ese momento”, dice Nancy. De eso resultó que la llamaron “del mundo entero para averiguar de Joelito, y de Bernardo Arévalos Padrón, de la Línea Azul Press, de Aguada de Pasajeros”.

*Nueva Prensa Cubana*, explica, existe para relacionar y enlazar el pensamiento libre, con artículos de periodistas de afuera y dentro de la isla. Los fondos para estas revistas fueron inicialmente donados por la mecenas y activista política cubana Elena Díaz Versón, la cual falleció en el año 2000, una pérdida personal para Nancy y nacional para Cuba, por la cantidad de periodistas que se beneficiaban de su aporte a la causa de la prensa libre.

“Fondos públicos no existían, era Elena Díaz Versón la que nos ayudaba económicamente”, confirma Nancy, la cual ha seguido con la lucha, a pesar de que al fallecer Díaz Versón, lo hizo sin testar, por lo que esta patrocinadora de muchos proyectos cubanos no dejó una fundación en marcha.

Díaz Versón había sido, por ejemplo, la que promovió la estancia de Alina Fernández en Estados Unidos para que escribiera su libro sobre Fidel Castro, que se publicó en la editorial española Plaza y Janés.

Aunque Nancy y Juan Manuel comenzaron de manera pragmática su librería, subsiguiente peña y posterior editorial, desarrollaron una filosofía mientras iban realizando sus proyectos. Querían llevar al exilio, en esa época sin asideros culturales, la cultura, factor importantísimo en cualquier medio, la cultura tanto la asentada en Cuba como la del exilio, y en contraposición al concepto de la revista *Areito*, que salía a la luz en ese tiempo con el concepto de que fuera de Cuba no se podía hacer cultura.

Contrariamente a la mayoría de las fundaciones, la de los Pérez Crespo se desarrolló con una especie de filosofía inductiva, fue formulándose en la práctica y progresó hacia un ideario. “En el 78, cuando empecé la editorial, ¿quién me iba a decir a mí que estaría publicando a autores cubanos que residían en Cuba?”, se pregunta Nancy. “Por supuesto, son autores contestatarios”, rectifica. “El caso es que ya son 22 años de trabajo en esta carrera editorial”. Una carrera en pro de la causa de libertad para todos.

Jorge Valls, por ejemplo, fue uno de los escritores cuya obra *A la paloma nocturna* publicaron en el 84 mientras el poeta sufría prisión. Después cuando salió de la cárcel los Pérez Crespo lo apoyaron contra viento y marea, a pesar de las críticas que se levantaron contra Valls en Miami, por sus declaraciones al salir de Cuba.

“Me encontré con Valls en Madrid”, recuerda Nancy, “para arreglar la presentación del libro, pero cuando llegó a Miami dijo cosas por radio que lo hicieron controversial, y él vino a verme para quitarme toda la responsabilidad del libro, pero yo le contesté: ‘Jorge, si tu cumpliste 20 años en prisión por la libertad, ¿cómo yo te la voy a quitar?’”. Por toda respuesta, Valls le dijo a Nancy: “El Espíritu Santo lo tienes sobre ti”.

Es una de las muchas anécdotas inspiradoras que han mantenido a esta pionera en la brecha, a pesar de todos los reveses y del poco respaldo que ha obtenido, económico y espiritual. Como periodista, Nancy Pérez Crespo estuvo como copresentadora de la Peña Azul en RHC Cadena Azul, por 10 años, junto a Salvador Lew, que fue el director de aquella emisora. Ahora Nancy trasmite desde Radio Mambí, junto al periodista Agustín Tamargo, los lunes, comunicando con Cuba. Una labor voluntaria, pues no recibe estipendio.

Es una mujer política en un mundo de hombres, en pro de la causa de la cultura cubana, a contrapelo de muchos, firme en sus convicciones, atenta a las tres distintas generaciones de cubanos que han salido de Cuba, desde los “gusanos”, hasta los “marielitos” y los “balseros”. A todos les ha publicado sus trabajos, abierto su casa y su corazón, y les ha permitido informar a través del periodismo radial.

Algunos de los escritores en *Nueva Prensa Cubana*, en la revista escrita y en Internet son: Omar Rodríguez Saludes, Raúl Rivero, Jorge Olivera, Aymeé Cabrera, Dorka de Céspedes, María Elena Rodríguez, Berta Mexidor, Rubén Rodríguez, Olegario Delgado Moreira.

La mayoría de los artículos son de denuncia política, de casos reales que suceden en Cuba, pero sin dar los nombres, y de noticias sobre el gobierno y los acontecimientos económicos. Algunas están ya en la radio de Nueva Prensa Cubana. Las agencias son:

Havana Press, La Habana, Cuba, Director: Jorge Olivera.

CubaPress, La Habana, Cuba, Director: Raúl Rivero.

Nueva Prensa, La Habana Cuba, Director: Omar Rodríguez Saludes.

NotiCuba, La Habana, Cuba, Director: Ángel Pablo Polanco.

Patria, Ciego de Avila, Cuba, Director: Antonio Femenias.

Cooperativa Avileña de Periodistas Independientes (CAPI), Ciego de Ávila, Cuba, Director: Pedro Agüelles Morán.

Línea Sur Press, Cienfuegos, Cuba, Director: Bernaldo Arévalo Padrón.

Buró de Prensa Independiente de Cuba (BPIC), La Habana, Director: Manuel Antonio Brito.

Libertad, Las Tunas, Cuba, Directora: Berta Mexidor.

Yara, Bayamo, Cuba, Directora: Adis Alcolea.

En Internet Nancy está actualizando constantemente la información durante las 24 horas del día, lo que comenzó como una operación prácticamente casera, con computadoras en la casa, pero siempre contando con un artista gráfico que le ha preparado la página en la red. El diseñador de la página es el mismo que diseña la revista, el pintor cubano Manuel Gutiérrez Góngora. Ahora el poeta Bernardo Marqués Ravelo trabaja en *NPC*, como editor.

Las relaciones con los autores en Cuba son por teléfono y ella se ocupa de comunicarse diariamente. "La página de Internet la actualizamos diariamente", informa Nancy. "Tanto el servicio radiofónico como el de prensa escrita. Las computadoras están en el nuevo edificio de la Editorial SIBI. Se le dedicó a *Nueva Prensa Cubana* todo el segundo piso de la Editorial, de la que se encarga principalmente su administrador Juan Manuel y que tiene sus nuevas oficinas ahora en 4716 SW 75 Avenida, Miami, Florida 33155. Los talleres están a cargo del colombiano Enrique Perea".

Los últimos libros publicados al momento de revisar este artículo son *Agar, la fugitiva*, novela de Miriam Morell, *Reflexiones*, de Jorge Valls, *Power to the West*, de Mario Gómez Zimmerman (ensayo). Y en preparación: *Tizne* de Raoul García Iglesias (novela), *Solo de guitarra* de Raúl Rivero (poemario), *Frutos de Otoño*, de Raoul García Iglesias (poemario), *Crónicas de La Habana* (tentativo) de Raúl Rivero (crónicas).

De la etapa de los 80 hay ensayos, como *El Salvador: la otra cara de la guerra*, del doctor Mario Gómez Zimmerman, *Mariel and Cuban National Identity*, de Mercedes Sandoval, *Un místico en la ciudad*, de Santiago Aranegui, *Prohibido pensar*, de Ernesto de la Fe, *Escambray, la guerra olvidada*, de Enrique Encinosa, *Firmado en La Habana* de Raúl Rivero, y muchos otros.

Y libros selectos que se muestran en uno de los catálogos ilustrados, como por ejemplo: *Al norte del infierno*, narrativa, por Miguel Correa, *Que 20 años no es nada*, manual del saguesero, de Celedonio González, *Sé que soy*, poemario de Raquel Olmedo, ilustrado por José Luis Cuevas, *Sagradas herejías*, poemas de Jesús Barquet, *Carne de quimera*, cuentos de Enrique Labrador Ruiz, *La dos caras de D*, cuentos de Lourdes Tomás, *Plomo y fantasía*, de Tony Cuesta.

En noviembre, fecha de celebración del Primer Encuentro Internacional sobre Creación y Exilio "Con Cuba en la Distancia" las portadas de los últimos números de *Nueva Prensa Cubana* han sido las que muestran al Papa y la dedicada a los actos terroristas del 11 de septiembre en Nueva York.

## La ronda del exilio: una música con alas

William Navarrete  
Francia

El exilio canta; y los exilios, desde los tiempos de la Antigüedad en que los griegos errantes recitaban sus poesías cuando, en tierra extranjera, añoraban la ciudad natal, sus paisajes, sus dioses y héroes, no han cesado de cantar. En nuestro caso, el del largo exilio cubano, los cantos han acompañado desde siempre a quienes dejaron la isla atrás.

