

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 7

*Homenaje al centenario
de la independencia de Cuba:
su literatura desde el Modernismo
hasta nuestros días*

July, 2002

TABLE OF CONTENTS

Homenaje al centenario de la independencia de Cuba: su literatura desde el Modernismo hasta nuestros días

- Paul Allatson
Memory Mambo: Cuban Memory, "American" Mobility, and Achy Obejas's Lesbian Way
- Anke Birkenmaier
Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy
- Luis Correa-Díaz
La ciudad criolla, La Habana según Marta Traba
- Alexis Díaz-Pimienta
Apuntes para un estudio diacrónico del repentismo en Cuba. "Generaciones" y "promociones" que marcaron su evolución en el siglo XX
- Carmen Faccini
El discurso político de Zoé Valdés: La nada cotidiana y Te di la vida entera
- Manuel Fernández
La figura del mimo en Máscaras de Leonardo Padura Fuentes
- Roberto González Echevarría
Carpentier en Yale: recuerdo fotográfico de una visita
- Emily Maguire
Island Signifyin(g): Tracing a Caribbean Sense of Play in Lydia Cabrera and Nicolás Guillén
- Celina Manzoni
Leer, escribir, reescribir. Fragmento y totalidad en Vista del amanecer en el trópico
- Oscar Montero
Racism in the Republic: Martí and the Legacy of the U.S. Civil War
- Desiderio Navarro
In medias res publica
- Margara Russotto
Casa, cuerpo, pasión. Una lectura de Últimos días de una casa de Dulce María Loynaz
- Luis Veres
Nicolás Guillén y el período vanguardista en América latina

Interviews

- Sara E. Cooper
Entrevista con Mirta Yáñez: una manera de pensar diferente

Essays

- Jorge Bracamonte
Mirada sobre lo elemental desde la poética en Pablo Neruda
- Iraida H. López
Autobiographical Narratives in Latino America: A Hemispheric Context

- Vilma Navarro-Daniels
Tejiendo nuevas identidades: La red metaficcional e intertextual en Todo sobre mi madre de Pedro Almodóvar
- Angel Núñez
El concepto de América latina, los discursos postmodernos y la palabra auténtica del continente
- Diana Palaversich
Entre las Américas Latinas y el Planeta USA. Dos antologías de Alberto Fuguet
- Lidia Santos
Flora Tristán y Nisia Floresta: cosmopolitismo y género en el siglo XIX
- Juan Antonio Serna
El discurso de la subcultura transgresora en el film mexicano Amores perros
- Elzbieta Szoka
So Many Worlds – So Many Words. The Evolution of the Feminist Canon in the Brazilian Novel
- Estela J. Vieira
Writing the Present, Rewriting the Plague, José Saramago's Ensaio sobre a Cegueira and Mario Bellatin's Salón de belleza

Reviews

- José Ramón González
Lidia Santos, Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina.

**HOMENAJE AL CENTENARIO DE LA
INDEPENDENCIA DE CUBA: SU
LITERATURA DESDE EL MODERNISMO
HASTA NUESTROS DÍAS**

***Memory Mambo: Cuban Memory, "American" Mobility,
and Achy Obejas's Lesbian Way***

Paul Allatson
University of Technology, Sydney

"Guantanamera," the unofficial national anthem of island and exiled Cubans, derives from Joséito Fernández, a Cuban radio presenter who composed the refrain in the 1930s and added to it lines from the first poem in José Martí's 1891 collection, *Versos sencillos* (Calvo Ospina 27). Fernández's musical invention was notable in two ways: the lyrics "could be changed at will with each performance"; and for eighteen years the news bulletins on his radio program were put into verse, and sung to "the rhythm of the Guantanamera" (27). Scores of singers have covered the song since the 1940s, and in keeping with Fernández's usage many of its interpreters have added new verses to the original refrain, hence the many composers to whom the song is attributed. Thus while some versions are better known than others, "Guantanamera" circulates as a world-renowned cultural product but one subject to constant revision, with no correct, original, or authoritative lyric.

In *Memory Mambo* (1996), the first novel by Achy Obejas, "Guantanamera" serves as a governing metaphor for a Cuban family's rival accounts of displacement in the U.S.A. (1) For Nena, the sister of the novel's narrator Juani Casas, family history is "like singing 'Guantanamera'—everybody gets a chance to make up their own verse." Juani agrees with her sister's assessment: "'Memory mambo,' I said, one hand in the air, the other on my waist as if I were dancing, 'one step forward, two steps back'" (194). Aware of "Guantanamera's" propensity for imaginative rewording, Juani intuits that

memory itself—elusive, unreliable, selective, contradictory, and always unsingular—poses identificatory difficulties for Cuban-Americans like herself. Deeply scored by ideological, historical, and bodily differences, the many accounts circulating in Juani's family-centric world render Juani the product and victim of narratorial and national dissimulations. Indeed, the impact of historical revisionisms on Juani evokes Martí's first *verso sencillo*: "Yo sé . . . /de mortales engaños,/ Y de sublimes dolores" (16). (2)

As a result of such deceits and sorrows, Juani claims to embody an insularity that differentiates her from her immediate family: "I'm something else entirely: my own island, with my own practical borders" (79). Yet her claim is modulated, and complicated, by three factors: her lesbianism, her fraught relationship with a leftist Puerto Rican activist, and the meanings she attaches to "America" as a displaced Cuban. These factors distinguish *Memory Mambo* from celebrated but securely heteronormative Cuban-American novels by Cristina García or Oscar Hijuelos. (3) Like Obejas's earlier story collection, *We Came All the Way from Cuba So You Could Dress Like This?* (1994), and her second novel, *Days of Awe* (2001), *Memory Mambo* announces a queer engagement with both a dominant Cuban exile imaginary and the U.S. national imaginary. Accordingly, my interest in this paper lies in unravelling and assessing the novel's figurations of multiple, and potentially antipathetic, modes of national belonging, each of which is politicized differently, and each of which may demand of the novel's players some measure of "protective" isolation from transcultural U.S.A.

In his analysis of nation-state formation, Benedict Anderson claims that the nation is composed of a "fraternity" of strangers for whom, "regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep,

horizontal comradeship" (7). But what happens to this explicitly masculine scenario for Cuban-Americans if, as María de los Angeles Torres claims, the Cuban state can no longer confine "cubanía" to and of the island (58)?; or, concomitantly, if the boundaries of the U.S.A. that are supposed to signify a geopolitical, ideological, and cultural separateness between the U.S.A. and its hemispherical nemesis, Cuba, cannot sustain the idea of an exceptional U.S.A.? One explanation is provided by David Mitchell's response to Cristina García's *Dreaming In Cuban*. Mitchell recognizes in that novel "a vaguely autobiographical attempt to reassess her [García's] individual and familial dislocation between two antagonistic national bodies" (52). Operating as "classificatory units of belonging," both the U.S.-based Cuban family and the imagined national family "exist in parasitic relation to one another by virtue of a shared desire for a unity that inevitably proves to be illusory and contradictory. In other words, family and nation paradoxically coexist *because* neither grouping succeeds in sustaining the singularity to which each necessarily aspires" (italics his, 52). With some qualification—to counter the masculine and heterosexualized coordinates of nationhood when idealized as a giant kinship network [*gran familia*]; and to accept that the nation-family nexus is not a Cuban conundrum alone, but a U.S. one as well—these observations may be applied to *Memory Mambo*. The novel's Cuban family in exile reproduces in miniature the nation imagined as a *gran familia*; and yet both family and nation are not only split between Cuba and the U.S.A., but also inside the borders of each geopolity.

This sense of plurality-in-rupture is built into the novel's first chapter where Juani meditates on her tenuous relation to the contradictory narratives told about her family's past. Having arrived in the U.S.A. from Cuba with her family in 1978 when she was six

years old, Juani reaches adulthood obsessed by a need to determine the truth about her family's motives for escape. (4) Later in the novel Juani announces that "in this house of nostalgia and fear, of time warps and trivia, I'm the only one I know about for sure," a claim to self-knowledge that she attempts to affirm with meticulously kept journal entries and correctly identified and placed family photographs (79). However, the familial knowledge required to attain a coherent historicized sense of self proves to be elusive: "I no longer know if I really lived through an experience or just heard about it so many times, or so convincingly, that I believed it for myself" (9). In part, Juani's unease stems from the fact that she must adapt to multiple yet overlapping constructs of family and nation.

Aside from her immediate family, Juani claims membership of two categories of cousins, those of "blood" who for the most part reside in Cuba, and those made "in exile" after 1959. The former grouping is defined by the heavy material and psychic demands that they may make of their U.S. relatives. The relations with "cousins in exile," on the other hand, emerge unburdened by traditional genealogical and marital obligations, and are characterized by the production of neocultural communicative codes. These codes—"neither Cuban nor American"—offer Juani a "new syntax" for unpacking the potentially unfamiliar signifying systems presented either by continuing contacts with Cuba or by the U.S.A.'s transcultural terrains, and therefore for making sense of displacement (13). Juani's thinking challenges the idea that coherent identities can be formulated in accord with distinct national terrains. While her sets of cousins are dissimilar, they also overlap with and include members of other groupings: Juani's immediate relatives; the web of relations by marriage in her extended family; and the adopted family of mostly Puerto

Rican activists who barely tolerate Juani because she is Cuban. In all of these groups are articulated a range of responses to questions of national belonging. Among the Cubans there is no consensus over their place as products of a Cuban history that is also part of U.S. history, an entangled history, moreover, into which the novel's Puerto Ricans insert their island's colonial status. The novel's central mnemonic problem thus means that whether conceived of as monolithic and graspable, or as plural, complicated, and resonant beyond Cuban-U.S. antagonisms, historical truth is one of the novel's victims. In turn, the novel's denunciation of memory as an inadequate vehicle for discovering historical truths suggests that Juani's "new syntax" may also be found wanting. Juani's neocultural codes still must confront her transcultural dilemma, manifested at the level of both sign and semantics, of how to decipher what "Cuba" might signify to Cuban subjects displaced in the United States. Juani is engaged on a quest not simply to know Cuba, but to know what Ana López calls "Greater Cuba." This is the other, mainland Cuba that for many Cuban-Americans in the 1980s and 1990s with no direct experiences of the island, also began to be materialized and imagined as a home, a native land.

For Juani, the destabilizing sense of belonging to two national homes, and to multiple families, is established soon after her family's arrival in the U.S.A. Juani rather than her sister is allocated the task of mediating between her Cuban parents and the unfamiliar cultural terrains around them. Familial and national identifications for Juani are marked by the generation gap formed by her movements in and her parents' protective distance from "the world outside the family" (140). Nonetheless this evocation of familial insularity, and of Juani as the family's conduit to and from a U.S. elsewhere, collapses in little moments of transcultural confusion. The comic force of the novel's description of

Tío Pepe's funeral, for instance, derives from the collision between an exile habitus in which island customs are replicated and the U.S. customs clumsily adopted at the behest of the family's Irish Catholic priest, with the result that both U.S. and Cuban funerary notions are transformed. The link with Cuba, the stubborn reinforcement of belonging still to that nation, is confirmed by the "handful of Cuban dirt on the casket (brought from the island by Tomás Joaquín for precisely this purpose)" (92). Traditional rituals such as covering windows and mirrors with black cloth are adhered to, while the demands of feeding a large gathering result in the arrival of plate after plate of Cuban food. Juani's Jewish brother-in-law, Ira, as confused by the cultural melange as his Cuban in-laws, advises Juani's father that he thinks no music should be played, thereby generating doubt as to "What kind of an American is he?" (93). Juani's assessment—"I realized most of us were Latino, awkwardly trying to perform an American custom, and didn't really have much sense of what to do" (93)—neatly sums up the party's collective transcultural perplexity. But beyond the superficial eruption of the U.S.A. into the family home and the Cuban resemantization of the wake, deeper changes are at work. Tío Pepe's widow, Celia, defies Cuban conventions by removing the black cloths and "letting in the light" (93), thus proclaiming her own release from her former husband's control.

The messy transcultural coordinates of the wake reveal that *cubanía* is not counterpointed by an equally transparent U.S. sensibility, the latter predicated on an inexorable process of assimilation. According to Muñoz, this "normative narrative" by which Cubans are judged to succumb to the U.S.A. is common in the critical literature ("No es fácil" 79). (5) As Muñoz rightly argues, the "teleological chain" of becoming "American" cannot be sustained. National and cultural significations emanating from

Cuba and the U.S.A. constantly and unpredictably, meet on the diaspora's body, so that it becomes impossible to identify Cuban subjects deculturated of their Cubanness, let alone to single out "a" way of being Cuban in the U.S.A. (79). These points are reinforced, and further complicated, in the novel because its treatment of the problematic family-nation nexus are never detached from the conventions by which gendered and sexual identities are recognized, and regarded as meaningful, in Juani's world. *Memory Mambo's* approach to the family-nation nexus thus collapses the generational shift that Noriega and López have identified in Latino Studies as a whole: a move from "reform[ing] Latino cultural nationalism by divesting it of its patriarchal, homophobic privileged agency" to a critique "of the underlying nationalist premises themselves—that is, of the discourses of belonging" (ix). Obejas has not relinquished interest in the former agenda. In fact, her novel interrogates "discourses of belonging" by countering the "patriarchal, homophobic privileged agency" that continues to underpin nationalist premises.

This ambition is announced with a little in-joke made early in *Memory Mambo*, when Juani describes herself sitting at a kitchen table in her cousin Caridad's apartment: "On the placemat Cuba looks like a giant brown turd; the flag's colors have faded so that the triangle appears pink" (15). Here the Cuban post-revolutionary national aura is not only made kitsch but treated to what, after Bakhtin, might be called a symbolic degradation into low earthiness. Moreover, as many of Obejas's lesbian and gay readers might recognize, the emblem of nation, the flag, is converted into the sign invented by the Nazis to distinguish homosexuals from other concentration-camp inmates, and reclaimed and resemanticized by gay and lesbian activists across the globe since the 1970s. Rather neatly, the red triangle made pink by exposure to the U.S.A. announces a

narratorial queer agenda to insert lesbian desire into the heart of Cuban-diasporic imaginaries, and, by extension, into Cuban diaspora narrative.

Juani is never closeted in the novel. Her queerness is publicly proclaimed, and is known to and discussed by family members. Her position, then, is not like that described by Gloria Anzaldúa, for whom the Chicana/o family apparatus sanctions a repressive homophobia, thus leading to a "Fear of going home. And of not being taken in" (20). Juani is at home, a lesbian player in her family's gender structures. Her distance from Cuba and her ability to adopt a lesbian identity in an Anglo-American sense thus distinguishes her from her Cuban cousin, Titi, in photographs of whom Juani recognizes and names the "lesbian" who is "not allowed to love," as her body confirms: "Her face, with its thin lines and bloody red lips, is a map of a sealed island, surrounded not by water but by an invisible, electrified barbed wire" (75). Here, sexual repression is figured as political repression, and is metaphorized as an embattled, paranoid island-state. Also at work is an elliptical analogy, the inferred standing in of Cuban body for political boundaries and disciplining. Juani recognizes that Titi's desire to escape from Cuba does not signify an ideologically determined position on the Revolution and its failings, but rather the "crazier idea—that once here, she might be free to be queer" (76). Yet, while Juani concludes that Titi is unable to desire other women in public, in Cuba, her own ability to do so is not upheld in the novel as proof of a U.S. lesbian or feminist utopia. Rather like Titi, Juani's lovers have not enjoyed her "out" status. Juani is disdainful of this widespread closetedness. But there is a sense, too, that Juani is only sure of her decoding of Titi photographed in disturbed unhappiness because, at times, she recognizes her cousin's existential and sexual insularity in herself. As lesbians separated by exile,

then, Titi's and Juani's experiences of sexualized boundaries provide yet more bodily parallels to broader familial and national divergences and reconvergences.