Deseo evocar brevemente aquel primer exilio cubano: el de las guerras de independencia contra España. Numerosos son los testimonios que nos hablan de canciones -en general patrióticas-, entonadas y tocadas a fines del siglo XIX por los cubanos de Tampa, Cayo Hueso y Nueva York. En el ensayo *Martí, Cayo Hueso, Tampa*<sup>1</sup> el Reverendo Manuel Deulofeu ofreció un panorama pormenorizado de la vida política de los exilados en estas ciudades. Destaco, la noticia de la celebración, en 1869, del primer aniversario del Diez de Octubre, conmemorado en Cayo Hueso. Allí, en el Ateneo Democrático Cubano cuatro mujeres de la isla "cantaron canciones criollas". No precisa el autor cuáles canciones criollas se cantaron ni quiénes las entonaron, mas cabe la certeza de que aquel primer exilio no limitaba su repertorio a los cantos patrióticos o himnos de combate, sino que, poniendo de realce lo cubano en oposición a lo metropolitano, entonaba canciones surgidas en la isla, probablemente, en su esencia más popular. En este mismo ensayo, Deulofeu revela la existencia de una banda cubana formada en Tampa por Felipe Vázquez y Lino Hourruitiner que "durante once años ha tocado en todas las fiestas patrióticas".<sup>2</sup> Por otra parte, el teatro, manifestación muy relacionada con la música cubana de ese siglo, en ocasiones germen de la misma, servía también al exilado de entonces para amenizar, a través de la música, de *su* música, diferentes actividades. Tras la inauguración del Liceo San Carlos en Cayo Hueso, el 11 de noviembre de 1871, se exhibió una comedia y una pieccecita del bufo. Éste -su remedo contemporáneo, más bien-, es aún un género que sólo nuestro exilio atesora.

He evocado el primer exilio de la música, el de finales del siglo XIX, porque sabido es que en ocasiones se ha hablado, se habla aún, de la ausencia de combatividad en nuestros músicos, a quienes con frecuencia se les achaca el haber emigrado por razones de índole económicas

<sup>1</sup> Deulofeu, Reverendo Manuel. *Martí, Cayo Hueso y Tampa. La emigración (notas históricas)*, Imprenta de Antío Cuevas y Hermano, Cienfuegos, Cuba, 1905, 364 p.

<sup>2</sup> La información la transcribe el autor cuando cita *in extenso* un artículo publicado el 12 de marzo de 1898 en el periódico *Cuba y América*.

más que políticas, aún cuando se sepa que, en el mejor de los casos, ninguna economía próspera ha sido obra del Maná, sino más bien el resultado de una política acertada que permite la prosperidad. Mas, hubo también, un exilio de músicos cuya labor y obra forman parte de la historia de Cuba y cuyos nombres nos resultan más o menos familiares. Pienso, por ejemplo, en Tomás Bueltas y Flores, director de orquesta y compositor popular de raza negra, preso y deportado por haber tomado parte en la Conspiración de La Escalera, quien muere, poco después, en 1844, a causa de las torturas a las que se le sometió; también en el músico y compositor Ignacio Cervantes, autor del *Himno a Cuba*, pieza que pagó con el destierro. Asimismo, recordemos a José Lino Fernández Coca, músico y autor de contradanzas que tomó parte en la expedición del Perit, en 1869; o aún al santiaguero Ramón Figueroa, violinista y compositor, fundador de la Delegación del Partido Revolucionario Cubano en Santo Domingo, quien recorrió aquel país, junto a su coterráneo, el compositor y músico Rodolfo Hernández Soleillac, ofreciendo conciertos cuyos fondos destinaban ambos a preparar la guerra del 1895. No olvidemos el nombre de José Mauri, músico y compositor de zarzuelas, operetas y sinfonías, fundamentalmente, y extraordinario patriota que, exilado en Colombia en 1893, donó el beneficio de sus conciertos al comité organizador de la guerra; ni tampoco a Guillermo Tomás Bouffartigue, compositor y músico cienfueguero, exilado en Estados Unidos, país desde el cual, a partir de 1890, colaboró activamente con José Martí. Es allí, donde Bouffartigue compone, en 1896, su célebre *Canto de guerra*, dedicado a los insurrectos cubanos.<sup>3</sup>

Sin embargo, es el exilio cubano contemporáneo el tema que se ha querido abordar a través de este evento. En 1959, tras las primeras medidas políticas tomadas por el nuevo gobierno en la isla, y progresivamente, a medida que éstas se radicalizan, salió de Cuba, hacia Estados Unidos y otras áreas del mundo, un número considerable de cantantes, compositores y artistas del espectáculo en general. Muchos de ellos habían adquirido notoriedad dentro y fuera del país, algo que permitirá a algunos continuar con éxito su carrera artística fuera de la isla. En este vasto grupo inicial habrá que incluir a los músicos que por razones profesionales o personales se encontraban ya en el extranjero en el momento en que se produce el cambio. Lo que permite hoy definir a estos últimos como exilados, es el hecho de que muchos hayan renunciado al regreso, aún cuando existían modos y medios para emprenderlo. Un segundo grupo se irá constituyendo con los descendientes de los exilados de primera fila que, nacieron en Cuba y llegaron al extranjero muy jóvenes para ser educados en un sistema de valores ambivalente marcado por una doble pertenencia: por una parte, al mundo familiar enraizado en

<sup>3</sup> Es necesario recordar a los compositores de nuestros temas patrióticos más importantes: el *Himno Invasor*, del General Enrique Loynaz del Castillo y el *Himno Nacional*, compuesto por Pedro "Perucho" Figueredo. El primero integró el Partido Revolucionario Cubano desde 1892. Estuvo exilado en Nueva York, en Costa Rica -país en que le salvara la vida a Antonio Maceo, acción que le costaría la deportación, una vez más, hacia Nueva York- y por último, exilado en Cayo Hueso, donde se hallaba al final de la contienda. El segundo, el abogado bayamés "Perucho" Figueredo, compuso *La Bayamesa* orquestada por el maestro Mario Muñoz y reconocida hoy, a pesar de los dos arreglos que el original sufrió, como *Himno Nacional*. No debe confundirse el título original del *Himno Nacional*, compuesto por "Perucho" Figueredo, la noche del 14 de agosto de 1866, con las canciones *La Bayamesa* (1851) de los bayameses Francisco Castillo, José Fornaris y Carlos Manuel de Céspedes, ni la que en 1918 compuso el trovador Sindo Garay. Figueredo no tuvo que exilarse pues su exilio, hasta el día de su fusilamiento en Santiago de Cuba el 17 de agosto de 1870, fue esencialmente un exilio interno. La segunda y última armonización que sufrió el *Himno Nacional* estuvo a cargo del músico guanabacoense José Antonio Rodríguez Ferrer. La musicóloga cubana Elena Pérez Sanjurjo ha señalado el inconveniente de esta versión que, a su juicio, fue "españolizada". Los toques de corneta de su introducción son los mismos que los españoles utilizaron cuando llevaron a "Perucho" Figueredo al pelotón de fusilamiento. Para más información ver: Pérez Sanjurjo, Elena. *Historia de la música cubana*. Ed. La Moderna Poesía, Miami, 1986, p. 499.

la Cuba que quedaba atrás; por otra, al país en que se formarían y crecerían. A esta generación, el sociólogo cubano Rubén Rumbaut ha llamado con gracia "Generación del 1.5"<sup>4</sup>, pues en general quienes la integran no se sienten plenamente cómodos ni en un ambiente estrictamente cubano ni tampoco en el medio correspondiente al país de adopción. Por último, el éxodo significativo que se inicia en 1980 con la apertura del puerto de Mariel y que continúa a través de sucesivas oleadas migratorias durante las décadas de los 80 y 90, permite establecer un tercer grupo de exilados, en su mayoría jóvenes y, por consiguiente, educados en la Cuba socialista. Muchos de ellos eran ya músicos reconocidos -de relativo o mayor éxito- dentro de la isla; otros, sólo obtuvieron en ella los rudimentos de la enseñanza musical; y no pocos se improvisaron como excelentes músicos por las circunstancias de la vida en el exterior. Por supuesto, tratándose como se dijo de un exilio muy duradero, existen forzosamente casos que no encajan en ninguno de los tres grupos anunciados. De ningún modo, esta clasificación en tres grupos fundamentales, significa que existen diferencias sustanciales con respecto a la razón de exilio. La razón, lo sabemos todos, sigue siendo la misma y es la causa por la que hoy nos vemos agraciados -irónica gracia, pero gracia al fin y al cabo- con esta estancia en Cádiz.

Todo parece indicar que La Habana de la década del cincuenta era una capital muy próspera. Indisociable de la música, y particularmente de su propia música, o sea, de la que había surgido en ella y alrededor de esos años -el mambo, el cha cha cha, la batanga, etc.-. La Habana poseía un verdadero arsenal de orquestas, grupos, solistas, compositores, revistas musicales, academias de baile, firmas discográficas, cadenas radiales, salas de espectáculos. Esta evolución gradual y progresiva -siempre me he preguntado qué nuevo ritmo hubiera inventado La Habana si su libertad creativa no hubiese sido confiscada- quedó, en lo adelante y durante muchos años, en suspenso, y esto, muy a pesar de la invención, en condiciones poco halagüeñas, de algunos ritmos titubeantes, como el mozambique, por ejemplo. Digo titubeantes, porque en realidad no pegaron mucho o pegaron sólo por muy poco tiempo. Del otro lado, o sea, del lado de los primeros exilados, la creación musical quedará también suspendida por la incertidumbre y la esperanza en el regreso. La música del exilio, en un primer momento, se mantendrá muy apegada a lo que hasta la fecha se había hecho en Cuba.

Es por eso que, en un inicio, correspondió a los exilados de primera fila, la ingrata tarea de procurar que en tierras de exilio -a menudo, tierras tan o más ingratas que la tarea misma- perdurasen las canciones que en Cuba, olvidadas o censuradas, tendían a desaparecer. Entre esas intrépidas voces estaban Fernando Albuerne, Blanquita Amaro, Justo Betancourt, "Benny" Castillo, René Cabel, Rudy Calzado, Hortensia Coalla, Celia Cruz, Orlando Contreras, Servando Díaz, el Dúo Cabrisas-Farach, "Freddy", Blanca Rosa Gil, Luisa María Güell, Olga Guillot, Celio González, Luisa María Hernández (llamada "La India de Oriente"), La Lupe, Rolando Laserie, Roberto Ledesma, Hilda Li, Belisario López, Zoraida Marrero, Níco Membiela, Dinorah Nápoles, Martha Pérez, Guillermo Portabales, Margarita Robles, Roberto Torres, entre otros. También las de cantantes que vivían desde algún tiempo fuera de Cuba como Margot Alvaríño, "Desi" Arnaz -más conocido por su papel protagónico en la serie televisiva *I Love Lucy*, probablemente la comedia de mayor éxito en el siglo XX estadounidense-, Las Hermanas Castro, Las Hermanas Márquez, Graciela, Bienvenido Granda, Miguelito y Vicentico Valdés.

En estas condiciones, el ritmo que intenta ganar en popularidad y remediar la ruptura con el ambiente de frenesí musical de Cuba a finales del 50, fue sin dudas la pachanga. Creado en

<sup>4</sup> Tomo a su vez el concepto de "Generación del 1.5" de Gustavo Pérez-Firmat y en específico de su ensayo *Vidas en vilo. La cultura cubanoamericana*, Ed. Colibrí, Madrid, 2000, 206 pp.

1959, por el compositor y cantante baracoense Eduardo Davidson, la pachanga causó furor en Nueva York, en donde, exilado, Davidson se estableció. Este ritmo exigía, por parte de los bailarines, el aprendizaje de una coreografía diferente. Las agrupaciones cubanas de Nueva York -los Afro Cubans<sup>5</sup> de "Machito" (Frank Grillo) y Bauzá, la de Fajardo, las de Mongo Santamaría, Arsenio Rodríguez y Belisario López, incluyeron entonces en sus grabaciones de principios de los 60 nuevas pachangas. Sin embargo, la música cubana y latinoamericana en general, no logrará, a pesar de los múltiples esfuerzos por parte de los músicos, establecerse con éxito en el gusto de esta década. Eran los tiempos del rock and roll y del twist. No ha de extrañarnos pues, que un músico de la popularidad de Dámaso Pérez Prado, quien había triunfado con sus mambos en México, se establezca en Hollywood y componga no pocos híbridos de rock y mambo, y que además, se convierta al twist. Triunfan, sin embargo, los Hermanos Rigual -Carlos, Mario y Pedro "Pituko"-, un trío de guantanameros residentes en México desde 1958, con el slow rock *Cuando calienta el sol*, de 1961, con el que logran colocarse en la escena internacional.

En el exilio, los músicos cubanos -Lou Pérez, Eddy Zervigón, Roberto Torres- reconstituirán sus charangas. José Fajardo forma su propia charanga y animado por Catalino Rolón -el director musical del Palladium- abandona Cuba y compone *Sayonara*, en cuya letra advierte: *Me voy pa' Japón/ y les dejo este potaje/ que no tiene solución*; refiriéndose con sarcasmo a la situación cubana. Por otra parte los músicos establecidos desde hacía algunos años en Estados Unidos y en otros países, comprenden que, con el cambio de régimen en Cuba, la categoría de emigrantes de pasada que los distinguía ha adquirido la connotación de nuevos exilados. El trompetista Alberto Socarrás y el autor del muy célebre bolero *Aquellos ojos verdes*, "Nilo" Menéndez -ambos, pioneros entre los músicos cubanos de Nueva York desde finales de la década del 20-, el extraordinario músico Arsenio Rodríguez, el percusionista "Patato" Valdés, Mario Bauzá<sup>6</sup>, "Machito", su hermana Graciela, Marcelino Guerra "Rapindey" -guitarrista, cantante y compositor del célebre bolero *A mi manera* y de números más movidos como *Pare cochero* y *Yo soy la rumba*, establecido en Nueva York desde 1944 y luego en España en 1972 hasta su muerte en 1996-, se encuentran en este caso. También lo estarán el cantante Antonio Machín, establecido desde 1936 en España; Don Luis Barreto y Oscar López, en París; así como los pianistas y compositores Juan Bruno Tarraza -radicado en México desde los años 40 hasta su fallecimiento en fecha reciente del 2001- y Mario Álvarez, autor del bolero *Vuélveme a querer*, también en este país desde esa misma década.

Pero los compositores, esos olvidados de la audiencia, ocasionaron por su numerosa presencia en el exilio, una verdadera hemorragia en la música de la isla. Llegan desde principios de los

<sup>5</sup> Los primeros Afro Cubans fueron fundados por Mario Bauzá y "Machito" en 1939. Los integraban, el trompetista norteamericano Bobby Woodlen, los saxofonistas Johnny Nieto y José "Pin" Madera, el pianista Frank Gilberto Ayala, el contrabajista Julio García Andino, el bongocero "Bilingüe" y el timbalero Antonio Escollés, llamado "El Cojito".

<sup>6</sup> La carrera de Mario Bauzá (La Habana, 1911- Nueva York, 1993) en Estados Unidos es muy vasta y prolífica. Llega a Nueva York en 1930 con Don Aspiazu, Antonio Machín y "Mulatón". En 1933 toca en la orquesta del baterista Chick Webb y le presenta a Ella Fitzgerald quien se convierte en seguida en la cantante de dicha orquesta. En 1938 colabora con Don Redman y Fletcher Henderson y pasa como trompetista a la Orquesta del cantante Cab Calloway (que ya conocía a Alberto Socarrás y había grabado *Cuban Nightmare*). Hace entrar entonces a Dizzy Gillespie en esta banda. En 1943 crea junto a "Machito" el número *Tunga*, emblema de los Afro Cubans desde entonces. El título hacía referencia a una palabra que en la jerga cubana de entonces significaba marihuana.

60: José Carbó Menéndez -exilado en Nueva York y autor de *Cao cao maní picao*<sup>7</sup> inmortalizado por la voz de Celia Cruz-; el manzanillero Julio Gutiérrez -autor de los célebres boleros *Inolvidable* y *Llanto de luna*, también en esta ciudad-; Osvaldo Farrés -compositor de los boleros románticos *Toda una vida*, *Tres palabras* y *Quizás, quizás*, entre otros, fallecido en Nueva Jersey en 1985-, el ya mencionado Eduardo Davidson; “Pepe” Delgado, quien promovió en Miami la carrera del cantante Roberto Ledesma; Nazario López, compositor de *He perdido una perla*, establecido en un primer tiempo en Venezuela y luego en Miami. También en esta ciudad del sur de la Florida, Mario Fernández Porta, creador del bolero *Qué me importa* y del bolero-rock *Como un volcán*, en esos años; el pianista y autor de boleros como *La noche de anoche*, René Touzet; Otilio Portal, compositor del conocido *Me lo dijo Adela* y “Lily” Elisa Batet, autora de *Alma de roca*, bolero grabado por Los Guaracheros de Oriente. Exilados de primera línea en Estados Unidos fueron Margarita Lecuona, autora de *Tabú* y de *Babalú* -canción afro cuyo título le puso sobrenombre a Miguelito Valdés-; el extraordinario bajista, pianista y arreglista Israel López “Cachao” desde 1963, después de una breve estancia en España; así como al pianista, arreglista y compositor “Bobby” Collazo, itinerante entre Nueva York y San Juan de Puerto Rico y Armando Valdespi, creador del célebre bolero *Amor*, establecido en San Juan, donde muere en 1967. Otros lugares del mundo acogen a su vez a nuestros compositores exilados. Francia, a José Dolores Quiñones, a quien debemos el bolero *Los aretes de la luna* y *Camarera del amor*; Suecia, a Bebo Valdés, en 1963, después de una breve estancia en México; Italia, a Armando Oréfiche, compositor de *Messie Julián*, *Cubano soy*, *Bajo la luna*, entre muchas canciones más, quien ha fallecido recientemente en Las Palmas de Gran Canaria. España, igualmente, a Ernesto Duarte, autor del célebre bolero inmortalizado por “Benny” Moré *Cómo fue*; Ramón Cabrera, creador de *Tu voz* y de los sones montunos inspirados en ciudades cubanas: *Bayamo*, *Manzanillo*, *Santiago de Cuba*, etc. También, al maestro Ernesto Lecuona, prolífico compositor y pianista que termina sus días en Canarias en 1963.

Es importante destacar que si muchos de estos compositores concibieron los temas de mayor celebridad (e incluso calidad) en Cuba antes de 1959, no se debió esto a otro factor que al clímax musical propicio y al alto nivel de creatividad que en este ámbito dominaba la vida artística de la nación. De modo que, aunque sus carreras no quedaron trunca tras el exilio, “algo” se había definitivamente quebrado en ellas y “algo” se había desmembrado también del *corpus* de la cultura cubana.