By making such parallels, the transparent sexual identity supposedly secured by a publicly registered move out of the closet becomes a significant locus of dispute in the novel. That dispute also involves Juani's girlfriend. Gina echoes familiar Latin American leftist dismissals of gay and lesbian identity politics as bourgeois individualist decadence imported from the U.S.A., and as a distraction from more pressing political concerns like Puerto Rico's continuing colonial status: "'Look, I'm not interested in being a *lesbian*, in separating politically from the people,' she'd say to me, her face hard and dark. 'What are we talking about? Issues of *sexual identity*? While Puerto Rico is a colony?'" (italics hers, 77). Juani interprets the problem of nomenclature that Gina represents as proof of the "contradictions between her politics and the closet," contradictions that Juani chooses to overlook for the sake of avoiding conflict, or loss of passion. But Gina's stance indicates a sexual identification that is not simply explained as a choice between political and sexual identities: "'That's so white, this whole business of *sexual identity*,' she'd say, while practically unbuttoning my pants. 'But you Cubans, you think you're white . . .'" (78). Together with the assertion that "I'm not interested in being a *lesbian*," Gina's statement here marks a critical moment in the narrative. It challenges the purported transparency, truth, and intelligibility of the category lesbian itself. Gina refuses to "be" one. And she refuses to be one because she regards that identity as inimical to her leftist politics, and to her racial identity as well.

With its proliferation of potentially antagonistic lesbians, *Memory Mambo* thus places in tension rival sexual epistemologies. While Juani regards Gina's admission as

evidence of political contradictions and internalized homophobia, Gina's statements suggest a different conception of sexuality. Gina clearly regards a queer and a political-activist identity as mutually exclusive as Juani recognizes. But her rejection of a queer identity also signifies a refusal to accede to U.S. cultural logics that run counter to a widespread belief in Latin America that identity *per se* does not have a sexual core. Juani's sexual identification, then, appears to function as noted by Fuss: it proclaims itself, and insists on doing so (2). Gina's identifications, on the other hand, imply "a process that keeps [sexual] identity at a distance, that prevents identity from ever approximating the status of an ontological given, even as it makes possible [for those around Gina, at least] the formation of an *illusion* of identity as immediate, secure, and totalizable" (2). And yet the figurations of both Gina and Juani unsettle this posited identity-identification distinction. (6) Gina resists and rejects a proclaimed sexual identity, but she nonetheless recognizes and names it in Juani, much as Juani does in the photographs of Titi. In turn, the security and visibility of Juani's lesbian identity is never guaranteed, despite her assertions of a liberated sexual selfhood. As Fuss describes the effect of instability on identity positions adopted for political or personal reasons, "Given the capacity of identifications continually to evolve and change, to slip and shift under the weight of fantasy and ideology, the task of harnessing a complex and protean set of emotional ties for specific social ends cannot help but to pose intractable problems for politics" (9). Put another way, "intractable problems" result from the novel's placements of its lesbians inside and out of the closet, the trope by which western queers become epistemological targets.

The closet signals a discourse of sexual identity that considers all subjects as sexually knowable; hence, aberrations from a predominant heterosexuality may be disavowed, regulated, and punished, but also purportedly avowed, liberated, and celebrated. As already noted, however, the distinct figurations of Juani's, Titi's, and Gina's lesbianism resist alignment. Consequently the lesbian in *Memory Mambo* is not simply many, but a category of being that is as contradictory as the categories of family and nation are to Juani and the members of her family. In any guise, the lesbian in *Memory Mambo* is like the novel's other diasporic subjects, whatever the scripts of gender or sexuality allocated them in the narrative. Her body, like theirs, is never unaffected by the rival cultural and linguistic bodily economies that meet in Juani's family(-ies) and community(-ies). Despite Juani's eschewal of the closet—in Jagose's words, her "gestures towards fixity and definition" (13)—and despite Gina's gestures against those endpoints, lesbianism is never "outside [the] dominant conceptual networks" (5) of heteronormative convention and prescription evident in the novel. And these bodily dynamics are most clearly staged in the kinship relationship made in exile between Jimmy and Juani.

Jimmy, married to Juani's cousin Caridad, is delineated according to macho conventions as the bearer of the active, penetrative principle commonly ascribed to men in Latin American bodily economies organized along an active (masculine)-passive (feminine) axis. (7) He is the upholder of a hypermasculinity that has survived transplanting from Cuba and a purported Americanization. At the same time, Jimmy's masculine standing is at stake because of his proximity to Juani, a lesbian. The libidinal confusion she generates in Jimmy suggest that queerness—for Juani, legible in Anglo-

American terms as an identity—has altered profoundly his body's meaningfulness within what Lancaster calls the structural coordinates of conventional machismo: "by definition, it is only with other men that a man directly competes" (149). Forced into the situation that Lancaster does not countenance, Jimmy appears as a machista who perceives himself to be in direct competition with another woman for male honour and who, as a consequence, must rearm his body's machista significations in order to structure the power relation between himself and a woman.

That desire to rearm the body's active aura becomes for Jimmy a phallic conflict, hence the need to forbid Caridad from socializing with Juani and her lesbian friends: "what kind of man would people think he was if his wife was always hanging with *tortilleras*?" (17). The injunction confirms his fear that the lesbian may not only affront his virile reputation but usurp his husbandly function. Jimmy's position here thus accords with popular Latin American conceptions of the lesbian as an embodiment of phallic lack, but one with the disturbing potential to masquerade as a symbolic manhood. Constantly reaffirming that reading of Juani's body whenever he is with her, Jimmy is intent on affirming that he, not she, is the bearer of the (literal) phallus: "'You ever want one of these?' he asked me. He rested his head on the back of the couch, his cheeks all flushed. His penis pushed at his loose dress pants as if trying to erect a tent. 'Not inside you, but like, one of your own?'" (19). Juani reacts to Jimmy's constant sexual posturing not by distancing herself from it, but by gaining a vicarious sexual thrill from it, even to the point of recharging her sexual fantasies with images of Jimmy's penis. Jimmy's phallic-led pressure on Juani cannot for long be read either as libidinal fantasy or as the purely symbolic rather than physical assertion of masculine primacy. When Juani can no

longer repress her anger at Gina's criticisms of Juani's Cuban privilege and attacks her, Jimmy's knowledge that Juani's hospitalization results from domestic violence, and not from a politically motivated attack on Gina and her lover by an unknown assailant, provides him with the leverage to assert his power over Juani. As Juani recovers from her injuries, Jimmy's exhibitionism and menacing encirclement increasingly isolate Juani from her family, leading her, with Jimmy's collusion, to add a new set of lies about her own past to those told in her family. Juani and Jimmy, himself a perpetrator of domestic violence, are thus bound to each other in deceit. Jimmy's masculine power is reaffirmed by his function as the only family member who knows Juani's secret.

This patriarchal maneuver to bring Juani back into heteronormative line is not permanent. Juani is able to break Jimmy's control when she witnesses him molesting her niece Rosa and physically attacks him. This time, however, Juani's actions are cast as ambivalently redemptive. They impel her to admit the extent of her collusion with macho mores in her dealings with Gina. One sign of the effects of this collusion with a set of patriarchal and homophobic prescriptions is indicated in a suggestive narratorial aside much earlier in the novel, when Juani muses about her familial function: "I'd become one of Caridad's *infelices*" (143). The "*infeliz*" here signifies sad and unhappy; but it also invites readers to make a signifying connection with its opposite "*feliz*," in the sense that the Spanish may be punned to indicate the English happy, and hence gay and/or queer. Here, however, "*infeliz*" [unhappy; un- or not queer] points to a resignification, if not semantic breakdown, of the once-claimed surety of Juani's sexual identity. Evocatively, if unintentionally, Juani's musing suggests that her embattled lesbian status is, after all, closer than she had imagined to her "*infeliz*" Cuban cousin Titi. Juani's lesbianism is both

confirmed in and disturbed by such signifying effects. Her body is never unmarked or unmodulated by heteronormative prescriptions emanating from both sides of the Florida Strait. (8)

In light of these gender-sexual tensions, it is worth recalling the metaphor favoured by a number of critics when discussing the particular transculturations engendered by the mass presence of Cubans, if not all Latinos, in the U.S.A.: the "close dance" between Anglo and Latin Americas. Pérez Firmat, for instance, refers to the comparative study of literature produced in Anglo and Latin Americas as a "cheek to cheek" coupling that neatly makes the signifying "move" into borderline mode "between North and South" (*Cheek to Cheek* 1-2). Pérez Firmat's "close dance" trope functions in "line" with what William Luis calls, unabashedly, the "master codes of Cuban American culture" (188). For Luis the master codes of music and dance keep homeland identities alive in a new setting while facilitating the transformation of immigrant and host cultures alike: "For some, the dominant culture leads and the other follows; for others, the recessive one becomes assertive. However, both listen and dance to the same tune in the same geographic space" (189). Aside from the simplification that the metaphorical and hyphenated dance between cultures implies a balanced pairing of equals, the trope obeys a logic that is explicitly gendered (defined by the master's moves) and heteronormative (signifying a heterosexual mating ritual).

Music and dance are also key cultural forms in *Memory Mambo*, as its title attests. *Memory Mambo*'s most significant intertext is "Guantanamo," metaphorized into a sign of unstable familial narratives of the Cuban past. But this sign has ramifications beyond historical memory for the novel's bodies. When discussing "Guantanamo" with

her sister, Juani's moves suggest a resignification of the "close dance" against the grain of the trope as master code. Juani dances before her sister but alone. Moreover, her desired dancing partner would be Gina, the Puerto Rican from whom she has become estranged. The scene thus encapsulates *Memory Mambo's* dispute with masterful delineations of things Cuban-American. Displacement makes possible unmanned resemantizations and reorganizations of the dance, to the point of admitting that male partners are not indispensable. In this instance, my usage of "unmanned" refers to the possibilities for women permitted by the socioeconomic and gender-sexual release of women—announced, for instance, by the death of the husband or father—from direct patriarchal interference. While distance from Cuba may enact painful, and at times humorous, deculturations, it may also admit Cuban women into a range of previously unforeseen economic, familial, and sexual alternatives.

The conjunction of rival bodily codes is again pertinent here. Neocultural possibilities are modulated by the struggles of women to creatively "disidentify" with the ascribed roles and pressures emanating from two cultural systems: transplanted Cuban codes at work in Juani's family; and U.S. middle-class codes. According to José Muñoz, "disidentification is a step further than cracking open the code of the majority; it proceeds to use this code as raw material for representing a disempowered politics or positionality that has been rendered unthinkable by the dominant culture" (*Disidentifications* 31). In *Memory Mambo*, however, the disidentificatory task of encoding and recoding cultural texts differs from the subaltern agenda identified by Muñoz. The novel's disidentifications are directed less at resignifying a dominant (U.S.) and minority (Cuban) relationship in the latter's purportedly disempowered favour, and more at resignifying

familial functions and opening up more empowered positions for those excluded or constrained along gendered lines within a non-subaltern Cuban-American minority. The task for many of *Memory Mambo*'s female players is how to disidentify—resist, sidestep, disarm, recode—the stigmatizations that may accrue to them if they break or challenge transplanted gender conventions, and thus take advantage of the bodily and socioeconomic possibilities for women permitted them in the U.S.A.

At least one female player in *Memory Mambo* does not disidentify with oppressive bodily scripts. Caridad accedes to the operations of a machista bodily economy by which conventional gender demarcations and roles are maintained and perpetuated. Caridad's public movements are policed by Jimmy and her dutiful subservience is ensured by violence, threatened and real. Caridad and Jimmy, then, are explicable in terms of the close-dance metaphor, but only when it is regarded as a master-code trope. Those around Caridad are troubled by her insistence on "standing by her man" (236) in spite of beatings and his molestation of Pauli's daughter, and regard her as a tragic exemplar of victimhood. Caridad, however, proves to be the immobilized exception among Juani's female relatives. Caridad's sister Pauli, by contrast, has never been in thrall to patriarchs or to the transplanted Cuban bodily codes at work in her family. As a twelve-year old, she successfully sabotages her father's extramarital affair by convincing his mistress that he has herpes. At her father's death, Pauli returns from Mexico with a mixed-race baby daughter whose paternity she refuses to divulge, to the consternation of the family's elders. Other cousins, too, benefit from displacement. Nena, recognizing Juani's need for a respite from the family, convinces her parents that both daughters ought to rent an apartment and have "more space, more time alone to study" (159). Again, a distance

from Cuba that enables the embrace of "American" promise is at work here: "Most Cuban women don't move out of their family's home unless they get married or go off to school. The idea of the two of us sharing an apartment while single and living in the same city as our parents was pure American thinking" (158).

The message implicit in these examples is that cubanas may be more able than cubanos at adapting to the U.S.A. Obejas renders the issue of "American" Dream opportunity in terms of resistance by women to oppressive gender structures. For example, previously foreclosed gender possibilities open up for Tía Celia with her husband's death. Soon after the funeral, the setting for her rebirth, she redecorates the house, begins to buy citrus fruits again (her husband had been allergic to them), and without fear of Tío Pepe's approbation, plays with a granddaughter whose presence in the home would not have been tolerated by her husband. But most astonishing to Celia's nieces is the rapidity of her ontogenesis into outspoken feminist. She champions her daughter Pauli's "crazy independence, her sexuality and vigor," and her single-mother status, and for the first time she is critical of Caridad's subservience to a violent husband (96). This proto-feminist transformation is also marked by petit-bourgeois aspirations for economic and individual independence, exemplified by Tía Celia asking Juani for advice about "whether she should invest in a money market fund, or maybe buy a car with the money Tío Pepe left her" (160). Such descriptions iterate how the patriarch's aspirations were always retrograde, the matriarch's resolutely fixed on a middle-class U.S. future. Nonetheless, Juani's observations of her aunt's metamorphosis in widowhood indicate how uneasily it is regarded within the family's androcentric coordinates: "Tía Celia's vision of the future had obviously *never* included Tío Pepe. I shuddered" (163).

Juani's "shuddering" reaction to Celia's future hopes is telling in another sense. It alludes to the fact that gender and sexual identifications in the novel are implicated in a peculiarly Cuban discourse of treachery, a diasporic imaginary of antagonisms determined by individual ideological positions for or against the Cuban Revolution's promised "vision of the future," and manifested as personal betrayal, even to the point of splitting families along political lines. In Juani's world, the adults of her parents' generation provide contradictory versions of the family's Cuban past. But most are in the U.S.A. because of opposition to the Revolution and are happy to say so. Tío Raúl is the exception, the single figure who claims to have fought on the revolutionary side. Typically, Tío Raúl's story is rent by inconsistencies, and everyone in the family has a different version to tell. But his account is distinguished from the plethora of familial histories because in it, betrayal of the revolutionary project is intimately connected to romantic betrayal, the key tarnished player in the latter scenario being Raúl's wife Zenaida.