De este modo, los temas que, cantados por primera vez en aquel exilio de los 60, motivaban más al auditorio eran los que de una forma u otra se referían a la esperanza del regreso y transmitían con sus versos el dolor de la lejanía. Tres de ellos al menos fueron concebidos por compositores extranjeros muy ligados afectivamente a Cuba. Me refiero a *Cuando salí de Cuba*, del argentino Luis Aguilé, grabada por Guillermo Portabales; *El son se fue de Cuba*, del dominicano “Billo” Frómata, en voces de Olga Guillot, Zoraida Marrero y Celia Cruz; y *Yo regresaré*, del mexicano Demetrio Luis, también interpretado por Olga Guillot. Lo curioso resulta que, además del afecto sincero de los autores hacia Cuba, los tres títulos han sido versados también en función del sentimiento de los exilados. Son éstos quienes hablan en sus letras. En el caso de *Cuando salí de Cuba*, la pieza comienza con: “Nunca podré morirte/ mi corazón no lo tengo aquí/ allí me está esperando/ está aguardando que vuelva allí” (...). En el caso de *El son se fue de Cuba*, el autor dominicano dirá: “Guajiro de mi tierra/ si pasas por La Habana/ no oírás risas cubanas/ porque el son se fue de allá”. En el tercer ejemplo, *Yo regresaré*,

<sup>7</sup> Sólo menciono una o dos composiciones de las más conocidas de cada autor a fin de que el auditorio lo identifique rápidamente.

la letra afirma: "Mi corazón en su canto/ está implorando a Jesús/ que por piedad nos ayude/ a soportar esta cruz" (...). Nótese el grado de implicación de estos tres compositores al referirse a Cuba, mediante el empleo de pronombres personales y posesivos de las primeras personas y de adverbios de lugar.

Con el exilio, la añoranza y la condición misma del exilado, abren una nueva corriente temática en el cancionero cubano. Me es imposible mencionar todos estos números y menos aún describirlos. Recordaré, a modo de ejemplos, de "Bobby" Collazo, el bolero *Nostalgia habanera*; grabado por Celia Cruz en 1960; de Eduardo Davidson, *Yo volveré* (grabado primero por María Luisa Chorens en 1961); de Luis Fortún, *Mi Cuba*; de Margarita Lecuona *Cuba* y *El ala triste*; de Nazario López, *Virgencita de Puerto Rico* (estos cuatro últimos incluidos por Zoraida Marrero en su excelente álbum de 1961 *Yo volveré*); de Cristina Saladrigas, *Añorada Cuba* -tema del espectáculo de este nombre y según el musicólogo Cristóbal Díaz Ayala la primera revista exitosa del exilio, en 1961-; de Rosendo Rosell, *Callecitas de mi Habana* y *Santa María del Mar*, grabadas por Fernando Albuérne; por último, de Ramón Cabrera, *Nostálgico*, tema grabado por Olga Guillot en 1965. Por supuesto, estas canciones no se oírán en Cuba y las voces del exilio se apagan allí y se prohíben estrictamente poco después. El puente se había roto. En lo adelante, asistimos a la deriva de las dos Cubas, y en consecuencia, a la emergencia de valores de otras regiones del área, hasta entonces menos favorecidas por la omnipresencia cultural y económica de La Habana del 50 en el continente americano.

Así, a partir de la segunda mitad de los 60, aparece el *boogaloo*, invención rítmica de los puertorriqueños del Barrio a la que los músicos cubanos no quedó otro remedio que adaptarse. Las orquestas de Mongo Santamaria y de Arsenio Rodríguez graban sendos discos al respecto. Es muy posible que la cantante cubana que mejor se adaptara al "picotillo" de híbridos anglolatinos de este período haya sido La Lupe. Originaria de Santiago de Cuba, La Lupe comenzó a despuntar en La Habana de fines de los 50. Su comienzo en Cuba, deslumbrante y escandaloso, fue muy breve y sólo dio tiempo a que grabara un disco: *Con el diablo en el cuerpo*, título de un calipso de Julio Gutiérrez que anunciaba ya que La Lupe daría mucho de qué hablar. En ese mismo álbum su versión inflamable de *Fever* supera a la anterior de Peggy Lee. Turbulenta y desaforada, La Lupe cantó mambos, montunos, bombas, plenas, joropos, merengues, guaguancós, boleros, guarachas, slows rock, sambas, el *Ave María* de Schubert (en cuyo final se advincan los cortes de los ingenieros de sonido) y hasta una segunda versión de *Fever*, esta vez incluida como boogaloo en un disco de 1967. Extraordinaria bolerista, La Lupe fue la desafortunada<sup>8</sup> del vaivén de música latina en esa década. Su obsesión de comunicar con el público más vasto provocaba el desenfreno en sus interpretaciones; así, sin proponérselo tal vez, con esa espontaneidad que la caracterizaba incluso en los momentos solemnes de las grabaciones, La Lupe lanzaba frases en español en medio de un cha cha rock como *Take it easy* o mezclaba perfectamente las dos lenguas de manera equilibrada y admirable. La "Reina del latin soul", como en muchas ocasiones se le llamó, se estaba convirtiendo en la primera embajadora musical del *spanglish*. Pero además, La Lupe fue también compositora de muchos de los números que grabó. Compuso *La rumba*, el son montuno *Si tú no vienes* (dedicado a Fredy su ingeniero), el bembé *Moforivale*, el guaguancó *Me vengaré*, todos, temas que abordaban sus conflictos pasionales y profesionales. En un son de su propia inspiración, *Me siento guajira*, deja establecida su condición de exilada. En él la oímos cantar: "Como no puedo volver/ a mi tierrita cubana/ yo me voy a recorrer/ esa isla borincana".

<sup>8</sup> "La Lupe", de nombre Lupe Victoria Yoli Raymond muere, el 28 de febrero de 1992, prácticamente olvidada, en un hospital del Bronx de Nueva York.

Habrá que estudiar seriamente un día la importancia que, como paliativo de Cuba, ha tenido y tiene, para los exilados cubanos, Puerto Rico, esa isla que del pájaro siempre ha sido su otra ala.

Menos implicada que La Lupe en el revoltillo musical de los 60, Celia Cruz reinar  durante toda la próxima década. Con la salsa, guste mucho, poco o nada, asistimos al renacimiento de la música latina en Estados Unidos, y por extensión, en el mundo. En efecto, la estructura de la salsa es cubana, pero sus primeros intérpretes y su primer público fueron puertorriqueños. En el reconocimiento de la parte cubana de la salsa, Celia Cruz ha desempeñado un papel vital. Particip  en las primeras manifestaciones de salsa durante la conversión, en 1972, de la ópera rock *Tommy*, en su versión salsaera *Hommy*, y luego como estrella de la Fania en una grabación de 1975. Ese mismo año la Orquesta de Machito tocar  en la Catedral Saint Patrick de Nueva York *Oro, incienso y mirra*, una *suite* inédita de Chico O'Farrill. Esta sacralización -por lo demás inaudita- de un título cubano, despejaba el camino de la salsa que, en lo adelante, formar  parte de los ritmos consagrados.

Mientras en Nueva York nacía el Grupo Folklórico Experimental Nuevayorkino, que reunió a los músicos cubanos Chocolate Armenteros, "Ca to" Díaz, Gonzalo Fernández y Virgilio Marti; en Miami se preparaban las bases para el surgimiento del "Miami Sound". Es aquí donde el segundo grupo de exilados, la mencionada "Generación del 1.5", comienza a existir. All , entre los hijos de la primera generación de cubanos exilados, se fundan grupos como Los Sobrinos del Juez, el Conjunto de Luis Sant , Alma, Coke, Clouds, Hansel y Raúl, Willy Chirino, y Miami Sound Machine, un grupo que además de obtener su primer éxito en 1977 con *Renacer* -número premonitorio en voz de Gloria Estefan-, tuvo también el mérito de dar nombre al sonido peculiar del latin-pop de Miami. Y es que para renacer era necesario desempolvar la Cuba cincuentona de la nostalgia y rejuvenecerla sin los complejos del bilingüismo ni del "birritmismo" en el contexto en que como segunda Cuba estaba alcanzando una nueva dimensión física y temporal. Caso aparte, en esta década de renacimiento, será el de la compositora "Concha" Valdés Miranda que compone canciones con letras "subidas" de tono. Recordemos *Orgasmo*, cantada por Blanca Rosa Gil, y otras como *T pame contigo* y *Hacerte el amor*, en las que el propósito erótico no se disimula a través del doble sentido -algo que era lo más usual en el viejo repertorio de guarachas cubanas-, sino que se aborda directamente.

La "Generación del 1.5", la del "Sonido de Miami", establecer , inesperadamente, una relación muy estrecha con el grupo de artistas y músicos que desde el puente del Mariel hasta nuestros días, no ha cesado de crecer. Llegan en ese grupo, entre los primeros, el violinista Alfredo Tiff, el trompetista Arturo Sandoval, el saxofonista Paquito D'Rivera, el baterista Ignacio Berroa y los percusionistas Daniel Ponce, Roberto Borrell y Orlando Ríos "Puntilla", todos portentos de la percusión y del *latin jazz*. Esta nueva "inyección" de cubanos en Miami coincide con la composición *Gracias Miami*, de la santiaguera Yolanda del Castillo que además es la autora de *Vendedores* (1987), incluido por Celia Cruz en uno de sus álbumes y considerado como el primer pregón compuesto en el exilio. Al mismo tiempo la generación de cubano-americanos cosechaba sus primeros verdaderos éxitos y *Conga*, un número de "Kiki" (Enrique) García -nacido en 1959 en Cuba y establecido en Miami desde los 10 años de edad-, incluido por Gloria Estefan y Miami Sound Machine en su álbum de 1985, lanza el "Sonido de Miami" en Estados Unidos primero y luego en todo el mundo. De padres cubanos y nacidas en Perú y Venezuela respectivamente, los cantantes Lissette  lvarez y María Conchita Alonso -ganadora de un Grammy en 1988-, al igual que John Secada, se convierten en intérpretes exitosos de la balada pop.