Tío Raúl's revolutionary past provides a cautionary moral tale of what happens to the cubano who fails to live up to patriarchal expectations or fulfil family obligations. As one incidental character points out, "Raúl had no business leaving his wife to become a guerilla" (103). Certainly this is the attitude of Raúl's son, Manolito, who still resents both the father who absented himself during his childhood and the idealism that underwrote that absence. Patricia, too, while more tolerant of her father, once rejected him for being "idealistic but weak" (101). But at the centre of Raúl's fall from revolutionary grace is his wife Zenaida, and her mother, who orchestrate a telegrammed ruse to persuade Raúl away from Cuba and back to New York and his family: "*Come*

home immediately. Zenaida in terrible accident" (107). Because of this deceit Raúl is unable to participate in the Revolution and he never forgives his wife for her treachery. In turn, he regards himself as a traitor to the Revolution, for once back in New York he stays. Until they divorce, Zenaida and Raúl replicate Cuban ideological struggles in a hostile marriage rent by constant domestic warfare. Much of Raúl's shame is attributable to the fact that women got the better of him: if Zenaida is unmanned through divorce, the narrative suggests that she is responsible for unmanning the revolutionary. For Raúl, she functions as a signifier of duplicity and untrustworthiness, a demonizable figure with the analogized potential for being singled out as typical of her gender. The corollary of this, however, is that the taint of a symbolic feminization achieved by female deceit continues to shadow Raúl when he is a rich and successful émigré artist, ironically supported by the anti-Communist Cuban exile elite. A trace of the fallen patriarch's emasculation and freefall toward symbolic femininity is even discernible in Juani's romanticized spin on the moral of her uncle and aunt's story: "the message of Tío Raúl and Tía Zenaida is that lies destroy everything, but especially love" (115).

Zenaida, however, avoids romanticizing her autobiography because she feels that a most powerful patriarch has ruined her chances of achieving marital harmony: "She's convinced [that] without Fidel her life would have been very different, that perhaps she and Raúl would have stayed together" (114). But Zenaida's conviction is unsustainable. She attributes to Castro, and, by implication, to the temporal and spatial rupture of the Cuban *gran familia* supposedly inaugurated by the 1959 Revolution, blame for her diasporic predicament. Juani's version of events nonetheless confirms that her uncle and aunt were in exile in the U.S.A. many years before the Revolution. By including this

account, *Memory Mambo* dispenses with what Poyo calls the myth that the Cuban exiled subject was born in 1959 (89). This is not to suggest that the Revolution has not indelibly marked Cuban exile subjectivities. Zenaida and Raúl's story is by no means the only example in Obejas's novel of personal-as-political incommensurables that are traceable back to the Cuban Revolution's utopian impact on continental imaginaries.

Half-way through *Memory Mambo*, Jimmy makes the following joke: "What's the difference between a Cuban and a Puerto Rican? A Cuban's a Puerto Rican *with a job*" (122). The gathered members of Juani's family laugh, forcing Juani to tell Gina, her unamused Puerto Rican girlfriend, that "it was just a Cuban cultural thing, a generational thing, a Jimmy thing, but none of my words had any weight" (123), an explanation notable for avoiding any mention of class differentials. Later, in a party scene at Gina's apartment, one of Gina's Puerto Rican friends asks Juani, "Are you a good Cuban or a bad Cuban?" (127), the implication being that she and her family are "*gusanos*," the derogatory epithet directed at Cubans—from within and without Cuba by the Revolution's supporters—who left the island in opposition to the Revolutionary project. Moreover, when Gina and Juani split in the narrative's central act of domestic violence, it is clear that 1959 and its legacies have undermined their relationship: "The gulf between us was wider than the ninety miles from Havana to Miami and the air was just as thick with doubt and suspicion" (131-32).

Such antagonisms belie the romantic claim made by Ilan Stavans that shared experiences of U.S. residency enable the overcoming of the historical, cultural, and racialized divisions between Antillean-origin Latinos: "Tensions permeate inter-Caribbean relations; but when facing Anglos or even other Hispanics, the sense of unity becomes curiously inviting" (51). Tensions, primarily but not exclusively ideological,

also permeate inter-Cuban relations, with implications for both unity and disunity beyond the imagined boundaries of Cuban exile communities. *Memory Mambo* incorporates those tensions by allocating to its players the full range of possible political and personal stances on the Cuban Revolution and the socialist state's beleaguered survival. Pertinent here is the novel's reference to "Guantanamera." Its lyrics derived from José Martí, the song reminds readers of the opposed uses made of Martí's pan-American vision. Claimed as a revolutionary forerunner for Castro's regime, Martí is also glorified as a Cuban patriot by Castro's ideological enemies in Miami.

Memory Mambo, however, is set in Chicago, not Miami, although Juani does travel to the Florida city to see her sister, Nena. As Juani describes the northern setting, "When we first moved here after coming to the U.S., we were some of the first Latino immigrants in the area (a lot of Puerto Ricans . . . were already here) and the Poles who'd made Logan Square their neighborhood weren't very friendly to us" (36). Placed on the Chicago stage as the latest migrant wave among many, the novel's Cubans are distanced from Miami's Cuban enclave, and therefore from what Muñoz identifies as a major exiled-Cuban sector's disinclination to acknowledge its place in U.S. cultural typologies of inclusion and exclusion ("No es fácil" 79). In many ways *Memory Mambo* counteracts the notion of Cuban "inoculation" from transculturated U.S.A. The novel reveals how the mass presence of Cubans in the U.S.A., together with the symbolic aura of the Cuban Revolution, are profoundly imbricated in the imaginations of the U.S. Puerto Rican community. *Memory Mambo* continues its problematization of taxonomies of nation and family with the pairing of Juani and Gina, the "fierce Puerto Rican *independentista*" (25). Their relationship signals what I call a Latina/o dialectic of antipathy.

Pivotal to this dialectic is the aura of post-Revolutionary Cuba in continental imaginaries. Since 1959, and particularly during the Cold War tensions of the 1960s and 1970s, Cuba has occupied a central role in a Latin American imagination that interpreted the island's struggle against the U.S. as paradigmatic of broader continental power struggles, economic inequities, and ideological polarizations. The corollary of this has been the centrality of a demonized Cuba in the U.S.A.'s own hemispherical imagination of itself as a bulwark against Marxist-Leninism, and as a champion of democracy and capitalist enterprise. The Cuban government's survival continues to shadow and shape U.S. military, economic and foreign policy responses to the rest of Latin America. In *Memory Mambo* these rival imaginaries confront each other in and as the relationship between the politicized Gina and Juani, who is discreet with her political opinions, if indeed she has any. These women are marked by membership of national, ethnic, and familial groupings made adversarial by the U.S.A.'s history of Antillean interventions since 1898.

A sense of the complexities inherent to a national place modulated by hemispherical politics in the wake of the Cuban Revolution is provided by Juani's father's obsession with "duct tape," a commodity he claims to have invented, yet failed to patent. Her father left Cuba because of economic opposition to the Revolution, but his accounts of his invention are renarrativized in cognisance of his audience's presumed position on Cuba. As Juani's telling iterates, her partner Gina is told a story that will not provoke her pro-Cuban sentiments. In private, however, Gina interprets the story's underlying petit-bourgeois aspirations as an allegory of discredited capitalism: "He's delusional because

of what exile has done to him—just look at what life in the U.S. has made of your father!"
(26).

Gina's recognition of the family's class position is crucial. Alongside her dismissal of Juani's embrace of a sexual identity encoded "white," it makes critical distinctions between Juani's Cuban and Gina's Puerto-Rican place, and hence between the U.S. histories of the sectors to which they belong. The telling of those divergent histories as they symbolically converge in the interactions of the two women also indicates the extent to which U.S.-based Cubans like Juani may be precluded not only from knowing Cuba, but from historicizing themselves in relation to other frontier discontinuities and continuities. Those embroiled histories, for Gina always meaningful in relation to U.S. imperial, economic, and cultural influence in Latin America, are insinuated into Obejas's narrative through Gina's pivotal presence. In the embodied dialectic she forms with Juani, she serves as a reminder of how Spain's last remaining New World colonies became targets for U.S. interventions: on the one hand, Cuba's experiences of military occupation, U.S.-backed client dictatorships between 1898 and 1959, and attempted invasion and economic blockades afterward; on the other hand, Puerto Rico's ongoing colonial status since 1898. Gina's political stance and her response to Juani's relatives also remind the novel's readers that until the Mariel exodus of 1980, most Cuban immigrants derived from upper- and middle-class sectors, were predominantly white or white identifying, and were "favored by the U.S. government and accorded preferential treatment upon their arrival" (Pérez 261). That treatment was not accorded Gina as a Puerto Rican. Her presence in the novel thus highlights the distinct

historical imperatives that have led the two Latino sectors to reside *en masse* in the U.S.A., at times in suspicious proximity.

In Obejas' novel, however, the disturbances Gina effects on Juani's sense of self are interpreted by Juani as a personal and romantic rather than an ideological and historical problematic. The narrative indicates that Gina, unlike Juani, is able to discourse authoritatively on things Cuban not only because she supports the Revolution's anti-imperialist and anti-capitalist project, but because she has visited the island. Aside from the political ideals inspiring Gina's visit and that Juani does not share, Juani is piqued by Gina's experiences of a Cuba that Juani only knows from a Babel of conflictive family accounts: "I was jealous that she and her friends knew so much about my country, and I knew so little, really, not just about Cuba, but about Puerto Rico and everywhere else" (133). Before their relationship ends in violence, Juani constantly decodes Gina's conversation for signs that ideological enmities will not, as she fears, destroy their romance. For instance, when Gina admits her ambivalence for Castro, Juani reveals a desire to believe that libidinal energies must somehow heal if not transcend history: "There was a possibility we could bridge the gap between us—not because I give a damn one way or another about Fidel, but because I know all too well how the world of politics, with its promises and deceptions, its absolute values and impersonal manifestos, can cut through the deepest love and leave lovers stranded" (87). Juani, in the end, cannot repress politicized narratives of history. Similarly, Gina realizes that she cannot overlook the anti-Puerto Rican attitudes circulating in Juani's family: "She said we were racists and classists and that we only made fun of Puerto Ricans because most of them were darker and poorer than us" (122). Juani, then, never gets her desired "reprieve from the politics

of revolution" (129). She is unable to dodge the way that Cuban history overdetermines how she is perceived in and outside her family. And she cannot evade the challenges other Latinas may make to her Cuban-exile imagination.

The issue of estranged relations to the past that underwrites the Gina-Juani dialectic indicates that the Puerto Rican "national" question provides the novel with a parallel historical, ideological, and bodily nexus of dispute, a "colonized" Puerto Rican imaginary to counter a Cuban exile rival. Yet Juani's commentary indicates an impatience with that imaginary. According to Juani Gina persists in championing an *independentista* cause, one based on the Cuban "blueprint" that many Puerto Ricans have rejected (129). Juani's narration mocks the ways Gina's revolutionary ideals interrupt the most mundane of daily affairs. Gina's politics are so unbending that they prescribe what clothes Juani feels licensed to wear, the lesbian bars she frequents, the food she consumes, and even the music she listens to. At times the narration is parodic, as when Juani describes Gina's apartment in claustrophobic detail "as a museum dedicated to Puerto Rican independence and Latin American liberation movements" (86). Finally, Juani emphasizes the contradiction between Gina's job "as a strategist for community-based political candidates" and her dismissal of elections as "a pillar of the oppressive colonial system that keeps Puerto Rico enslaved" (77). These inconsistencies reinforce Juani's opinion about the Puerto Rican national conundrum: Puerto Ricans may "like not having to make a choice. Maybe no choice *is* their choice" (118).

While it is characterized by ideological and historical disagreements, as well as by class and racialized frictions, *Memory Mambo's* dialectic of antipathy always presupposes that interactions between Latino sectors are inevitable. Greater Cuban

insularity is a myth, a conceit. That impression survives the reading of the novel, despite the fact that the *latinidad* encoded in the Gina-Juani pairing is conflicted and ultimately untenable. Obejas's desimplifying approach to *latinidad* as a potential neocultural imaginary rebuts the opinion held by many U.S.-based Cuban critics that *latinidad* signifies a meaningless imaginative and political response to questions of Cuban place in the U.S.A. (9) Running counter to such instances of critical insularity, Eliana Rivero has described Obejas as the first Cuban-American female author to shift from immigrant to ethnic-centred narratives and to accept as permanent her U.S. belonging (195). (10) Obejas's fictional mobility in a national sense thus parallels the observations made by Ana López that the move among many Cubans to claim an ethnicity corresponds to a national location increasingly characterized by panethnic connections and symmetries (47). But *Memory Mambo*'s staging of these interactions is notable for not romanticizing them, and for not glossing over painful or violent impediments to panethnic alliances and *latinidades*. The dialectic of antipathy embodied and analogized by Juani and Gina would thus seem to mark a refusal to shy away from the implications of class and racial privilege for Cuban relations with other Latino sectors. Yet Obejas's gestures toward a desimplified, deromanticized Cuban-exile imagination suggest that more is to be said about her fictionalizations of Cuban placements inside U.S. borders. That is, mobility itself is crucial to Juani's occupation of national space.

Muñoz has claimed that "the maintenance of a cultural abode like exilic memory" attempts to avoid spatial overdetermination by U.S. majoritarian and Cuban exile imaginations by "engender[ing] an ambivalent and nomadic relation to the national body politic" ("No es fácil" 81). If Muñoz is correct, then it is also necessary to qualify his

claim. However ambivalent, some bearers of "exilic memory" have better means than others to relate nomadically "to the national body politic" and to the borders by which that body politic is defined and perceived. In *Memory Mambo* a range of bodily relations to national (insular) space are evident. The novel's engagement with Greater Cuba, a species of national excess and boundary nonsensibility, inevitably evokes parallels with such other transcultural terrains as Nuyorico, Dominicanyork, and México del norte. However, the novel's dialectic of antipathy also reminds Obejas's readers that the U.S.-based Cuban diaspora is not assimilable with these transnational communities. Latino sectors have distinct experiences of U.S. hemispherical hegemony, and distinct internal relations to the U.S.A.'s geopolitical frontiers. Thus, as an exile narrative *Memory Mambo* is forced to negotiate what Angeles Torres calls the multiple discourses that enforce an ideological and mythical incommensurability between the U.S.A. and Cuba, and that as a consequence, continue to generate a Cuban diaspora:

The postrevolutionary Cuban exile is a distinct political formation whose origin is fundamentally anchored in the foreign policy objectives of the United States government and internal policies of the Cuban state. . . . As long as Cuban émigrés were 'exiles' and not a part of the United States, the administration could deny involvement in the military actions being taken against the revolution. (43)

Concomitantly, by upholding the myth of an unbridgeable rupture between two geopolities, the Cuban state could deny that it had lost control of the right to imagine Cuba, an entity now split, splintered, and active elsewhere. Accordingly, "In this context, the relationship of Cuban exiles to their host and home countries acquired a political significance not normally ascribed to immigrant communities" (Angeles Torres 44). One

consequence of this "significance" is that in line with a pervasive U.S. spatial imagination, and in spite of a widespread denial of "America's" impact on their identifications, many residents of Greater Cuba accept as a given their right to mobility in U.S. national space.

It is interesting, then, that *Memory Mambo* ends with Juani and Patricia discussing Juani's letter to their Cuban cousin Titi. Juani's desired trip to Cuba, the discussion confirms, is going ahead, a decision that for the moment overrides the violence of her immediate past: "It's quiet now" (237). There is much to be teased from this, the novel's closing scene of possibility in which two cousins, one in Cuba, the other in the U.S.A., are poised to meet. Juani's proposed trip does not evoke the "bridging" trips back to Cuba that feature in many Cuban exile narratives. While Juani's decision implies a desire on her part to conjoin distinct geopolitics, the bridging never takes place. In this instance the journey trope can only signify travel-as-possibility, not travel actualized. Her plans suggest that yet more identificatory work is required of Juani on historical, national, familial, and sexual levels. The notion that the desired return to Cuba will somehow heal Juani's identificatory splits is regarded with scepticism by her cousin Patricia. Juani responds by concealing her direct motives—"how my whole inspiration came from the fight with Gina and her friends"—behind the clichéd dream of an empirical authenticization of roots, "to see Cuba with my own eyes, walk the streets of Havana by myself, see where we used to live, talk to people, ask questions" (154). Nonetheless, this dream is significant because the intention to cross borders raises the issue of material means: Juani can cross the maritime frontier, whereas Titi—the novel's lone subaltern—cannot.

In many ways *Memory Mambo* attempts to engage with the issue of Cuban privilege that underwrites Juani's intention and against which Gina has always struggled. The novel deromanticizes the idea of a socioeconomically paradisiacal exile Cuba by describing racialized hierarchies, domestic violence perpetuated by heterosexuals and lesbians alike, child abuse, and the confusion and pain experienced by transcultural subjects. Juani's accounts confirm all of Gina's observations of a family in which racist discourses not only circulate, but provided a motive for leaving Cuba, a place in which Juani and her sister "might couple with anybody even a shade darker than us" (35). The example underscores the irony of Nena's greeting her visiting sister in Miami with the phrase, "Welcome to Havana, U.S.A." (168), for in Miami she is able to keep secret from her Chicago-based parents news of her involvement with the mixed-race Bernie. For Gina, however, all of the members of this family, including Juani, benefit from bearing the somatic signs of whiteness. Gina's criticisms do not attend to racialized hierarchies alone; they also target the family's *petit-bourgeois* ambit. This accusation is not received well by Juani, employed in the family's Laundromat business. She objects to what she perceives as the unfounded assumptions of Gina's stance: "I'm Cuban, and in Gina's eyes, automatically more privileged—as if my family had ever been privileged, as if we were doing anything except trying desperately to stay afloat" (78). Juani also attempts to distinguish her family's class position from that of the "Hispanics who've moved in, driving German compact cars and recording English-only messages on their voice-mail" (37). But this class distinction between "old" and "new" Hispanics collapses when Gina visits Nena in Miami:

We rushed out to her new red Mazda Navajo truck that I would have never imagined my sister driving. We dashed from the air-conditioned terminal through the humid tunnel of cars and vans spewing exhaust to her big truck sitting in a fire lane, a ticket flapping under the wipers. She grabbed it and cavalierly threw it into the back seat, where it joined what appeared to be a collection of tickets. I was struck by what an unlikely act that was for her, so free and optimistic. . . . This was my sister? (167)

In spite of the *nouveau riche* coordinates of this scene, Juani's gaze is resolute as it sees only Nena's newly found gender liberation and not a securely middle-classed occupation of U.S. space. Nonetheless, the message implied with Juani's distancing of herself from the "new" Hispanics in her neighbourhood is that not all Cuban exiles enjoy unequivocal access to the American Dream; nor is *Memory Mambo* to be equated with what Zimmerman dismisses as the Cuban-American variant of the "American Dream Romance" (38). (11)

That said, the deromanticizing impulse in *Memory Mambo* is always tempered by a celebration of mobility, both metaphorical and literal: journeys are planned, middle-class status is consolidated, and some women embrace the unmanned possibilities, sexual and economic, permitted by exile in the U.S.A. Indeed, Juani's plan to travel back to Cuba and meet Titi, the sexual subaltern whom she regards as similarly "lesbian," confirms the irrefutable "national" distance between the two women. While Juani imagines a sameness despite distance between U.S. and Cuban lesbians, she also upholds national disjunctions; the U.S.A. of her experiences is understood—in American Dream terms—to be richer and freer than the originary Communist island. Imaginatively crossing the Florida Strait reveals, after all, how profound yet unacknowledged are the benefits accruing to her once

displaced into the U.S.A. Juani's conjoined Cuban-exile and lesbian identities are predicated on, if not invested in, a tacit reinscription of the frontier between an exiled Cuban *petit-bourgeois* subjectivity and an imagined Cuban subalternity, between the U.S. lesbian and the imagined Cuban lesbian subaltern, and between Cuban U.S.A. and an imagined place called Cuba.

The undeniable distance from subalternity enjoyed by most of the novel's players thus provides a key to the national-familial problematic in *Memory Mambo*. Displacement is never a synonym for stasis in the novel, even when figures like Juani embody an insularity that seems to evoke a lost, irrecoverable Cuba. Nor does displacement signify transplanted (sexual) subalternity. Mobility on many levels allows Obejas's protagonists to conceive of travel itself as a trope of neocultural identity possibilities, a favoured metaphor for "the construction of womanhood in the women's respective . . . cultures," and for the reimagination of new identifications "as 'women' once established in the United States" (Ortiz-Márquez 228-29). That metaphor is deployed in *Memory Mambo* to allay, side-step, or defeat the many pressures on Cubanas to succumb to an insular and insulated understanding of their U.S. location. (12) In this way, *Memory Mambo* provides a different slant on Ana López's call for a demystification of the idea that Cuban exile provides a "privileged position from which to speak." For López, Cuban-exile "efforts to assemble a national identity within/out of exile—to reconstruct a national history—have often been seen as the marks of a strident ethnocentrism already compromised by their challenges to the island's utopia rather than as anguished cries of exilic loss, liminality, and deterritorialization coupled with the paradoxical need to build, to reterritorialize, themselves anew" (40). The complexities of

privilege canvassed by Obejas to some extent accord with this reterritorializing need. Juani's identity travails epitomize the transcultural angst generated by the epistemological elusiveness of Cuba in the U.S.A. At the same time, Obejas extends López's call because her narrative of Cuba-in-the-U.S.A. is also a lesbianization modulated by the U.S.A.'s south-eastern maritime frontier. In *Memory Mambo*, that frontier signifies at once the spatial locus of U.S., Cuban, and Latina ideological disputes and a metaphorical resource—the sign of a distance from Cuban and U.S. subalternities—for negotiating those disputes.

Notes

(1). In-text page references are to *Memory Mambo* (Pittsburgh: Cleis, 1996).

(2). In a parallel but more optimistic vein, José Muñoz describes the problematics of Cuban memory from which, nonetheless, meaningful identifications are possible: "The ephemera and personal narratives that signify 'Cuba' for me resonate as not only possessing a certain materiality, but also providing a sense of 'place'" ("No es fácil" 76). See also Coco Fusco's "El diario de Miranda" for insights into Cuban diasporic identity formation.

(3). De Crescenzo also emphasizes the queer coordinates of the novel when she describes it as a lesbian retort to Hijuelos's *The Mambo Kings Play Songs of Love* (33). Smorkaloff regards *Memory Mambo* as a "dialogue with the Cuban canon" produced both on the island and in exile (5). McCullough provides a beautifully sustained postcolonial

reading of the novel's depictions of transcultural lesbian sexuality; while there are overlaps in our approaches, my emphasis on rival national imaginaries, and their impact on Cuban-exile identifications, departs from McCullough's focus.

(4). Juani's arrival in the U.S.A. diverges from the author's, who was born in La Habana in 1956, and went with her family to the U.S. at the age of six as part of the first, prolonged mass exodus from Cuba after the December 1959 Revolution (Harpur 1).

(5). For José Muñoz, the assimilatory stance is exemplified by Pérez Firmat's *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Within a schema organized along generational lines, Pérez Firmat defines Cuban-Americans as, first, older Cubans who are merely displaced, second, the "one-and-a-halfers" who inhabit two worlds easily, or third, the "all-American" children of diaspora who lack a Cuban imagination (7-11).

(6). In Fuss's formulation, too, the identity-identification distinction is not easily disentangled. As she says: "Identification is the psychological mechanism that produces self-recognition. Identification inhabits, organizes, instantiates identity. It operates as a mark of self-difference, opening up a space for the self to relate itself as a self, a self that is perpetually other. Identification, understood . . . as the play of difference and similitude in self-other relations, does not strictly speaking, stand against identity but structurally aids and abets it" (2). Accordingly, Fuss argues that the process of identification—"the entry of history and culture into the subject"—confirms purportedly secure identities as contested and contradictory narratives of selfhood (3).

(7). A different insight into this bodily economy is provided by Obejas's story "Above All, A Family Man," from her collection *We Came All the Way From Cuba So*

You Could Dress Like This? Tommy, an Anglo man dying of AIDS, is driving from Chicago to St. Louis with his "Mexican" lover Rogelio, an archetypal machista who is also married with children. The journey exacerbates the conflicts between the men generated by Rogelio's apparent sexual fluidity and Tommy's inability to comprehend Rogelio's refusal to assume a (homo)sexual identity: "'But Tommy,' he said, his eyes narrowing into slits. 'I'm not going to get this sickness. You, yes—you're a homosexual'" (56). The story thus exposes the pain and pathos arising from the clash of disjunctive sexual epistemologies: "But my heart is pounding in its thin walls, and I don't understand. I want to ask how much he expects me to take" (70).

(8). My thanks to Susana Chávez-Silverman for bringing this "queer-gay-happy-feliz" signifying possibility to my attention.

(9). See Alvarez Borland (149-50) for an endorsement of this trend. A different stance is taken by Zimmerman, for whom Cuban-exile writers are displaced Latin Americans who have little in common with the Chicano and Puerto Rican historical minorities (36). He further asserts that "Latino" writerliness is innately oppositional to Anglo-American hegemony, thus disqualifying from the Latino rubric Cuban-exile texts which are "too inadequate in oppositional force and perspective to constitute U.S. Latino expression" (38). I do not, however, wish to replicate this prescriptiveness in my reading of *Memory Mambo*.

(10). Rivero's thesis is echoed by Hernández who applauds Obejas for "undergoing the transition from immigrant to ethnic, and shaping the body of marginalized discourse in American literature in the process" (295). Indeed, while Cuban-

American communities have for the most part not been targeted by the same marginalizing discourses and socioeconomic subordinations that affect many Puerto Ricans and Chicanos, a relatively privileged Cuban-exile occupation of U.S. space is not unequivocal. As Max Castro emphasizes, the English Only movement in the U.S. was inaugurated in Miami, in 1980, in a backlash by non-Cuban sectors against the city's pioneering of bilingualism in schools and government institutions. Finally, the Elián González affair of 1999/2000 could also be regarded as a watershed for Cuban-exile imaginations. The return of Elián sent an unequivocal message to Cuban exiles that they ought no longer take for granted their purportedly favored status in the U.S., at least during the Clinton administration.

(11). Similar distancing from the "American Dream Romance" occurs in the title story of Obejas's *We Came All the Way from Cuba So You Could Dress Like This?* a condensed precursor in theme to *Memory Mambo*.

(12). These pressures are explored in some detail from a personal angle in Obejas's 1999 essay, "Writing and Responsibility."

Bibliography

Alvarez Borland, Isabel. *Cuban American Literature of Exile*. Charlottesville: UP of Virginia, 1998.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2nd ed. London: Verso, 1991.

Angeles Torres, María de los. "Encuentros y Encontronazos: Homeland in the Politics and Identity of the Cuban Diaspora." *The Latino Studies Reader: Culture, Economy, and Society*. Eds. Antonia Darder and Rodolfo D. Torres. Malden, MA: Blackwell, 1998. 43-62.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.

Borneman, John. "Emigres as Bullets/Immigration as Penetration: Perceptions of the Marielitos." *Journal of Popular Culture* 20.3 (1986): 73-92.

Calvo Ospina, Hernando. *¡Salsa! Havana Heat, Bronx Beat*. Trans. Nick Caistor. London: Latin American Bureau, 1995.

Castro, Max J. "The Politics of Language in Miami." *Challenging Fronteras: Structuring Latina and Latino Lives in the U.S. An Anthology of Readings*. Eds. Mary Romero, Pierrette Hondagneu-Sotelo, and Vilma Ortiz. New York and London: Routledge, 1997. 279-96.

De Crescenzo, Teresa. Review of *Memory Mambo*. *Lesbian News* 23.7 (Feb. 1998): 33.

Fusco, Coco. "El Diario de Miranda." *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*. New York: New P, 1995. 3-20.

Fuss, Diana. *Identification Papers*. New York and London: Routledge, 1995.

García, Cristina. *Dreaming in Cuban*. London: Flamingo, 1992.

Harpur, Jorjet. "Dancing to a Different Beat: An Interview With Achy Obejas." *Lambda Book Report* 5.3 (Sep. 1996): 1, 6-7.

Hernández, Librada. "Achy Obejas." *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Ed. David William Foster. Westport: Greenwood, 1994. 294-97.

Hijuelos, Oscar. *The Mambo Kings Play Songs of Love*. 1989. London: Penguin, 1992.

Jagose, Annamarie. *Lesbian Utopics*. New York: Routledge, 1994.

Lancaster, Roger N. "'That We Should All Turn Queer?': Homosexual Stigma in the Making of Manhood and the Breaking of a Revolution in Nicaragua." *Conceiving Sexuality: Approaches to Sex Research in a Post-Modern World*. Eds. Richard G. Parker and John H. Gagnaan. New York and London: Routledge, 1995. 135-56.

López, Ana M. "Greater Cuba." *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Eds. Chon A. Noriega and Ana M. López. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. 38-58.

Luis, William. *Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States*. Nashville: Vanderbilt UP, 1997.

McCullough, Kate. "'Marked by Genetics and Exile': Narrativizing Transcultural Sexualities in Memory Mambo." *GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies* 6 (2000): 577-607.

Martí, José. *Versos sencillos/Simple Verses*. Trans. Manuel A. Tellechea.
Houston: Arte Público, 1997.

Mitchell, David. "National Families and Familial Nations: Communista Americans in Cristina García's *Dreaming in Cuban*." *Tulsa Studies in Women's Studies* 15.1 (1996): 51-60.

Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.

_____. "No es fácil: Notes on the Negotiation of Cubanidad and Exilic Memory in Carmelita Tropicana's *Milk of Amnesia*." *Drama Review* 39.3 (1995): 76-82.

Noriega, Chon A., and Ana M. López, eds. *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.

Obejas, Achy. *Days of Awe*. New York: Ballantine, 2001.

_____. *Memory Mambo*. Pittsburgh: Cleis, 1996.

_____. *We Came All the Way From Cuba So You Could Dress Like This?* Pittsburgh: Cleis, 1994.

_____. "Writing and Responsibility." *Discourse* 21.3 (1999): 42-48.

Ortiz-Márquez, Maribel. "From Third World Politics to First World Practices: Contemporary Latina Writers in the United States." *Interventions: Feminist Dialogues on*

Third World Women's Literature and Film. Eds. Bishnupriya Ghosh and Brinda Rose.
New York: Garland, 1997. 226-44.

Pérez, Lisandro. "Unique but Not Marginal: Cubans in Exile." *Cuban Studies Since the Revolution*. Ed. Damián J. Fernández. Gainesville: UP of Florida, 1992. 258-68.

Pérez Firmat, Gustavo. "Introduction: Cheek to Cheek." *Do the Americas Have a Common Literature?* Ed. Gustavo Pérez-Firmat. Durham and London: Duke UP, 1990.

_____. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin: U of Texas P, 1994.

Poyo, Gerald E. "Cubans in the United States: Interpreting the Historical Literature." *Cuban Studies Since the Revolution*. Ed. Damián J. Fernández. Gainesville: UP of Florida, 1992. 85-91.

Rivero, Eliana. "From Immigrants to Ethnics: Cuban Women Writers in the U.S." *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings*. Eds. Asunción Horno-Delgado et al. Amherst: U of Massachusetts P, 1989. 189-200.

Smorkaloff, Pamela M. "Canon and Diaspora: A Literary Dialogue." *Proyecto Cuba 1997-98*. 10 October 1998. <<http://www.soc.qu.edu/procuba/escriitores.html>>

Zimmerman, Marc. *U.S. Latino Literature: An Essay and Annotated Bibliography*. Chicago: March/Abrazo Press, 1992.

Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy

Anke Birkenmaier
Yale University

El travestismo se ha puesto de moda en la literatura latinoamericana contemporánea. Empezando por los travestis de las novelas del (post-) boom, como por ejemplo *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy, *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, y *El lugar sin límites* (1966), de José Donoso, el travesti ha seguido reapareciendo en novelas más recientes como *El Rey de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, *Mujer en traje de batalla* (2001), de Antonio Benítez Rojo, y *Salón de belleza* (2000), de Mario Bellatín. Hasta en las películas de los últimos años el travesti ha adquirido casi la calidad de personaje folklórico y emblema, no ya de la cultura cubana, sino de la latinoamericana, como se puede ver en *Antes que anochezca* (2000), o *Conducta impropia* (1984).

Esta preferencia por el travesti puede deberse a varios factores, uno siendo que el travesti es especialmente propicio para aparecer como nuevo sujeto en una "sociedad del espectáculo," usando el término de Guy Debord, donde el margen o el borde tiene más interés para los medios de difusión masiva que la representación del promedio de la sociedad. Dentro de estas nuevas articulaciones desde los márgenes de lo sexual, el travesti puede reclamar para sí, además, cierto carácter "exótico" y festivo, por el disfraz, que recuerda el carnaval. Mikhail Bakhtin, en su conocido análisis del carnaval en Rabelais, ha interpretado el tópico del mundo al revés como celebración de la llegada de un nuevo orden que invierte las jerarquías y confunde proporciones y apariencias (1). No cabe duda de que en las obras mencionadas arriba se puede ver una crítica del orden social

existente en nombre de un derecho a la diferencia sexual, que no se conforma con las definiciones del sexo y sus roles asignados por un estado patriarcal. Lo particular de estas últimas producciones de los años noventa es, sin embargo, que el desafío al orden existente no viene tanto del homosexual disfrazado de mujer para atraer a otros hombres, sino de un travesti que tiene de los dos, del hombre y de la mujer, cuyo atractivo es precisamente esa ambigüedad. El "nuevo" travestismo se define así por su indecisión sexual. La suya es una versión del hermafrodita que se sale de la noción de máscara implicada en la idea del disfraz, noción que siempre supone una cara "real" escondida bajo un antifaz (2).

Otro rasgo de los modernos travestis, por lo menos en estas novelas y películas, es que, salvo en la novela de Benítez Rojo, siempre se trata de hombres transformados en mujer, y no al revés. El cambio de roles va sólo en una dirección. La pregunta sería si esta preferencia por la proyección de lo femenino sobre el hombre también dice algo sobre la modernidad latinoamericana, o si existe por lo menos una continuidad de este motivo dentro de las literaturas hispánicas. En el Siglo de Oro español, por ejemplo, otro gran período de travestismo en la literatura, este mismo deseo funcionaba al revés: la gran mayoría de los travestis eran mujeres vestidas de hombres. Esto puede tener sus razones históricas y sociales, ya que la mujer asumía papeles masculinos para ejercer ciertas funciones sociales, como la de vengar su honra --Rosaura en *La vida es sueño*, Dorotea en el *Quijote*-- o de ser escritora (3). Como dice Malveena McKendrick, las mujeres que se distinguían de forma admirable, eran llamadas "varoniles" en el teatro de la época, e incluso el camino místico hacia Cristo se asociaba con el hacerse hombre, según propone Stephanie Merrim (4). Los casos de hombres vestidos de mujer son más aislados en el

Siglo de Oro. Si pensamos en el *Quijote*, hay algunas instancias en las que hombres se disfrazan de mujer, como en la primera parte el cura (cap. 27) o en la segunda parte la dueña Dolorida (cap. 39) y el hijo de Diego de la Llana (5). Lo que sí es raro es que estos hombres disfrazados de mujer tengan voz; en el *Quijote* esto solo ocurre en el caso de la dueña Dolorida, cuando explica que debe su barba al encantador Malambruno (p. 320). Sobre todo, en el *Quijote* siempre se subraya la noción del disfraz propiamente dicho, que consiste en hacer un papel para engañar a Don Quijote; la idea de una posible metamorfosis del hombre en mujer está ausente. La escena del travesti Castaño en la comedia *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz es, por ello, única: logra la transformación del criado Castaño hasta un tal punto de perfección que no sólo su aspecto exterior, sino también su género gramatical cambia en el texto y que luego esta transformación empieza a tener consecuencias: el personaje atrae a otros hombres. Este grado de perfección del travesti Castaño no es fortuito, como pretendo mostrar. Además de que Sor Juana misma es mexicana, la metamorfosis de Castaño se vincula en el texto con la revelación de su origen americano. De ahí mi pregunta de si no habrá una relación necesaria entre los dos actos, el de transformarse en mujer y el de revelarse un origen americano. Más allá de eso, mi hipótesis es que existen estructuras metafóricas en Sor Juana que hacen ya en el siglo XVII, durante el llamado "Barroco de Indias," del hombre travesti un prototipo de lo latinoamericano; esto se constituirá en precedente, en gesto fundacional para la literatura latinoamericana moderna.

Los artistas y teóricos del neobarroco son, en Latinoamérica, los que más han estudiado el barroco colonial en relación con el presente latinoamericano. En un ensayo reciente, César Salgado ha reescrito la historia del neobarroco latinoamericano, tomando

como punto de partida las actuales teorías postcoloniales sobre la hibridez. Muestra Salgado que el barroco, además de ser un estilo y una voluntad de decoración excesiva, ha sido visto por los grandes ensayistas latinoamericanos como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Ernesto Picón Salas, y luego los poetas neobarrocos José Lezama Lima y Severo Sarduy, como el arte de la "contra-conquista," es decir que representó la voluntad criolla de crear una propia cultura latinoamericana, esencialmente híbrida y descentralizada, desestabilizadora de la metrópoli. Esta noción de hibridez artística y política fue extendida por Severo Sarduy a una devaluación de la distinción acostumbrada entre los sexos, favoreciendo el mundo de los homosexuales, transexuales y travestis y privilegiando la oscilación entre lo femenino y lo masculino sobre la reificación de la diferencia sexual. De ahí que Sarduy y Sor Juana tengan la imagen del travesti como metáfora del (neo) barroco americano en común, según pretendo mostrar. Sarduy será el que desarrollará una teoría del travesti latinoamericano mediante la feminización del barroco de Indias. Pero, lo que Josefina Ludmer ha llamado con respecto a Sor Juana "la treta del débil," ese hacerse mujer como estrategia y como deseo, sería el gesto primero de lo latinoamericano en los dos casos, en el que la teoría misma de Sarduy se basa. Es un gesto que tenía que venir de la mujer, Sor Juana, para afirmar la diferencia (femenina) antes de poder desarrollar un nuevo proyecto de hibridización o de travestismo. Sería, en todo caso, esta afinidad del travesti con el (neo) barroco americano la que hace significativo su resurgimiento en las últimas producciones mencionadas.

El neobarroco, tal como Sarduy lo define, se asocia con lo femenino. Cuando se lee la definición de barroco que da en su conocido ensayo, llama la atención de que entre todas las definiciones posibles, Sarduy prefiera empezar citando las que equiparan el

barroco de manera peyorativa con lo femenino. Así cita a Thomas de Quincy: "La extravagancia es un sustantivo femenino, término que expresa en la arquitectura un gusto contrario a los principios recibidos, una busca afectada de formas extraordinarias y cuyo único mérito consiste en la novedad misma que constituye su vicio... Se distingue, en moral, entre el capricho y la extravagancia. El primero puede ser fruto de la imaginación; la segunda, resultado del carácter..." (6). La extravagancia, tendencia típica del barroco, es femenina aquí en el sentido de que es un resultado del carácter, no activo o creador, sino una propensión irrestible en los que la practican, algo que se manifiesta a pesar suyo. Según Sarduy, este prejuicio moral contra el barroco "femenino" sólo se atenúa en el siglo veinte con Eugenio d'Ors, quien invierte el valor despectivo de lo femenino, citando a Jules Michelet, historiador francés del siglo XIX: "Si se habla de enfermedad con respecto al barroco es en el sentido en que Michelet decía: 'La femme est une éternelle malade'" (1200). La sensibilidad de la mujer se articula aquí como "enfermedad" femenina, con lo cual Michelet alude a la menstruación y a una de sus secuelas posibles, la histeria, relacionada desde siempre con un tipo de excitación nerviosa, que podía ser enfermiza y creativa al mismo tiempo (7).

Lo que les interesa a d'Ors y luego a Sarduy en el dictamen moralizador de los historiadores del XIX sobre el barroco es, entonces, no tanto el carácter misógino de la comparación del barroco con la mujer, sino un determinado modo de manifestación del barroco, que es compulsivo, nervioso, y relacionado más con el subconsciente que con la razón. Barroco y feminidad se confunden, son ambos rasgos definitorios de una forma de ser, innatos más que adquiridos y debidos a una sobreexcitación de los sentidos más que a una voluntad consciente de crear. Esta disposición nerviosa lleva al artista a liberar las

metáforas y crear nuevos espacios imaginativos. El estar propulsado hacia lo nuevo, hacia las combinaciones insólitas y al ornamento desencadena un proceso de significados incontrolables que se organizan en forma de antítesis: abricot/barroco - oro/excreción - círculo/elipse (8).

El travesti entra en esta cadena de significados a través de su feminidad. En su capítulo sobre "Los travestis," Sarduy explica: la mujer, en el travesti, es "hipertélica", porque se proclama como la apoteosis de la mujer en sí (9). El travesti quiere resucitar a la hembra como ídolo. Ella, por lo tanto, es relacionada aquí no tanto con lo enfermizo sino con la madre que da origen a todo. La pasión cosmética, el disfraz del travesti, sería en este sentido una pasión del cosmos, que quiere abarcar una totalidad y un origen alcanzable sólo en la simulación. Sarduy distingue aquí entre el travesti y el transexual. Para él, el travesti remite al antiguo mito del andrógino, donde hombre y mujer son complementarios, mito adánico, mientras que el transexual subraya la oposición entre hombre y mujer, aceptando las fronteras sexuales como reales. El transexual se encontraría al final de un proceso de diferenciación de los sexos, mientras que el travesti estaría en el comienzo (1297). El concepto de simulación es aquí esencial. Disfrazarse de mujer es "hacer como si," pero este acto mismo transforma la oposición "real" entre hombre y mujer en un juego entre conceptos imaginarios, donde ya no existe la oposición binaria entre lo uno y lo otro. Visto como proceso semiótico, la simulación de la mujer se puede comparar a la escritura: al pintarse y vestirse de mujer el travesti se señala como objeto cifrado. Dice Sarduy en "Escritura / Travestismo" a propósito del *Lugar sin límites* de Donoso: "El travestismo, tal y como lo practica la novela de Donoso, sería la metáfora mejor de lo que es la escritura: lo que Manuela nos hace ver no es una mujer *bajo*

la apariencia de la cual se escondería un hombre, una máscara cosmética que al caer dejara al descubierto una barba, un rostro ajado y duro, sino *el hecho mismo del travestismo*."(10) Lo que le importa a Sarduy en el travesti es la actividad de cambiarse, la coexistencia de lo femenino y lo masculino que hace del travesti un "capricho."

Barroco y travesti tienen esto en común: la mujer como su deseo y su marca fundamental. La mujer como enfermedad (disposición nerviosa) y madre a la vez, la zona oscura donde las oposiciones se confunden. El pensamiento "débil" femenino contra el pensamiento "fuerte" de la transparencia del lenguaje. El travesti aparece como la radicalización del "señor barroco" lezamiano, como la "señora barroca": la voluntad de ser mujer, su simulación significa el rechazo de la idea de mujer como origen. La escritura barroca y el travestismo rechazan ambos el mimetismo, la idea de la representación, del reflejo de un origen. Esto se puede interpretar de dos maneras: una sería la de la deconstrucción que, llevando a Saussure a su última consecuencia, postula una cadena interminable de significados, cuyo "origen", el referente, siempre se sustrae. Por otra parte, la obsesión sarduyana con un origen inalcanzable, con la "madre" (patria) perdida, también se puede interpretar como dilema típicamente americano. Roberto González Echevarría escribe sobre el parentesco entre Lezama Lima y Sarduy en cuanto al barroco: "Lo americano es ausencia, carencia sobre la cual se crea una cultura que siempre parece estar engastada sobre el cero del comienzo. La cultura consiste en simular que no hay falta ni contradicción, la cultura consiste en crearse a sí misma. Dentro de este concepto de la cultura, el ser es una hipóstasis de la retórica, una entelequia necesaria del lenguaje, no la fuente de él." (11) Este vacío detrás de la cultura sería el del origen inexistente, siempre ya perdido, que hace de esta cultura misma una comedia de lo que debería ser el

duelo por esta falta. Para Sarduy, el barroco representa en un movimiento dialéctico la cultura "oficial" europea y al mismo tiempo su variante americana, "furiosa:" el barroco latinoamericano usa las formas heredadas del Renacimiento español para reducirlas al puro artificio, y vaciarlas de sentido. El cambio de perspectiva, la anamorfosis, consiste en la atención a la superficie, la mera yuxtaposición de objetos que impide el significado. En este privilegio de lo verosímil sobre el referente estaría, según Sarduy, el nuevo "origen" latinoamericano (12).

La escritura misma de Sarduy refleja este pensamiento en cadenas de oposiciones que se entrelazan interminablemente. La oposición real/verosímil se vería doblada por los conceptos psicoanalíticos del inconsciente y de sus síntomas, según explica González Echevarría (13). Otras metáforas para el ansia americana de un origen serían la del travesti o la del tatuaje, concepto usado por Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo*.

Existe, además, una dimensión estética en la preferencia de Sarduy por lo inextricablemente doble, lo ambiguo. Así, el barroco, con el travestismo como una de sus manifestaciones, es un modo de escribir y de organizar la escritura contra el "prejuicio del realismo." Sarduy afirma:

Todo en él [ese prejuicio], en su vasta gramática, sostenida por la cultura, garantía de su ideología, supone una realidad exterior al texto, a la literalidad de la escritura. Esa realidad, que el autor se limitaría a expresar, a traducir, dirigiría los movimientos de la página, su cuerpo, sus lenguajes, la materialidad de la escritura. Los más ingenuos suponen que es la del 'mundo que nos rodea', la de los eventos; los más astutos desplazan la falacia para proponernos una entidad imaginaria, algo ficticio, un 'mundo fantástico'.

Pero es lo mismo: realistas puros -socialistas o no- y realistas 'mágicos' promulgan y se remiten al mismo mito.(14)

No solo en cuanto al mundo americano, sino en cuanto al concepto entero de una realidad que existe fuera del sujeto Sarduy proclama su escepticismo. Su gesto es contundente: rechaza prácticamente toda la tradición de la novela realista, social-realista e incluso de índole real-maravillosa en clara alusión a Alejo Carpentier y otros escritores del Boom. Para Sarduy, por lo tanto, una relación mimética entre el sujeto y su mundo es imposible, porque el mundo, tal como lo ven con Sarduy los del grupo Tel Quel, sería todo texto o nada, que solo por medio del lenguaje se puede construir una "realidad" que siempre ya sería textual. El estilo de Sarduy estará, por ello, caracterizado por la voluntad de abandonar los elementos estructurantes de la novela, como el tiempo, la familia, o la concentración en protagonistas principales. Sarduy lo reemplaza por la cita y la parodia. Los travestis sarduyanos son, al contrario del travesti en la novela de Donoso, no tanto confrontados con una realidad cruel que los maltrata como personajes grotescos, sino personajes ejemplares en un mundo abstracto y estrambótico. Los travestis Auxilio y Socorro, en *De donde son los cantantes*, son puros actores, su esencia consiste en el performance de sí mismos, de ahí su habla artificial y la insistencia en su maquillaje. Los dos son, como los personajes del Teatro Shanghai en la novela, alegorías. En eso se aproximan al arte barroco, y su emblema *El gran teatro del mundo* de Calderón.