Durante los primeros años del 90 la música del exilio cubano se escucha, en el mundo entero, como música cubana y no como producto híbrido y desenraizado. La fusión de los tres grupos

aquí mencionados es admirable.<sup>9</sup> En 1991, Willy Chirino graba su excelente disco *Oxígeno*, en el que incluye su grito de libertad *Ya viene llegando*, verdadero desafío al régimen cubano. Dos años después, en 1993, en su disco *South Beach*, grabará el número *Memorando para un tirano*, de la cantante y compositora de su misma generación Marisela Verena. En éste aparecen Arturo Sandoval y Albita Rodríguez, compositora y cantante cubana recién exilada en Miami. Ese mismo año el actor cubanoamericano Andy García produce un documental que rescata del olvido a Israel López “Cachao”, músico del primer exilio. *Cachao, como su ritmo no hay dos*, el documental de 1993, genera los volúmenes *Master Sessions I y II* en los que participan exilados del primer grupo, de la “Generación del 1.5” y otros llegados a través del puente del Mariel. 1993, será también el año de lanzamiento de *Mi Tierra*, el álbum de música cubana más vendido, hasta esa fecha, y un producto musical de extraordinaria calidad que recorre de manera novedosa y voluptuosa los géneros musicales cubanos más sobresalientes. Por último, Celia Cruz, por su parte, incluye en su disco de ese año la balada de Emilio Aragón *De La Habana hasta aquí* y la cantante Maggie Carlés, definitivamente exilada en Miami después de una estancia en Francia, compone para su disco *Amor siempre tú*, la balada *Libre al fin*.

En 1994, se produce la primera revuelta importante contra el régimen dentro de la isla y el mundo mira atónito cómo miles de candidatos al exilio se tiran en balsas al mar para ganar las costas de la Florida. Los músicos endurecen el tono y Hansel Martínez compone y graba la salsa *Esto no hay quien lo aguante*, cuya letra humorística no oculta la cólera soez. Una de las estrofas del estribillo pide “que se vayan p’al carajo/ de Cuba los comunistas/ que se tiren todos de un balcón/ y que se reviente ese maricón”. Al mismo tiempo el músico colombiano Jairo Valera compone *Balseros: testimonio de libertad*, un título que incluye el Grupo Niche en su álbum *Huellas del pasado*. Para los que miran con envidia el dinamismo creativo del exilio Albita Rodríguez compone *Qué culpa tengo yo*, en su álbum de 1995, *No se parece a nada*. En la letra advierte “Qué culpa tengo yo/ de que mi sangre suba/ qué culpa tengo yo/ de haber nacido en Cuba”. Para la cantautora, el éxito es una condición natural de quien nace en Cuba, y en este caso, poco importa dónde esté. Por su parte, Willy Chirino grabará en su álbum *Asere* el tema *La jinetera*, que cuenta la historia de Eva una muchacha habanera de 17 años que tiene que prostituirse para alimentar a su hija después de que el novio, un ex militante del Partido Comunista huiera en balsa hacia la Florida.

Con impresionante fuerza, nace en la música cubana del exilio una corriente denunciatoria, hasta entonces nunca oída, de la situación en Cuba. Habrá que decir que a diferencia de la mal llamada “canción protesta” del movimiento de la Nueva Trova en Cuba, los compositores exilados no sólo denuncian la situación de Cuba sino que incluyen críticas a problemas relacionados con la vida cotidiana en Miami: el trabajo en las factorías, la lotería, las deudas. Un buen ejemplo de esto sería la canción de Marisela Verena *Las drogas-Opus en No sostenido*, que graba en su disco de 1996 *Naci en el Caribe*. En ella arremete contra el uso de drogas como la cocaína, la marihuana, la heroína y el crack, extendido con alarmante incremento a un sector de la juventud miamense durante esa década. En Cuba, este mismo fenómeno -muy propagado por cierto-, no puede ser denunciado a través de la música. Sabido es que la protesta de los cantautores de la Nueva Trova Cubana era una protesta con respecto a lo que

<sup>9</sup> También llegan a Miami en los 90 las cantantes Ania Linares, Mirtha Medina, Malena Burke y Seve Matamoros; el compositor y cantante Donato Poveda, conocido por sus dúos con Estéfano (autor de *Mi tierra*). En el 2001, momento en que se escribe esta conferencia, Manolín “El Médico de la Salsa” es el último músico conocido en Cuba que se exila en Miami.

podía pasar fuera de la isla y, en general, con un tendencioso mensaje publicitario en favor de la dictadura en Cuba. Hacia finales de los 90 la tendencia de auténtica protesta surgida en Miami se extiende al repertorio de cantantes que hasta entonces se habían limitado a hablar vagamente de su condición de exilados. Gloria Estefan incluye en su álbum de 1998 el tema *Cuba libre*; Willy Chirino graba bajo este título un álbum en el que participan Celia Cruz, John Secada, Arturo Sandoval, Lissette Álvarez, Albita Rodríguez, Hansel y Raúl, Roberto Torres y las Hermanas Chirino. En él aparecerá de Titti Soto, compositor de la “Generación del 1.5”, *Esquina habanera*.

Fuera del contexto de Miami, la cantautora Lucrecia Pérez, exilada en España desde 1991 graba, en su disco *Pronósticos* (1997), *Un carro, una casa, una buena mujer*, título de su propia inspiración que resume las únicas aspiraciones del mulato Rafael. Claro, nos enteramos después que para satisfacer tales aspiraciones Rafael ha tenido que remar hasta Miami: “Caridad del Cobre venme a socorrer/ que me voy en una balsa y no me quiero perder”. Al final el personaje lo logra y nos dice que ha valido la pena. El estribillo parafrasea un viejo son cubano y clama: “Cocheo pare, pare cocheo/ si no bajas del caballo/ matarás a un pueblo entero”. Del otro lado de los Pirineos, en Francia, el joven cantante Raúl Paz saca también un disco titulado *Cuba libre*. Autor de todas las canciones del mismo, Paz anuncia en la canción que le pone título “que [se va] a emborrachar/ para que nadie [le] pregunte/ cubano de qué lugar”. También en París, se forma el grupo Orisha integrado por cuatro jóvenes de la isla que llegan en 1998 a Francia. Un año después lanzan al mercado el álbum *A lo cubano*. Cultivadores de un rap coloreado con motivos cubanos, y compositores de sus temas, Orisha obtiene un producto de muy alta calidad que no pasa desapercibido en el medio de la crítica musical francesa. Sus canciones abordan los problemas sociales en Cuba, la vida marginal, la delincuencia, mediante un lenguaje extremadamente argótico, codificado y agresivo. Numerosos temas mezclan frases en francés y español. Con el éxito de la música cubana en Francia a partir de 1994, estamos asistiendo a las primeras grabaciones en *françol*, el equivalente del *spanglish* para el caso de la francofonía.

Por último, consagrados a la canción romántica, el cantautor santiaclareño Francisco Céspedes, exilado en México logró cinco discos de platino con su álbum *Vida loca* y vendió más de 100.000 copias del siguiente *Dónde está la vida*. Céspedes promueve entonces la carrera de otro joven cantante, Amaury Gutiérrez, autor de muchos de los temas que interpreta. En su disco de 1998, Gutiérrez graba *Yo sé que es mentira*, un tema de su propia inspiración dedicado a “su barrio y a la esperanza”.

No son pocos los músicos que han fallecido en el exilio sin ver sus sueños del regreso cumplidos. Anticipándose a la Parca, burlándose de ella y conservando el alegre optimismo que siempre ha irradiado, Celia Cruz ha incluido en su último disco *Siempre viviré* (2000) la canción *Por si acaso no regreso*. Compuesta por Emilio Estefan y Juan Vicente Zambrano, la letra es el testamento cantado de la artista.

Los compositores clásicos y los intérpretes de música lírica no han sido mencionados en este trabajo. No por ello su presencia cualitativa y cuantitativa en la música del exilio ha sido menos importante. Deseo agradecer especialmente a los musicólogos y estudiosos de la música cubana- en particular a Cristóbal Díaz Ayala- que han logrado, a través de sus publicaciones y búsquedas, que ese “iceberg” de la cultura cubana -parafraseando al pintor cubano Ramón Alejandro-, que esa tierra a la deriva que es la Cuba del exilio, se cobije y vare en buen puerto.





ANEXO



Del homenaje a Juan Manuel Salvat, Premio a la Difusión de la Cultura Cubana en el Exilio.

## Juan Manuel Salvat: Decano de los editores cubanos del exilio

Felipe Lázaro  
*Editorial Betania*  
 España

Para Guillermo Cabrera Infante, con ese humor que le caracteriza, hay dos clases de editores: los corsarios y los piratas. Personalmente, creo que existen tres: los corsarios, los piratas y los editores. En esta última categoría, sobre todo en la del buen editor, tenemos que ubicar a Juan Manuel Salvat, a quien hoy homenajeamos por su larguísima y constante labor como difusor de la cultura cubana.

Sin embargo, para desarrollar una breve semblanza de su trayectoria vital, no sólo bastaría ceñimos a su eficiente y emprendedor trabajo como editor, sino que es necesario desglosar algunos de sus datos biográficos.