Como Sarduy, Sor Juana usa y ejerce los géneros literarios predominantes de su época, que en poesía son el soneto y el romance, y en el teatro la comedia de molde calderoniano. Si el vínculo tan íntimo de la novela con el realismo constituye para Sarduy su desafío, para Sor Juana este desafío será desmontar la diferencia sexual reificada por

la comedia.(15) Borrar las fronteras entre el hombre y la mujer y reemplazarlas por el espectáculo de la mujer teatralizada que se confunde con el travesti, ésta será su estrategia de subversión, no sólo en la comedia sino empezando por su propia persona pública.

Sor Juana se construye a sí misma como "mujer varonil," lo cual no sólo es una figura típica del teatro barroco, como lo dice Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, (16) sino también fue para ella la única manera de poder labrarse una reputación en el mundo de las letras. Pero el interés de Sor Juana va más allá de los estereotipos sexuales consagrados. Stephanie Merrim ha analizado las teorías científicas de la época sobre la diferencia sexual, cuyos ecos encuentra en los romances y poemas de Sor Juana. Según ella, la teoría predominante de entonces era lo que ella llama "the one-sex-model", el modelo de un sexo único. Médicos como Juan Huarte de San Juan creían que hombre y mujer tenían los mismos órganos sexuales, sólo que en el caso de la mujer se encontraban en el interior de su cuerpo. La diferencia sexual era entonces vista como contraste entre interioridad y exterioridad, pero no como esencia; el "volverse hombre" sería más bien cuestión de adoptar atributos varoniles, como el vestido, la barba, los gestos o los intereses "de hombres," como las letras. En Sor Juana, el privilegio de la definición social de la mujer sobre su definición biológica se ve, por ejemplo, en el Romance 48, "Respondiendo a un caballero del Perú, que le envió unos barros diciéndole que se volviese hombre." Sor Juana subraya aquí que se hizo monja para no tener que casarse, lo cual significaba, en su terminología, abandonar su condición "neutra:"

Pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle;
y sólo sé que mi cuerpo,

sin que a uno u otro se incline,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el Alma deposite

Es decir, su cuerpo obedece a sus ocupaciones espirituales y es, por ello, amorfo, dúctil según prefiera. Su condición de virgen es lo que le confiere este poder de indeterminación sexual. Según Merrim, la consecuencia de estas teorías fue la teatralización de la diferencia sexual, la vestimenta llegando a tener poder transformativo, aunque nunca completo. Lo más que puede esperar una mujer es llegar a ser considerada como "mujer varonil." Merrim, de hecho, también nota que esta transformación funciona en el barroco sólo en una dirección, ya que, según la ideología de la época, "la naturaleza tiende siempre hacia lo más perfecto" (16), la mujer transformándose en hombre y no vice versa.

Los empeños de una casa son el primer ejemplo de una inversión de este tópico de la mujer vestida de hombre en el del hombre vestido de mujer, el segundo siendo el del obispo de Puebla, su confesor, que escribió bajo el nombre de Sor Filotea.(17) El hecho de que la voz que provoque finalmente el retiro de Sor Juana del mundo social va a ser imitado por su personaje Castaño es indicativo, tal vez, de la importancia simbólica de esta inversión del disfraz. Lo interesante es que ella vincula además este gesto paródico con su origen cultural: la inspiración de disfrazarse de mujer le viene al gracioso Castaño al acordarse de sus orígenes americanos.

Veamos la pieza en algún detalle: el primer triángulo amoroso es el de doña Ana, amante de don Juan, que está enamorada de don Carlos. Se refugia en su casa doña

Leonor, enamorada y amada de don Carlos. Éste también llega poco después huyendo de don Pedro, junto con su criado, el gracioso Castaño. El segundo triángulo amoroso es, por lo tanto el de Leonor, don Carlos y don Pedro, un caballero también enamorado de Leonor. La asimetría estructural de la pieza consistirá en que don Pedro es el único personaje que se queda sin pareja al final, excepto si uno considera su coqueteo con Castaño travesti como relación posible. Este último, sin embargo, se busca al final pareja más conveniente en la criada Celia. Como dice Elias Rivers, son las posibles consecuencias del flirteo de Castaño con don Pedro, y no el mero disfraz de Castaño, lo que hacen de *Los empeños de una casa* una parodia del género entero, y realmente desestabilizan la división calderoniana entre los sexos.(18)

Pero ¿por qué Castaño es además el único personaje de origen extranjero, cuando todos los otros son de Toledo o de Olmedo, lugares típicos de las comedias españolas? ¿Cuáles serían sus rasgos "americanos"? Si nos fijamos en la escena misma de la transformación de Castaño en mujer vemos que ésta empieza justamente después de haber revelado que había nacido en las Indias (III, escena IV, V. 289-318). La idea misma de disfrazarse de mujer se inspira en un pícaro americano de nombre andrógino --Garatuza-- que aparentemente había usado la misma estrategia para evadirse de la ley. La invocación de este "santo de su tierra" subraya la ambigüedad del personaje:

¡Oh tú, cualquiera que has sido;
oh tú, cualquiera que seas,
bien esgrimas abanico,
o bien arrastres contera (299-302)

La indecisión genérico/sexual está marcada por los atributos "abanico" y "contera," pero además puede significar una indecisión genealógica también, si consideramos la vida pícaro de Garatuza, quien andaba fingiéndose sacerdote y también tenía el apodo de "Martín Lutero." (19) El tener origen incierto es además un tópico de la picaresca, que la hizo muy atractiva en Latinoamérica por la semejanza de su protagonista con la situación de muchos españoles que se inventaban un nuevo origen en las Indias. Este es, de hecho, también el trasfondo histórico de la preocupación de Sarduy por un origen americano perdido. La transformación de Castaño en mujer sigue así un molde esencialmente americano, y continua siguiéndolo a lo largo de su puesta en escena del disfraz: usa americanismos como "pollera," diminutivos como "tantica," "manica" o "abanillo" y hace notar al público su tez morena, inscrita en su nombre.

Como en Sarduy, Castaño es un travesti que es mujer hipertélica, es decir que exagera sus gestos y su coquetería. En el texto, esto se nota en su amor por los detalles de la vestimenta femenina y su fascinación con lo que brilla y lo que es fino: las joyas, el sulimán y la tela y los encajes. Castaño es extravagante. La escena empieza con él quitándose sus atributos masculinos, la capa, la espada y el sombrero, y luego nombrando y poniéndose una a una las piezas femeninas. El énfasis recae sobre lo relacionado con la gestualidad femenina: los guantes, el manto de seda y el abanico. A pesar de o justamente por esa feminidad exagerada, Castaño sigue actuando de hombre, de ahí su pregunta retórica: "Pero si [el abanico] me da tanto aire, / ¿qué mucho a mí se parezca?" (375-76)

Castaño es un travesti que tiene de ambos, de hombre y de mujer. Por ello, sobresale tanto en este monólogo su autoreferencialidad: después de haberse transformado en mujer, cuando ya habla de sí en forma femenina, su metamorfosis parece

ser demasiado perfecta. Para contravenir esto, se dirige al público: no sólo le da miedo una conversión completa, sino que este teatro dentro del teatro amenaza la ilusión en sí. Si es posible la transformación completa del hombre en mujer, entonces también es posible la transformación de la ficción en realidad.

Dama habrá en el auditorio

que diga a su compañera:

"Mariquita, a questo bobo

al Tapado representa."

Pues atención, mis señoras,

que es paso de la comedia,

no piensen que son embustes

fraguados acá, en mi idea,

que yo no quiero engañarlas,

ni menos a Vuexcelencia. (377-386)

Se nota aquí su nerviosismo y la necesidad de aclarar la imposibilidad del travestismo en la realidad. Sobre todo la autoridad --"Vuexcelencia"-- parece inquietarle al joven travesti. El hecho de fingir engañar a los condes entre todo el público corre riesgo de poner en cuestión su autoridad, que es garantía del mismo espectáculo. Para usar el conocido cuadro *Las Meninas* de Diego de Velázquez como ejemplo, es aquí, ante la imagen nueva y desconocida de un hombre hecho mujer, que el pintor se da cuenta de la autoridad invisible pero necesaria de los reyes. Esta autoridad consiste en garantizar las identidades (legales) de sus súbditos, o, en el caso de los actores, la identidad de los personajes representados. La alusión al Tapado, personaje famoso de la época, muestra

la urgencia de la cuestión de quién garantiza la identidad de los que vienen de España al Nuevo Mundo. De nombre real Alberto de Benavides, el Tapado era un tramposo que se vendía por Marqués de San Vicente, Mariscal de Campo y Castellano de Acapulco y visitador por el rey de España.(20) Como los títulos de los representantes del rey eran nuevos y no tenían que ver con alcurnias, el peligro de los falsificadores de títulos debe haber sido grande. De ahí que Castaño tenga que subrayar que sólo se trata de un embuste dentro de la pieza, que él, aún disfrazado de mujer, sigue siendo hombre. Vuelve a su identidad masculina, aunque sigue actuando como mujer: "Ya estoy armado, y ¿quién duda / que en el punto que me vean me sigan cuatro mil lindos..." (387-89)

Pero además de esto pienso que lo que está en juego es la identidad masculina del autor mismo, porque Castaño representa en esta escena al autor. Esta asociación se impone desde el principio de la escena, cuando Castaño busca "alguna traza / que de Calderón parezca" (684), insinuando que no sólo se trata de encontrar una escapada sino también de ver cómo continuar el argumento mismo de la pieza, calderoniana por definición. Y luego el poder performativo de las palabras de Castaño, autor de sus propios hechos, donde la palabra misma se convierte en gesto y luego establece la comunicación con el público, es el del autor ideal.

Castaño es así la figura complementaria de Sor Juana misma en esta escena, representando el complemento necesario a la teatralización de su persona pública: como vimos con Merrim, ella elige o el estereotipo de la mujer varonil para su persona pública, o el ser amorfo, neutral, simbolizado por su condición de virgen, pero no consiente actuar simplemente de mujer. La única manera de afirmar lo femenino en sí sería "desde el otro lado", el del hombre travesti, representado por Castaño. Lo que reúne a estas

configuraciones de Sor Juana es, por ello, su condición mixta, de mujer y hombre al mismo tiempo, que tiene de ambos lados.(21) A través de Castaño, Sor Juana crea un espacio femenino que sirve de escape al esencialismo de ambos sexos, y que, como en Sarduy, consiste únicamente en la performance de lo femenino, una especie de histeria del disfraz o histeria de la mujer hipertélica. Con Castaño, Sor Juana representa su propio arte de engañar a las autoridades. Castaño, así, es tan alegoría de sí mismo como lo son Auxilio y Socorro.

El otro ejemplo de un hombre travesti en la vida y obra de Sor Juana es mucho más famoso y no es una figura literaria: se supo desde el principio que detrás del nombre de Sor Filotea, cuya *Carta Atenagórica* había iniciado su autobiográfica "Respuesta a Sor Filotea" y luego el retiro completo de Sor Juana, estaba su confesor, el obispo de Puebla. Las premisas de esta carta también se saben; fue la animosidad entre el nuevo arzobispo Aguiar y Seijas y el obispo de Puebla, y la rendición final del confesor de Sor Juana ante el dogmatismo de Aguiar y Seijas, la que resultó en la carta. La estrategia empleada por el obispo muestra, sin embargo, otra vez las cargas metafóricas que pesan sobre el discurso de la diferencia sexual en la época. Josefina Ludmer resume la estrategia del obispo: el letrado (masculino) disfraza y muda su voz para proponer al débil y subalterno (la mujer) una alianza contra el enemigo común (51). Ante la voz femenina de Sor Filotea, Sor Juana también tiene que recurrir a su papel de mujer y lo hace apelando a la cadena de negaciones descrita por Ludmer. Pero además de la "treta del débil" luego usa la "treta del travesti" en contra de la autoridad masculina. Como la oposición entre saber masculino y saber femenino estructura la carta de Sor Filotea, Sor Juana responde desde el saber masculino. En la carta de Sor Filotea, el saber de Dios (Sor "Filotea" es la amante

de Dios) se opone a la sabiduría de las letras (Sor Filosofía, la amante del saber).(22) La defensa de Sor Juana, al contrario, esgrime el arma de los hombres, la teología. Citando en latín, como buena exégeta de la Biblia, refuta, como sacada del contexto original, la interpretación dada por Sor Filotea de la cita de San Paulo al efecto de que las mujeres callen en la iglesia. Pero desde esta posición de autoridad masculina, toma el partido de las mujeres y acusa la falta de atención de los hombres al "saber de cocina" y su educación desatendida. Si Sor Juana reconoce así ser mujer "débil," su defensa se apoya en su argumentación misma en el saber asociado con la autoridad (masculina). Logra así, por lo menos en su carta, prevalecer sobre la diferencia sexual. El saber, para Sor Juana y como ella, no tiene sexo. Su retiro será, por ello, aún más siniestro, será el lugar del silencio y de la resignación al papel de mujer súbdita.

Castaño, la mujer hipertélica de la comedia de Sor Juana se presenta en este sentido "barroco" y sarduyano como utopía de la mujer, la posición desde la cual los dos sexos serán vistos como configuraciones de lo mismo, alegorías de las dicotomías reconciliadas del saber y el callar, el abanico y la espada, el teatro y la realidad, creando un nuevo espacio para la escritura, la gaya ciencia y el teatro.

Si esto es latinoamericano o no, quién sabe. El travesti latinoamericano tal vez tenga que ver con las estructuras patriarcales heredadas de la colonia, tal vez con la espectacularización del Nuevo Mundo obsesionado por la representación del Viejo Mundo. Puede ser también una versión latinoamericana del mito del ser andrógino, que consiste en la convivencia incómoda y teatralizada de las culturas y temporalidades en Latinoamérica desde la colonia hasta hoy.(23) Frente a este escenario, en todo caso, Sarduy y Sor Juana piensan en términos de escrituras posibles, son buscadores de una

estética para leer el mundo. Oponen el erotismo del lenguaje al lenguaje como orden o como representación. Encontrar en las palabras el potencial para crear nuevos conceptos y salir del esencialismo de la palabra transparente, esa sería su utopía. El neo/barroco de Indias representaría una reacción artística al autoritarismo de la transparencia, prefiriendo lo oscuro, el disfraz, la metáfora. Sarduy escribe:

La metáfora es esa zona en que la textura del lenguaje se espesa, ese relieve en que devuelve el resto de la frase a su simplicidad, a su inocencia. Levadura, reverso de la superficie continua del discurso, la metáfora obliga a lo que la circunda a permanecer en su pureza denotativa. Pureza. No hay que olvidar las implicaciones morales de esa palabra: de allí que la metáfora haya sido considerada como algo exterior a la 'naturaleza' del lenguaje, como una 'enfermedad'.(24)

Se cierra la elipse (barroco/travesti): la metáfora como enfermedad, la metáfora como mujer, la metáfora como ética de la literatura latinoamericana.

Notas

(1). Bakhtin 410-411.

(2) Eso se ve, por ejemplo, en *El Rey de La Habana* en la presentación del travesti Sandra: "Y era lindo. ¿O linda? Era precioso, en realidad. Parecía una mujer bellísima, pero al mismo tiempo parecía un hombre bellísimo. Rey nunca había visto algo parecido."

(63)

(3) Este es el argumento de Beatriz , que dice que la función de la mujer vestida de hombre va más allá de cumplir estos objetivos, y desestabiliza las fronteras entre los sexos.

(4) Merrim 13.

(5) Durante el reino de Sancho sobre la isla Barataria, se le presenta el caso de dos hermanos, hijos de don Diego de la Llana, que cambian de vestido para poder salir de la casa e ir a ver una comedia. Es el único caso que yo conozco de una pareja de travestis. Pero aquí también es la mujer vestida de hombre que aparece y que habla, mientras que el varón vestido de mujer permanece en silencio (II, Cap. 49. 394-99).

(6) Sarduy, "Barroco"1199. La cita es de Thomas de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture* (1832).

(7) Mitchell relata la historia de cómo se ha relacionado la histeria con lo femenino. Según ella, la misma enfermedad ha existido desde la antigüedad, solo que ha tenido nombres diferentes y ubicaciones diferentes en el cuerpo. En el siglo XIX el lugar de la histeria cambió del útero al cerebro. Es sólo entonces, que la histeria como "enfermedad femenina" adquirió un maticiz de rasgo del carácter (17).

(8) "*Abricot/barroco*: es 'en el ojo de las letras donde se produce y se cruza el tema del oro, en la letra *o*, boca abierta, enlazada (*bouclée*)'. Barroco va de la *a* a la *o*: sentido del oro, del lazo al círculo, de la elipse al círculo; o al revés: sentido de la excreción --reverso simbólico del oro-- del círculo al lazo, del círculo a la elipse, de Galileo a Kepler." (Sarduy, "Barroco" 1201).

(9) Sarduy, "La simulación" 1297-1300.

(10) Sarduy, "Escrito sobre un cuerpo" 1151.

(11) González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy* 152.

(12) "Barroco furioso" (1307-1310) en Sarduy, "La simulación".

(13) El inconsciente representaría los recuerdos reprimidos del origen cultural, y los síntomas de lo reprimido serían los signos de la escritura, lo que "se siente como falta o falla, alrededor del cual, como defensa, surgen significantes: escritura, figuras." (*La ruta de Severo Sarduy* 149)

(14) "Escritura / Travestismo", 1150.

(15) Con derecho, Octavio Paz ha comparado este tipo de teatro epigonal calderoniano con la estética del realismo socialista: "En el teatro anterior abundaban los caracteres excepcionales que rompían las normas de su mundo y su clase; en el teatro de los sucesores de Calderón los personajes debían adaptarse al código que les imponía su condición social. Ética y estética que exaltaban no la transgresión sino la conformidad con el patrón colectivo. Esta exigencia recuerda al 'realismo socialista' de hace unos pocos años, que pretendía mostrar la realidad no tal cual la vemos sino a través de los lentes de la 'dialéctica.'" (432). Dentro de la comedia calderoniana, el patrón colectivo parodiado y desconstruido por Sor Juana es el de la diferencia sexual.

(16) Lope subraya la condición mixta de este personaje barroco:

Las damas no desdigan de su nombre;
Y si mudaren traje, sea de modo
Que pueda perdonarse, porque suele
El disfraz varonil agradar mucho. (180).

(17) Merrim no menciona al travesti Castaño en su libro. Probablemente lo explicaría como una de las múltiples estrategias de Sor Juana de asegurar su fama buscando lo raro y lo excepcional, categorías estéticas esenciales del barroco colonial.

(18) Elias Rivers resume: "Sor Juana se burla simultáneamente de la hermosura femenina y del machismo que dispara a todo blanco. Lo que tenemos aquí es una parodia de la comedia de capa y espada, es decir, de todas las lindas damas llamativas y todos los enamoramientos relámpago que constituyen la superficie ficcional de este deleznable género literario... Sor Juana tomó en serio la comedia de capa y espada, porque veía que en ella todo dependía de la diferencia sexual entre hombres y mujeres" (636-37).

(19) Nota en la p. 561 de la edición del Fondo de Cultura Económica, vol. IV (1994).

(20) Ibid. "Introducción," p. xix.

(21) Sor Juana es así un "monstruo" en el sentido que González Echevarría le ha dado a los "monstruos" de Calderón. Su talento y su prodigalidad han hecho de ella mujer varonil, condición incompleta que necesita hombres travestis como su complemento. Según González Echevarría, "The most exceptional aspect of the monster is not simply that its mixed form makes it a scandal of representation, but that it does not by itself

constitute an entity; other strange beings surround the monster..., beings that reflect their monstrosity and with which they share qualities as if according to a formula that combines correlative opposites." Cap. 4. "Calderon's *La vida es sueño*: Mixed-(Up) Monsters." 106.

(22) Ludmer 51.

(23) "Androgyny ... suggests a spirit of reconciliation and cooperation between the male (the rational) and the female (the intuitive) aspects of the human psyche, between socially imposed traits and modes of behavior for the male and female sexes, or between the masculine (analytical) and the feminine (synthetic) approaches to reality." (Freeman 49).

(24) Sarduy, "Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado" 1155.

Obras citadas

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Moscow, 1965. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. 1615. Ed. John Jay Allen. Vol. 2. Madrid: Cátedra, 1998.

Cortez, Beatriz. "El travestismo de Rosaura en *La vida es sueño* y de Leonor en *Valor, agravio y mujer*: el surgimiento de la agencialidad femenina y la desnaturalización del binarismo del género." *Bulletin of the Comediantes* 50.2 (1998): 371-85.

de la Cruz, Sor Juana Inés. *Obras Completas*. 1957. Ed. Alberto G. Salceda. Vol. IV. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Freeman, Alma S. "Androgyny." *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. Ed. Jean Charles Seigneuret et. al. Vol. 1. New York, Westport: Greenwood Press, 1988. 49-59.

González Echevarría, Roberto. *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*. Durham and London: Duke University Press, 1993.

---. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.

Ludmer, Josefina. "Tretas del débil." *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia Elena González and Eliana Ortega. Rio Piedras: Huracán, 1984. 47-54.

Merrim, Stephanie. *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1999.

Mitchell, Juliet. *Mad Men and Medusas. Reclaiming Hysteria and the Effects of Sibling Relations on the Human Condition*. London: Penguin Books, 2000.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Biblioteca Breve. Barcelone: Seix Barral, 1982.

Rivers, Elias L. "Indecencias de una monjita mejicana." *Homenaje al Profesor William*

L. Fichter. Ed. Jose; Kossoff Amor y Vasquez, A. David. Madrid: Castalia, 1971. 633-37.

Salgado, César Augusto. "Hybridity in New World Baroque Theory." *Journal of American Folklore* 112.445 (1999): 316-32.

Sarduy, Severo. "Barroco." Severo Sarduy. *Obra Completa*. Ed. Francois Wahl, Gustavo Guerrero. Vol. 2. Colección Archivos. Madrid: ALLCA XX, 1999. 1197-265.

---. "Escrito sobre un cuerpo." Severo Sarduy. *Obra Completa*. Ed. Francois Wahl, Gustavo Guerrero. Vol. 2. Colección Archivos. Madrid: ACLLA XX, 1999. 1121-97.

---. "La simulación." Severo Sarduy. *Obra Completa*. Ed. Francois Wahl, Gustavo Guerrero. Vol. 2. Colección Archivos. Madrid: ALLCA XX, 1999. 1263-345.

Vega, Lope de. "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo." *Obras Escogidas*. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: M. Aguilar, 1946. 173-82.

La ciudad *criolla*, La Habana según Marta Traba

Luis Correa-Díaz
University of Georgia

Este ensayo rescata del olvido el texto periodístico "El son se quedó en Cuba" (1966) de la escritora y crítica de arte argentino-colombiana Marta Traba (1930-1983), lo examina a la luz de su provocativa composición y de la controversia que suscitara al momento de ser publicado y, además, lo sitúa en el contexto de los testimonios de viaje a Cuba producidos por intelectuales a partir de los primeros momentos de la Revolución hasta la actualidad, *corpus* este último que no ha sido todavía examinado a cabalidad y que representa uno de los desafíos futuros para los estudios literarios y culturales latinoamericanos.

This essay recovers a forgotten newspaper article, "El son se quedó en Cuba" (1966) by Argentinean-Colombian writer and art critic Marta Traba (1930-1983). The main critical purpose is to analyze its provocative arguments and controversial reception at the time it was published, and also to place it within the context of travel testimonies about Cuba produced by intellectuals since the beginning of the Revolution up to date. This testimonial *corpus* has not been fully examined, which represents one of the future challenges for the Latin American literary and cultural studies.

La Habana se dibuja, crece, se define, sobre el cielo luminoso del atardecer. Y con esa visión que se precisa, extiende y profundiza, se afirman los valores eminentemente espectaculares de la ciudad.

Alejo Carpentier

For the most part we see travel as escape, getting away, going somewhere "else" –often inhabited by "others" whose dissimilarities will be exaggerated and exoticized, and whose similarities will be dismissed or hidden, although for them, "somewhere else" is home.

Lucy R. Lippard

Dirán que pasó de moda la locura.

Silvio Rodríguez (1)

empeñada en persistir, en sobrevivirse: Este es un verso del poema "La vuelta a la ciudad" del libro de poesías *Historia natural de la alegría* (1952: 109) de Marta Traba. Ciertamente la ciudad que la autora tuvo en mente al redactar ese texto era muy otra que la capital cubana. Sin embargo, algunos de los versos de este poema, como el que aquí encabeza este párrafo y otros como el inicial de aquel poema: "Desahuciada de luz"; o como éstos que son, más que una exclamación, una sutil advertencia al viajero:

Ah, bienamada la ciudad que se camina con alas,
que se goza desde la primera puerta
con el corazón ardido,
llagado de amor,
dispuesto al bien y al mal,
omnipotente! (110),

sin embargo, digo, tales versos me recuerdan a La Habana de un viajero inmóvil como yo que no la ha visto nunca pero que la conoce de otras maneras; o me estoy inventando, al amparo de otros escritos, un modo de entrar en la materia de estas páginas que traen a la memoria unas que escribiera Marta Traba, en los sesenta, sobre la urbe cubana y que hoy, dado el estado de la cuestión, deben rescatarse y ponerse en relación con los actuales discursos descriptivos que narran (muchos a través del arte fotográfico [2]) la experiencia de un viajero a la isla.

Marta Traba, argentina de nacimiento y colombiana por adopción, fue una ciudadana peregrina –por vocación y exilio- a lo largo de su vida: Bogotá, San Juan, Caracas, Managua, entre tanta otras americanas, y europeas, por cierto, como la inevitable París. Y, como se sabe, ella llegó a ser "una de las mejores críticas de las artes plásticas, en América Latina," al decir de Juan Gustavo Cobo Borda, quien no deja de señalar esa otra faceta: "y una novelista que se había ido haciendo, a sí misma, con severo entusiasmo, hasta lograr esa concreción indudable que es *Conversación al Sur*, 1981." Es decir, tanto por haber sido crítica de artes plásticas como también novelista (y poeta de un libro juvenil), Marta Traba adquirió, en especial por su ojo escribiente y escrito, la libre ciudadanía que otorga la república de las letras. En una palabra, fue escritora, una intelectual de esa alegórica *ciudad letrada* diseccionada culturalmente por Angel Rama, esto aunque en la práctica el objeto privilegiado de su *mirar* haya sido otro, no los meandros de la escritura, sino ese *hombre americano a todo color* de quien la crítica tragara una extensa y cuidada iconología. (3)

Al recorrer, entonces, la extensa bibliografía de Marta Traba, me encontré con un libro olvidado y raro, en el sentido más provocador de este término. (4) Se trata de *El son se quedó en Cuba* (1966), calificado genéricamente por Eduardo Gómez, su prologuista, como perteneciente al "periodismo documental y sociológico." (*El son...* 8) En él se reúnen -"previa consulta con la autora" (*El son...* 36)- cuatro artículos publicados en los primeros meses de 1966 por Traba en la revista colombiana de la época llamada *Cromos*. Al final se añade una conferencia autobiográfica del desarrollo intelectual y político de la autora, "pronunciada en el II Festival de Vanguardia –Cali, 1966-" y titulada "Yo elegí la libertad." (*El son...* 53-65). Entre la conferencia y los artículos se incluye una sección bajo el lema "Polémica" (*El son...* 37-51) que recoge una serie de reacciones adversas de los lectores/as de la revista a las opiniones de la autora (aparecidas en mayo de 1966 en "El Tiempo" de Bogotá), incluso una "Respuesta de Marta Traba" a una de sus detractoras. (*El son...* 41-43) De acuerdo al prologuista, estas respuestas se incluyeron con el fin de que el lector efectuara "una confrontación superficial entre las ideas de Marta Traba a este respecto [la Revolución Cubana] y la de algunos de sus contradictores" (*El son...* 8), lo que le da al libro, pese a su carácter circunstancial en la obra de Traba, una vivacidad testimonial –tanto la del objeto como la de la materia discursiva de éste- poco común hoy en día, cuando la polémica, que no hay que olvidar que es un antiguo arte, se evita medrosamente en casi todas las situaciones públicas. Pero en su momento esta mujer fue, queriéndolo o no, una polemista consumada, debido a tener una de esas personalidades apasionadas que exponen sus ideas, aunque éstas sean a veces contradictorias, como ella misma lo defendiera al decir que se tenía por una intelectual con "una capacidad considerable de movimiento mental, de reflexión y contradicción." (*El son...* 9) (5) Su vida fue así una permanente polémica en todos los órdenes, tanto en

su quehacer como crítica de arte, (poeta-)novelista-cuentista, promotora cultural y, por supuesto, como mujer letrada. (6) Por eso Traba, testigo activo de su tiempo, también participó con su voz en esa controversia de los intelectuales en relación a la demanda de aquella época: en general, la definición del compromiso político del intelectual; y en particular, la definición de éste respecto a la Revolución Cubana. Sobre ambas definiciones la autora se demora en todos los textos –una vez artículos periodísticos, respuesta y conferencia, como ya se indicó- que componen *El son se quedó en Cuba*, evidentemente para establecer las coordenadas de su perspectiva, lo cual no oculta un gesto defensivo típico del arte de la polémica. De la primera dice en "El son se quedó en Cuba": "Creo pertenecer a la clase de los intelectuales malditos que rehusan cualquier forma de militancia convencidos de que ésta recorta la visión, mientras que el anhelo de un hombre que piensa debe ser el de abrir sin cesar y cada vez más ese pensamiento." (*El son...* 9) Posición ésta que le sirve para distinguir las observaciones de su visita y testimonio sobre Cuba, para asegurarle al lector –con quien dialoga tratándolo de "usted"- que lo suyo no se sitúa dentro del discurso testimonial de la intelectualidad militante (marxista o comunista); y así se disculpa por extenderse en este punto apenas empezado su texto:

pero no podía hablar de Cuba sin presentar este pasaporte para pedirles a los lectores que estén tan desprevenidos como yo lo estuve, que tengan las mismas reservas de dudas que yo llevaba al desembarcar en La Habana, y que se sientan tan libres como yo me he sentido y me seguiré sintiendo frente a todos los procesos sociales que, de cualquier naturaleza que sean, conlleven la alienación o el sojuzgamiento de lo mejor del hombre: su derecho a pensar." (*El son...* 10) (7)

De la segunda definición que enfrenta(ba) el intelectual en esos momentos, sus textos registran una aprobación jubilosa –aunque condicionada a su gran defensa, la libertad de pensamiento-, que le hace sumarse a la voz colectiva que se oye (lee) en algunos de los carteles de la ciudad: "«Vas bien, Fidel»" (*El son...* 13) – adhesión basada en lo que ve de positivo en el nuevo proceso social(ista) de la isla y en una crítica a la democracia acomodaticia de ciertos sectores y países que han falseado tal sistema, así en "Yo elegí la libertad" puntualiza:

La irrisión que nuestros dirigentes han hecho de la democracia, ha terminado por disminuir a cero el valor de ese concepto. Ya no podemos, por consiguiente, alcanzar la democracia como una meta porque esa palabra ha sido falseada y pervertida, liquidado el concepto, tergiversada la significación. Abandonando los conceptos, he llegado a la conclusión de que debemos adherir a tal o cual régimen político por sus resultados, sin miedo alguno acerca del calificativo conque unos y otros lo designen. Ya no hay más que una verdad, y es el hecho objetivo, la revolución que produce el cambio y transforma la vida de la gente. Y nada hay tan inobjetable y preciso, en este terreno real de las realizaciones, como la revolución cubana." (*El son...* 60) (8)

Marta Traba elabora en sus artículo muchos otros sutiles y apasionados argumentos que trata(ba)n de conciliar su decisión de adherir a "lo positivo" de la revolución cubana (por ejemplo: educación/alfabetización, promoción popular, igualdad social, mejoramiento económico para la mayoría olvidada, incluso el bienestar del artista) con su permanente demanda libertad de pensamiento como derecho/deber humano, y con lo negativo de los cambios revolucionarios (por ejemplo: "el castigo [y muerte] al contrarrevolucionario" y el exilio, frente al cual vacila en definirse, llegando a sostener

la tesis de la necesidad de lo ‘supraindividual’, pero que termina por reconocerlo como un grave problema [9]) cosa que le enrostra(ba)n sus detra(le)ctores, "gente afectada en sus intereses, su ideología o sus convicciones personales por la revolución cubana." (*El son...* 43) Si la autora logró o no la conciliación de estos aspectos en sus testimonios, eso está por juzgarse con menos resentimiento que el que despertaron en aquel entonces y, por lo mismo, con más lucidez, para situarlos dentro de su trabajo y responsabilidades intelectuales.