Juan Manuel Salvat Roque nació en Sagua la Grande en el año que se promulgó la Constitución cubana del 40, la más progresista y socialmente avanzada de nuestra República, realizando sus estudios primarios y secundarios en su ciudad natal durante una de las etapas democráticas más largas de nuestra reciente historia.

En 1957 se trasladó a La Habana para iniciar sus estudios superiores en la Universidad de La Salle, en la Escuela de Derecho, ingresando en la Agrupación Católica Universitaria (ACU). Posteriormente, al triunfo de la Revolución cubana, matriculó en la Universidad de La Habana en las Escuelas de Derecho y de Ciencias Sociales.

En las importantísimas elecciones universitarias del 59 fue elegido Vice-Secretario General de la Escuela de Ciencias Sociales de esa casa de altos estudios y es a partir de este momento cuando comienza su vida pública como dirigente estudiantil, fundando junto a otros jóvenes católicos como Alberto Muller y Ernesto Fernández Travieso, los periódicos universitarios *Manicato* y *Trinchera*, que les sirvieron de tribuna para defender los valores democráticos y humanistas en el Alma Mater.

En esos dos años iniciales del primer Gobierno revolucionario, Salvat mantuvo una postura verticalmente democrática, tanto a través de esos periódicos como en la Federación Estudiantil Universitaria (FEU). Como muchos otros estudiantes cubanos, durante el Machadato o el Batistato participó al lado de un nutrido grupo de jóvenes católicos universitarios en una sonada manifestación en febrero del 60, pero no en contra de la Revolución, sino como desagravio a la ofrenda floral -en forma de hoz y martillo- que despositara en la estatua de José Martí en el Parque Central de la capital cubana, el personaje que Raúl Roa calificara -en sus años "políticamente incorrectos"- como el asesino de Hungría, Anastas Mikoyan.

Ya entonces, se demostraba claramente que sólo habían cambiado los uniformes: del azul asesino batistiano se pasaba al temporalmente esperanzador verdeolivo, que muy pronto devendría represor, pues esa fue una de las contadas manifestaciones estudiantiles libres que se hayan dado en el castrismo.

Como consecuencia de todo esto, Juan Manuel es primero detenido y posteriormente expulsado de la Universidad de La Habana, tras un acto de repudio - ¡mayo de 1960!-, lo que le obligó a refugiarse en la embajada de Brasil hasta su salida de Cuba en agosto de ese mismo año.

Ya en el exilio, como dirigente fundador del Directorio Revolucionario Estudiantil (DRE) regresó clandestinamente a Cuba no para combatir la radicalización de la Revolución, como algunos eufemísticamente señalan, sino la instauración del totalitarismo en la Isla, pues hoy nos consta que la dictadura actual se fraguó desde esos primeros años del hecho revolucionario. Después de la derrota de Bahía de Cochinos se resquebraja toda la resistencia interna y Juan Manuel vuelve a ser detenido.

Tras su liberación se refugia en la Nunciatura Apostólica y otra vez en la Embajada de Brasil, pero aún en esas difíciles condiciones de asilado, viaja disfrazado a Guantánamo, donde pasa a la Base Naval y de allí, definitivamente, al exilio en julio del 61.

Desde ese año hasta el 65, Salvat sigue enfrascado en proyectar viajes clandestinos a Cuba para continuar la lucha insurreccional contra el régimen castrista. Son años de beligerancia compartida con otros jóvenes cristianos cubanos y el saldo no pudo ser más demoledor: decenas de ellos fueron fusilados, o murieron en combate, como Juanin Pereira, y cientos cumplieron larguísimas condenas en el presidio político. Algún día deberá narrarse la heroicidad de esa generación estudiantil que derramó sangre y lágrimas, a partir de su divisa mayor: "José Antonio Echevarría: con tus ideales en marcha".

Pero ante la evidente carencia de posibilidades prácticas de continuar la acción revolucionaria, el DRE se disuelve en 1965.

No obstante, Juan Manuel continuó luchando como uno de los dirigentes más notables del exilio y hasta el día de hoy es toda una referencia en tanto cubano comprometido con la reinstauración de la libertad y la democracia en Cuba.

Convencido, como decía Martí, de que "las trincheras de ideas valen más que las de piedras", funda, en 1965, la DISTRIBUIDORA UNIVERSAL, un año después la amplía a LIBRERÍA & DISTRIBUIDORA UNIVERSAL, y en 1968 comienza a publicar libros bajo el sello de EDICIONES UNIVERSAL. Como comprenderán, 36 años son muchos en la vida de una persona y también lo son en la vida de un proyecto, de un gran proyecto, como es hoy las EDICIONES, LIBRERÍA Y DISTRIBUIDORA UNIVERSAL.

Desde entonces, no ha dejado de sorprendernos con su tenaz dedicación y su emprendedora trayectoria como editor. En su prestigioso fondo editorial, de miles de títulos, no sólo han publicado casi todos los escritores cubanos del exilio, lo que ya de por sí es un gran mérito, sino que ha abarcado todos los géneros literarios y también libros de Gastronomía, Folclore, Pintura y Música cubana, además de los que desarrollan la temática histórico-política o socio-económica cubanas.

Si para los escritores la bibliografía es importante, ya que es la suma enriquecida de sus obras, la bibliografía de un editor queda reflejada en su catálogo. Allí está su trabajo y su especial aporte, las señas de identidad de su casa editora y la vitrina que nos muestra la labor realizada durante tantos años.

Pero Juan Manuel Salvat no sólo es un editor con solera, sino que también es Maestro de editores, porque quienes posteriormente nos encaminamos por esa trayectoria, hemos tomado como ejemplo su buen quehacer de editor, de modo que nos complace mucho que el Decano de los editores cubanos del exilio, sea un infatigable luchador por la libertad de Cuba.

Por otra parte, el éxito incuestionable de las Ediciones Universal y de otras editoriales cubanas del exilio significa el triunfo de la libre empresa, que a pesar de los muchos inconvenientes económicos o comerciales, nos permite a aquellos que estamos dedicados a semejante tarea publicar libremente sin ningún tipo de trabas y menos de censura. Esta es la diferencia esencial entre totalitarismo y libertad.

Y no sólo es un magnífico logro que las editoriales exiliadas cubanas existan y se multipliquen, sino que en comparación con las oficialistas de la Isla, con su situación privilegiada de contar con apoyo estatal, podamos mostrar orgullosos un gran fondo de publicaciones, como puede constatarse en esta Muestra.

Pero, quizás, lo más importante es que hoy somos un ejemplo de pluralismo y cubanía que ya tiene un lugar merecido en la más reciente historia cultural cubana.

De todas formas aún nos queda lo más añorado: poder realizar este trabajo editorial en una Cuba democrática y pluralista, "con todos y para el bien de todos". Y mientras esperamos, en esta especie de postcastrismo definitivo, debemos continuar luchando como opositores contra el régimen totalitario, al tiempo que como editores libres, somos solidarios con los escritores cubanos que residen dentro, y así proseguir con el empeño común de difundir la magnífica diversidad de nuestra literatura: la de dentro y fuera de la Isla, que en su conjunto conforman hoy la verdadera cubanía en toda la plural geografía de Cuba, hasta "que la pureza de nuestra intención nos atraiga el favor de Dios para lograr el imperio de la justicia en nuestra patria" y logremos reunir definitivamente a toda la gran familia cubana en suelo patrio.

# Un homenaje merecido

Pío E. Serrano  
*Editorial Verbum*  
*España*

A diferencia de otros exilios del siglo XX, desencadenados en un momento puntual del hecho político que los provocaba (pienso en la revolución rusa, en la guerra civil española o en la revolución china, entre otros), el exilio cubano se ha caracterizado por masivos y sucesivos oleajes que han aportado un dinamismo, generacional y social, siempre renovado. Esta circunstancia ha permitido que la sociedad transterrada cubana se vea poblada por todas las capas sociales de la nación, todas sus virtudes y sus defectos, sus luces y sus sombras, sus ambiciones y proyectos.

Esa sociedad transterrada encontró en Estados Unidos, y en la Florida en particular, un territorio nuevo en el que reconstruir y proyectar hacia el futuro la ideación de lo cubano. Una ideación felizmente plural y contradictoria. Enriquecida en cada nueva oleada por un humus, un fermento que le impedía permanecer igual a sí misma. Y cada oleada generó un discurso peculiar, una escritura que se renovaba y crecía en densidad. El estudio de la evolución de la escritura cubana en el exilio, y particularmente en el exilio de EEUU, será en el futuro una tarea apasionante para los estudiosos de nuestra literatura.

A diferencia también de otros exilios del siglo XX, el cubano se caracterizó desde sus inicios por una fuerte vocación cultural, si bien el contenido de esta vocación ha evolucionado con el tiempo. La procedencia profesional de muchos de los exilados de las primeras oleadas favoreció el surgimiento casi inmediato de una extensa colonia de profesores de las más diversas disciplinas, aunque las vinculadas a la filología hispánica se vieran prontamente desbordadas. A los profesores se unieron los escritores profesionales salidos temprano al exilio y a estos los que arrastrados por el turbión histórico acudieron a la memoria, al testimonio, a la autobiografía, a la investigación histórica, al relato de ficción, a la pieza teatral o a la poesía para dejar la huella del dolor y el sufrimiento individuales, del desamparo colectivo, de la injusticia institucionalizada, de los olvidos calculados, de las manipulaciones oficiales.

Sin embargo, todo este enorme esfuerzo de la escritura cubana del exilio en EEUU habría sido inútil si desde fecha muy temprana no se hubiera creado el vehículo apropiado para su publicación y difusión. Esta es la empresa a la que se enfrentó, ya hace más de 30 años, Manuel Salvat, al fundar las Ediciones Universal en 1965.

Hoy su catálogo formado por varios centenares de autores cubanos es una fuente imprescindible para el conocimiento de la memoria, las ambiciones, las frustraciones y los sueños de esa sociedad cubana transterrada. Bien se puede afirmar que la existencia de Ediciones Universal no sólo recogió la escritura que espontáneamente se generaba, si no que ha sido aliento y

estímulo para muchos que, sabiendo de su existencia, contaban con ella para que su creación no quedara en el vacío.

Esta importante labor de aliento y estímulo para el escritor en ciernes jugó un papel decisivo en las décadas del 60 al 80, cuando los autores cubanos de Estados Unidos eran desdeñosamente ignorados por los editores españoles, adscritos entonces a la moda del izquierdismo de salón. Han debido pasar más de tres décadas de poder totalitario en Cuba, incluido el desmoronamiento de los regímenes comunistas del este europeo, para que los editores españoles comiencen a descubrir los valores literarios de los cubanos en Estados Unidos. Ha debido ponerse de moda "lo cubano" para que la avidez oportunista e indiscriminada del mercado del libro en España reclamase la autoría cubana, no importa ya su procedencia. Pero mientras, a lo largo de esa larga noche, el autor cubano sólo contó con Ediciones Universal para que su obra se viese impresa.

En la aventura del libro los cubanos también tuvimos que navegar solos. Únicamente una enorme voluntad creadora y una autoestima a prueba de la indiferencia y del ninguneo generalizados han sido capaces de generar un cuerpo literario tan vasto, plural y heterogéneo. Así ha crecido Ediciones Universal, apegada a una sociedad transterrada que se negaba a ser silenciada.

Y es precisamente esa voluntad de permanecer creando y de dar voz a los que se les quería secuestrar su testimonio lo que hemos querido honrar en este Encuentro al reconocer en Manuel Salvat y su familia, en Ediciones Universal, su sostenida vocación de editor y promotor del libro cubano en libertad.

Del Acto de Clausura del I Encuentro "Con Cuba en la distancia".

## Intervención de Manuel Díaz Martínez, miembro del Comité de Honor del Congreso

Queridos amigos:

Hace más de un siglo, el joven José Martí entró a España por Cádiz para cumplir la condena a destierro dictada contra su rebeldía por unos oscuros jueces coloniales. Por aquí empezó su exilio, el más fecundo que registra la historia de la isla. Hoy, Cádiz vuelve a ser aduana y refugio para cubanos que se han visto obligados a tomar las rutas del exilio. Durante cinco días, esta ciudad -para mí entrañable por tantas humanas razones- nos ha permitido reunirnos en torno a nuestras dudas y convicciones y nos ha garantizado sosiego y libertad para pensar y debatir temas de nuestra problemática nacional. Esto hay que agradecerlo, y yo me permito, a nombre de todos los que hemos tomado parte en estas reuniones, darle las gracias a Cádiz y a su buena gente por su hospitalidad.

En lo que atañe a nuestras letras, el drama del exilio, que Cuba vivió en el siglo XIX y en el XX y sigue viviendo aún, y vivirá no se sabe por cuánto tiempo más, constituye un capítulo insoslayable, más que de nuestra historia literaria, de nuestra literatura. Agustín Acosta, Enrique Labrador Ruiz, Gastón Baquero, Justo Rodríguez Santos, Manuel Moreno Fraguinals, Heberto Padilla, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Manolo Granados, Julio Miranda, René Ariza y Alberto Serret, por citar sólo algunos de los escritores cubanos del siglo XX que fueron amigos míos y han muerto "con Cuba en la distancia", no son nombres ilustres en la lápida de nuestro pretérito, sino voces vivas de nuestra cultura. Mejor que nadie lo saben quienes en la isla, practicando una política de negaciones, durante años los incluyeron en el índice del silencio y, al final, han tenido que reconocerlos y, en algunos casos, hasta han querido "rescatarlos". En este trámite están otros que fueron desterrados interiores, como José Lezama Lima y Virgilio Piñera.

Recién llegado yo a Canarias, un estudiante de la Universidad de Las Palmas me preguntó si no extrañaba las raíces que había dejado en Cuba. Puesto a responderle a ese muchacho que me creía flotando en el limbo de la nada sartreana, comprendí que no echamos raíces en las cosas, sino que son las cosas las que echan raíces en nosotros, los poseedores del alma. Y esas raíces, casi siempre creciendo, nos acompañan adondequiera que vayamos. Estar lejos, aunque a veces lo parezca, no significa dejar de ser. No hay que olvidar esto para entender por qué la literatura cubana ha crecido también en el exilio.

Y dicho lo dicho, terminaré leyéndoles el poema que he titulado "Patria":

*Patria*

Una extensión de tierra,  
un arco de costa, un mar,  
unas casas, unas calles,  
tres o cuatro ríos,  
un régimen de lluvias,  
un jardín, unas montañas,  
algunas frustraciones  
y quizás una utopía,  
un guiso, una canción, un árbol,  
una historia en parte emocionante,  
una manera de decir las cosas,  
los padres que van envejeciendo  
en un patio de provincia,  
acaso también unos hermanos  
que completan la saga familiar,  
y unos amigos...  
Eso y algo más es patria  
si cabe ahí la libertad.  
Si no cabe, yo prefiero  
morirme de distancia.

## Datos de los autores

- ALONSO GALLO, LAURA P. Profesora de literatura norteamericana de la Universidad de Huelva, y autora de diversos trabajos críticos relacionados con la obra narrativa de escritores caribeños afincados en Estados Unidos. Especialista en literatura cubanoamericana.
- ARROYO, MARCOS. Investigador en la Universidad de Granada. Sus trabajos han versado sobre narrativa y poesía cubana. Su tesis doctoral versó sobre “Ideología y lenguaje literario en la narrativa de Jesús Díaz”.
- ÁLVAREZ AMELL, DIANA. Profesora universitaria. Sus artículos de crítica literaria han aparecido en varias revistas especializadas, norteamericanas y europeas y su libro, *El discurso de los prólogo del Siglo de Oro: la retórica de la representación* se publicó en 1999.
- BADOS, CONCEPCIÓN. Profesora de Literatura Hispánica en el Instituto Internacional (Madrid) y en el Instituto de Estudios Norteamericanos de la Universidad de Alcalá. Además de numerosos artículos, ha publicado el manual *Textos literarios y ejercicios* (2001) y traducido libros como *Escritos (1940-1948)*, *Literatura y política*, de George Orwell (2001).
- BARQUET, JESÚS. Escritor e investigador. Es profesor en New México State University. Su obra poética ha sido recogida en diversas antologías. Como ensayista ha publicado *Consagración de La Habana* (1992) y *Escrituras poéticas de una nación* (1999).
- BUSTO OGDEN, ESTRELLA. Profesora e investigadora en Villanova University, Philadelphia, Estados Unidos. Es especialista en literatura hispanoamericana y autora de *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, entre otros estudios sobre relaciones entre el arte y la literatura.
- CÁMARA, MADELINE. Ensayista. Ha vivido, estudiado y trabajado como editora, periodista y profesora universitaria en Cuba, México y Estados Unidos. Sus artículos y ensayos se han publicado en diversas revistas. *Vocación de Casandra. Poesía cubana subversiva en María Elena Cruz Varela* (1997) es uno de sus últimos libros.
- CASTILLO, AMELIA DEL. Escritora. Secretaria del Pen Club de Escritores Cubanos en el Exilio. Entre sus últimos libros se encuentran *El hambre de la espiga* (poesía, 2000), y *De trampas y fantasías* (narrativa, 2001).
- CONNOR, OLGA. Periodista y escritora. Columnista del diario *El Nuevo Herald*, de Miami, EEUU, donde también colabora con otros medios. Es autora de una tesis sobre Octavio Paz.
- CUADRA, ÁNGEL. Escritor, periodista y profesor. Presidente del Pen Club de Escritores Cubanos en el Exilio (EEUU). En el 2000 publicó *Diez sonetos ocultos* (poesía) y el libro de ensayos *José Martí: análisis y conclusiones*.

- DÍAZ MARTÍNEZ, MANUEL. Poeta, profesor y periodista. Miembro de la Academia Cubana de la Lengua. Entre sus libros se encuentran *Vivir en eso* (1967) y *Memorias para el invierno* (1994). En 1995 fundó la revista *Espejo de Paciencia*. Actualmente es codirector de la Revista *Encuentro de la Cultura Cubana*.
- ESTEBAN, ÁNGEL. Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Granada. Entre otros libros, ha escrito *La modernidad literaria de Bécquer a Martí* (1992), *Cuando llegan las musas (cómo trabajan los grandes escritores)* (2002), y *40 años del boom latinoamericano* (1996).
- FEBLES, JORGE. Especialista en estudios culturales hispanoamericanos. Profesor en Western Michigan University. Ha publicado numerosos ensayos sobre literatura española e hispanoamericana. Es codirector de la revista *Caribe*.
- FERNÁNDEZ, LOURDES. Reside en España, donde es profesora en el programa de Syracuse University en Madrid. Actualmente se desempeña como profesora visitante en Colgate University.
- FERNÁNDEZ-MARCANÉ, LEONARDO. Profesor de Literatura Española e Hispanoamericana (Emérito) State University of New York. Ahora en: Miami-Dade C.College. Dictará un curso graduado sobre la poesía hispanoamericana, Siglo XX en julio 2002-Colegio de España, Salamanca. Ocho libros publicados.
- FONDEVILA, ORLANDO. Poeta y ensayista. Reside en Madrid. Ha publicado los poemarios *Poesía desde el Paraíso* y *De cosas sagradas*, además de ensayos y artículos en revistas de EEUU, España e Italia.
- FUENTES, ILEANA. Ensayista e investigadora. Nació en La Habana en 1948. Ha escrito *Cuba sin caudillos: Un enfoque feminista para el siglo 21* (1994), y es co-autora de *Outside Cuba/ Fuera de Cuba: Artistas cubanos contemporáneos* (1989).
- GALLIANO, ALINA. Escritora. Reside en New York. *La geometría de lo incandescente (en fija residencia)*, es uno de sus libros de poesía.
- GONZÁLEZ-MONTES, YARA. Profesora Emérita de la Universidad de Hawai. Ha publicado numerosos artículos de crítica literaria, tanto en literatura peninsular como en literatura cubana, en las áreas de poesía y teatro, donde se le considera una autoridad.
- GONZÁLEZ-PÉREZ, ARMANDO. Investigador y profesor en Marquette University. Codirector de la revista *Caribe*. Ha publicado varios artículos sobre literatura española e hispanoamericana, así como de varios libros sobre teatro y cultura afrohispana, entre ellos: *Acercaamiento a la literatura afrocubana* (1994) y *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora* (1999).
- GORTÁZAR, GUILLERMO. Escritor y político español. Vicepresidente de la Fundación Hispano Cubana, en Madrid.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ ISMAEL. Profesor de la Universidad de Las Palmas de Gran Canarias. Ha publicado *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos. De la crónica periodística al relato de ficción* (1999).
- GUTIÉRREZ, MARIELA A. Profesora y Jefa del Department of Spanish and Latin American Studies, en University of Waterloo, Ontario, Canadá.
- HASSON, LILIANE. Ensayista y reconocida traductora literaria. Profesora universitaria. Autora de numerosos artículos y ensayos sobre la literatura cubana en el exilio. Ha traducido al francés a Reinaldo Arenas, Virgilio Piñera y Zoé Valdés, entre otros autores.

- HERNÁNDEZ, FIDEL. Psicólogo. Ex profesor de la Universidad de la Habana y actual miembro de la Sociedad de Terapia Familiar de Madrid.
- LEANTE, CÉSAR. Escritor, periodista y editor. Dirige la editorial Pliegos, en Madrid. Ha publicado la novela *El bello ojo de la tuerta* (1999), entre otros libros.
- LÁZARO, FELIPE. Escritor y Editor. Dirige la editorial Betania, en Madrid. Es autor de varias antologías de poesía cubana escrita en el exilio. Entre ellas: *Poetas cubanos en España* (1988), *Poetas cubanos en New York* (1988) y *Poetas cubanos en Miami*. También es autor del libro *Conversación con Gastón Baquero* (1987/ 1994).
- LÓPEZ CRUZ, HUMBERTO J. Ensayista, investigador, narrador y profesor en la Universidad Central de la Florida, en Estados Unidos. Ha sido editor de la revista académica SELA (*South Eastern Latin Americanist*). Ha publicado críticas y ensayos en revistas de Estados Unidos, América Latina y Europa. Su último libro es *Escorzo de un instante* (narrativa, 2001).
- LÓPEZ MORALES, HUMBERTO. Lingüista. Secretario General de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Profesor en numerosas universidades de Europa y Estados Unidos. Director adjunto de la Escuela de Lexicografía Hispánica. Ha publicado cerca de doscientos artículos en revistas científicas y más de cincuenta libros.
- MACHOVER, JACOBO. Narrador, periodista y profesor. Catedrático de lengua, literatura y civilización en la Universidad de París. Su último libro es *La memoria contra el poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas* (2001).
- MARTÍNEZ, MILTON M. Escritor y profesor universitario. Actualmente es instructor de Español en Xavier University of Louisiana. Además de varias novelas, ha escrito artículos y ensayos para diversas publicaciones.
- MATEO, ÁNGELES. Profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Autora, entre otros, de los libros: *Josefina Plá. Latido y tortura (selección poética)* (1995), *Josefina Plá. Sueños para contar* (2000), y *Josefina Plá. Calendario de desengaños (Cuentos)* (2002).
- MAYOR MARSÁN, MARICEL. Profesora, escritora y Directora de Redacción de la *Revista Literaria Baquiana*. Sus poemas, cuentos, obras de teatro y artículos han aparecido en numerosas antologías y han sido traducidos a varios idiomas.
- MORELLI, ROLANDO D.H. Poeta y narrador. Profesor e investigador en La Salle University, Philadelphia, EEUU. Ha publicado un libro de teatro para niños, uno de poesía y dos de cuentos. Su último libro de relatos es *Coral Reef, voces a la deriva* (2001).
- MUÑOZ, TOMÁS. Economista. Miembro de la Unión Liberal Cubana.
- MURRIETA, FABIO. Ensayista, editor, investigador literario y conferenciante. Ha publicado *La esperanza en Pailock* (1993), sobre la obra del narrador cubano Ezequiel Vieta, y colaboraciones en diversos medios especializados. Prepara su tesis doctoral sobre la obra de Gastón Baquero.
- NAVARRETE, WILLIAM. Nació en Cuba en 1968 y reside en Francia. Es ensayista e historiador del arte. Ha publicado *La chanson cubaine* (2000) y *1902-2002, Centenario de la República Cubana* (2002).
- NAVARRO, JOAQUÍN. Estudiante de doctorado en la Universidad de Las Palmas de Gran Canarias. Prepara su tesis sobre el poeta Manuel Díaz Martínez.

- OCHOA, MARÍA LUISA. Especialista en literatura cubano-americana. Realiza estudios de doctorado en la Universidad de Huelva. Sus investigaciones se basan en estudios críticos de la literatura de hispanos en Estados Unidos, principalmente de origen caribeño.
- PANICHELLI, STÉPHANIE. En el momento de celebración del congreso, la autora era doctoranda en filología hispánica en la Universidad de Granada, España.
- PEDRAZA MORENO, TERESITA. Profesora de Sociología y Antropología en Florida International University, de Miami, Florida.
- RICHARD HERNÁNDEZ, MARIE THÉRÈSE. Profesora universitaria, historiadora y crítica de arte. Autora de una tesis doctoral sobre la producción artística cubana de la era republicana, continúa investigando sobre la pintura cubana contemporánea.
- RISCO, ENRIQUE DEL. Escritor. Autor, entre otros, de los libros *Pérdida y recuperación de la inocencia*, *Lágrimas de cocodrilo* y *Leve historia de Cuba*. En el momento de presentar este texto, cursaba estudios de doctorado en literatura en New York University.
- RODRÍGUEZ SANTANA, EFRAÍN. Reside en La Habana. Es poeta, novelista, ensayista y editor. Autor, entre otros libros, del poemario *Otro día va a comenzar* (1999) y de la novela *La mujer sentada*.
- RODRÍGUEZ SARDIÑAS, ORLANDO (Rossardi). Escritor. Su extensa obra poética ha sido reunida en los libros *El diámetro y lo estero* (1964), *Que voy de vuelo* (1970) y *Los espacios llenos* (1991), además de haber sido antologada y traducida en diversas ocasiones.
- ROJAS, LOURDES. Profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Colgate, en el estado de New York. Ha publicado *La mujer: desmitificación y novela* (1992) y numerosos ensayos de crítica sobre escritura femenina de América Latina.
- ROJAS, RAFAEL. Historiador y ensayista. Autor, entre otros títulos, de *El arte de la espera* (1998), y *Cuba mexicana. Historia de una anexión imposible* (2001).
- ROMEU, RAQUEL. Profesora en Le Moyne College, Syracuse, New York. Autora de *Voces de mujeres en las letras cubanas* (2000), *La mujer y el esclavo en la Cuba de 1840* (1984), y *Eugenio María de Hostos: antillanista y ensayista* (1959).
- SERRANO, Pío E. Poeta, ensayista y editor. Dirige la editorial Verbum en Madrid.
- SUARÉE, OCTAVIO DE LA. Profesor de español y de literaturas hispánicas en William Paterson University, New Jersey. Autor de varios libros y artículos, en la actualidad prepara sendos estudios sobre poesía cubana del exterior y sobre Cervantes.
- TIMMER, NANNE. Profesora e investigadora en la Universidad de Leiden, Holanda.
- TRIANA, GLADYS. Pintora. Ha realizado exposiciones personales en Cuba, España, EEUU y República Dominicana, así como ha participado en diversas muestras colectivas en otros países. Su obra forma parte de las colecciones del Museo de las Américas, en Washington; del de Arte Contemporáneo, en Caracas; del de Bellas Artes, en México, entre otros.
- VALDÉS, ARMANDO. Nació en La Habana en 1964. Autor del poemario *Libertad del silencio* (1996) y de la novela *Las vacaciones de Hegel*. Desde 1996 reside en París. En el momento de publicar estas memorias, preparaba su tesis doctoral sobre la poesía de José Lezama Lima, en la Universidad de la Nueva Sorbona.
- VALDÉS-HURTADO, JOSIE. Escritora, profesora y empresaria. Miembro del Pen Club de Escritores Cubanos en el Exilio.