Por lo tanto, este libro (circunstancial) -y cada uno de sus textos- tiene de por sí un sobrado interés, pero no sólo en relación a la bio/blio/grafía crítica de Marta Traba. Forma parte de ese *corpustestimonial* (todavía sin haber sido constituido como tal), de esos incontables relatos de viaje que produjeron intelectuales de variada procedencia a raíz de su experiencia en la Cuba revolucionaria durante los sesenta y los setenta. Estudio éste que indudablemente deberá trascender –aunque no dejar de observar- esa división que proponía Traba entre testigos militantes y no militantes, para no caer en la simpleza de otorgar a unos o a otros una cierta aura de veracidad u objetividad *a priori*, peligro del que, sin embargo, la autora fue consciente. Las preguntas que tal estudio deberá formularse e intentar responder son muchas. No obstante, todas ellas de una manera u otra descansan en el tema de la responsabilidad del intelectual –del escritor, en la mayoría de los casos- ante los procesos socio-políticos y en su rol como crítico cultural. Además, y esto lo digo aquí a título muy personal, guiado por esa fugaz audacia que se pone en proyectos que (algunos sabemos que) nunca realizaremos, por la razón que sea, aquel estudio debe completarse comparando los testimonios de aquella época con los producidos a partir de los noventa, que son de otra naturaleza y que ya no vienen, por lo

general, de viajeros intelectuales, por lo menos no de intelectuales al antiguo uso –de aquel tipo de apenas hace dos décadas. Y, por supuesto, ya que hablar de Cuba desde la óptica de un extranjero ha sido un asunto históricamente constante, tal estudio ha de interesarse en todo ese rico y complejo material que se viene acumulando desde siempre, donde tendrá que comentarse, por ejemplo, *To Cuba and Back* de Richard Henry Dana, Jr., publicado por primera vez a mediados del siglo xix.

De ahí mi interés particular en este libro de Marta Traba, pues me parece que habrá de formar parte de ese *corpus* testimonial. Sin embargo, no es el propósito estas páginas dilucidar su lugar en él, tampoco hacer una crítica (cultural) exhaustiva de este documento en relación a la obra y al perfil ideológico de la autora. Por lo pronto quiero comentar la descripción de la ciudad, La Habana –que lo más bien puede verse, en muchos aspectos, como una metonimia del país y de su ‘esencia’ nacional-, que se lee en los artículos que componen *El son se quedó en Cuba*, especialmente en el primero de ellos y que da título y ritmo al libro.

Si se examina la obra y la vida de Marta Traba se verá con claridad que el espacio urbano, tanto en su aspecto físico como mental y cultural, aparece como un tema determinante y recurrente. Su preferencia por lo urbano, en contraste con otros tipos de paraísos, aunque aquél suene a infierno muchas veces, puede verse anecdóticamente en este comentario tomado de su nota "El fetiche entre los campos" que relata sus observaciones sobre la paradójica cultura estadounidense a partir de su experiencia en Middlebury College (Vermont): "no hay nada más quieto ni vacío que un pueblo de provincia." (Zea 283) Es así que (su declaración de amor a) la ciudad en plural – latinoamericanas, europeas y universales (10)- y, por cierto también, su condición de

ciudadana natural, son uno de los virtuosos pecados capitales de su existencia, de su obra y de su labor magisterial –entremezcladas estas tres instancias, así: vividas, escritas y cultivadas en tránsito, con mucho de ese antiguo espíritu y tesón peripatéticos de quienes saben que su ciudadanía es un estado interior que busca y hace suyas, por una breve eternidad, ciertas posadas amables del camino.

Lo que queda claro al leer ese *mirar* de Marta Traba a la ciudad es la equivalencia de este acto con el de *mirar* la cultura. Así en este caso de la ciudad capital cubana, cuya "condición criolla" por excelencia describe en una especie de oda visual a sus maravillas arquitectónicas. (11) La equivalencia entre ciudad y carácter popular está a la vista:

pero lo criollo no está sólo en una manera de construir sino en una manera de vivir prolongándose, estirándose y gozando de patio a patio [...]; de perderse en jardines selváticos, de sestear y soñar [...]; de ser así, indolentes, anárquicos, surrealistas [...]; arrastrando cosas, los pies, las caderas, la Virgen de Regla, los collares yoruba [...], y una historia actual, al fin, sangrienta y heroica, pero que rechaza con pudor todo dramatismo; y que puede vertirse en cualquier forma verdadera de la idiosincracia cubana. Inclusive en son." (*El son...* 11-12)

Y queda tan claro como lo anterior que la mirada suya persigue una esencia, lo cual no implica no reconocer los matices o, en su caso extremo, lo(s) excluido(s) de esa "idiosincracia" cultural de un pueblo. Por lo pronto, la ciudad (capital) y la cultura cubana.

El artículo "El son se quedó en Cuba" –así los demás, aunque menos evidentemente- se construye polémicamente como una respuesta-testimonio de un intelectual independiente que regresa, un relato de experiencia narrado en tiempo presente

y como una invitación de la testigo al lector a acompañarla: "Ya llegó usted, ya la vio [La Habana y, por ende, Cuba aquí], ya se ha dado cuenta que el son se quedó en Cuba. Ahora recorrámosla juntos." (*El son...* 11) La referencia al "son" se establece en relación a la afirmación ("lugar común") de "los medios anticastristas" de ese entonces que propagaban en un gesto metafórico y furibundo, en cuanto resumía su condición de desplazados (exiliados), que "el son se fue de Cuba", como lo registra Traba al dar inicio al recuento de su estadía en la isla. (*El son...* 10) No obstante, en ambas posiciones lo común es ver –y, también, hacer confluír- en el son lo esencial/distintivo de la cultura cubana. En palabras de la autora esto se oye así:

el son, es decir la alegría, es decir el pregón de la comparsa, la rumba, es decir el congo, es decir aquella irreprimible exuberancia que condicionaba al ser cubano y coloreaba la noción elemental de lo antillano." (*El son...* 10)

Pero, Marta Traba al llegar a La Habana con el temor de que las afirmaciones (vaticinios) contrarrevolucionarias sean ciertas –"Así llega usted a la ciudad, esperando que la ceniza caiga sobre su cabeza hundida entre los hombros." (*El son...* 10)-, descubre, de acuerdo a su *mirar* la cultura cubana *in situs*, al recorrer la ciudad, da testimonio de que tales proclamas "anticastristas" están equivocadas.(12) Por eso afirma que el "son [sí] se quedó en Cuba." Luego se hace una pregunta muy importante que revela su esfuerzo de ver las cosas con la mayor lucidez posible. Si el son –aquí la cifra primera y última de lo cubano, excesivo, desbordante, natural e inocentemente alegre- no salió, entonces qué ha pasado con esa idiosincracia:

¿Qué pasó con ese gran temperamento al quedar frenado y ajustado por el socialismo? ¿De qué manera, por qué brutales fórmulas coercitivas los cubanos han podido superponer a su imagen desenfadada y supersensual la imagen de los tardos, lentos, cuadrados rusos que define con causticidad el cubano Edmundo Desnoes en su libro *Memorias del subdesarrollo?*" [...] "¿Cómo se pudo borrar esa ciudad, cómo se pudo escenificarla y amortajarla, cómo se pudo liquidar el sol-son para que apagada y callada, entrara en los férreos cuadros del pensamiento marxista-leninista?" (*El son...* 10)

La solución a este enigma del visitante para Traba está en la alegría y en la dignidad recuperada que observa en el bullir cotidiano de la ciudad orientada ahora hacia las tareas que la revolución demanda. A testimoniar esto (en los aspectos de reurbanización, educación, defensa, etc.) consagra éste y sus otros artículos, "Los niños cubanos", "El revés de la trama" y "La invasión a Cuba." En "El son se quedó en Cuba" lo sintetiza así:

Al fin, levanta usted la frente del polvo; y esta ciudad tan bella está ahí como siempre, dislocada y alegre, extendida en los fuerte españoles como una Cartagena mayor, [...] imposibilitada de ser nada distinta de ella misma; balanceándose como un badajo poderoso entre lo puro español y lo criollo, La Habana perpetua de Carpentier, ya redimida de su triste papel de casa de jolgorio del Caribe y devuelta a su plena idiosincracia." (*El son...* 11) (13)

Razón podrá tener en esto Marta Traba, en haber visto en el proceso revolucionario –aunque éste tuviera "un período represivo y brutal" (14) - una renacimiento que recuperaba "la infinita poesía y dignidad de La Habana criolla" y de la

gente cubana. (*El son...* 12) Y esta conmovida observación no queda invalidada si se argumenta en su contra, aparte de las críticas que como se ha dicho aparecen en este mismo libro, las supuestas desviaciones a la ciencia de la realidad de quien sustenta un socialismo de corte utópico.(15) Tampoco pierde validez ese *mirar* suyo cuando en 1971 la autora se separa públicamente de la Revolución Cubana, cosa que recuerda al hablar de sus "increíbles peleas": "De la misma manera pasional me entregué en cuerpo y alma a la revolución cubana, viéndola como un proyecto original y autónomo del socialismo que todos soñábamos. Cuando tuve la desgraciada certidumbre, de que se alineaba en la órbita soviética, me separé públicamente, con las consecuencias imaginables." (Sección "Entrevista Atemporal", Zea 341-342) (16) Sin embargo, como digo, la posición de Traba la analizarán o juzgarán otros, probablemente y es de esperar que sea en el contexto de ese estudio de los testimonios sobre Cuba de los intelectuales de aquel entonces. Lo que me interesa señalar por el momento a mí y para terminar, tiene que ver con el cómo se articula la visión que Traba tuvo de La Habana con la que ahora se está viendo aparecer en diferentes medios, y cómo aquélla la anticipa y, por lo mismo, se traiciona involuntariamente.

En esa misma respuesta con que Traba responde a su pregunta de qué pasó con la idiosincracia cubana al producirse los cambios políticos y culturales a partir de 1959, en ese argumento suyo de una poética de la dignidad recobrada (ciudad y pueblo) hay -en el revés de su trama y cotejado con la exaltación de lo criollo que hace la autora, criollicidad que evidentemente antecede a la Revolución y que en construcción, por ejemplo, es producto colonial(izado/r)- una constatación inconsciente: el ritmo social y la estética arquitectónica revolucionarias no son la esencia de lo cubano, por más dignidad que

hayan traído. En el fondo, se podría decir que aparecen como incompatibles la admiración estética que siente/expresa Marta Traba por La Habana criolla y su celebración del nuevo sistema político-social(ista). Podría incluso decirse que Traba se olvida, impensadamente, que el espectacular museo urbano (vivo) que es La Habana, es el resultado de una historia determinada y de un ordenamiento social igualmente determinado, y que el nuevo orden supone (ideológicamente) su desmantelamiento como tal, aunque se haga bajo el noble y just(icier)o prurito de la redistribución (económica, espacial, etc.) popular –y se haya visto impelido además por el (progresivo) aislamiento internacional de Cuba y su consecuente deterioro y empobrecimiento. (17) También hay en este testimonio de Traba una pasión divergente entre lo criollo señorial –del cual es, principalmente, producto La Habana de los "pórticos", "corredores", "la excelencia en las fachadas de las casas particulares", "la maravillosa fachada de la Catedral", entre otras cosas- y lo criollo de índole popular, del cual es producto, por ejemplo, el son. Por lo tanto, si la esencia es ésta, la etapa revolucionaria no puede ser sino el paréntesis de un sueño igualitario (heroico, por cierto) impuesto a un criollismo que queda en esas circunstancias resignado, latente, motivo de toda suerte de añoranzas confesas y secretas.

Esto, y en lo tocante al son como signo por excelencia de lo cubano de acuerdo a la polémica Traba-detra(le)ctores, ha venido a consolidarse con el suceso de alcance internacional llamado *Buena Vista Social Club* -compact disc (1998), película-documental musical (1999), libro (2000), giras del grupo a Europa y los Estados Unidos (1998 hasta el presente) y todo el fenómeno cultural de finales de los noventa del que, en general, resulta ser un epítome-, donde se ve (el triunfo de) esta nostalgia (de clara filiación neocolonialista [18]) por el pasado criollo de Cuba, más allá de los sentimientos

solidarios que los espectadores hayan podido llegar a experimentar por la situación actual del pueblo cubano. *Buena Vista Social Club*, sin caer en la trampa de su enternecedora belleza y pretendida inocencia como film –aunque el ojo de la cámara dirigida por Wim Wenders sea por momentos crítico del lugar desde donde mira- es un viaje (y una canción de amor) por la recuperación de esa esencia, del son (bolero, danzón, guajira y otros ritmos) prerrevolucionario, declarándose con ello, implícitamente, que la Revolución ha(bría) sido un paréntesis, una nueva forma de trovar que tuvo su poesía, pero que es/sería hora de volver al camino que conduce a la verdadera idiosincracia de ese pueblo.

Hoy se viaja a La Habana (a Cuba) no para presenciar, y eventualmente, dar testimonio de una poética en acción de la dignidad recuperada, como lo hizo Marta Traba, sino que se llega a ella por otros motivos: para ser testigo de una "poetic decay"; y para hacer un tipo, cuasi morboso, de turismo político-cultural, (19) porque se dice -y ya va siendo un lugar común- que "communism right now might be the country's most compelling tourist attraction."(20) Lo mismo, aunque de una manera algo más sofisticada y de un interés sociológico comparativo, observa Andrei Codrescu en su testimonio de viaje *Ay, Cuba!* (1999) –desenfadadamente subtulado *A Socio-Erotic Journey*- al decir en el prólogo: "Cuba is a laboratory of pre-post-communism and an ideal enviroment to study the dying beast while it is still (barely) breathing. Perhaps the nasty decomposition now taking place in Eastern Europe can be studied in Cuba because it is not yet total." (2) Esta observación de Codrescu, aparte de su tono lapidario (o quizás por él), podría ser el mínimo común denominador del *corpus* testimonial de textos –y ahora, fotografías, videos (21) y otros tipos de registros-, cualquiera sea la particular postura ideológica del testigo, sobre Cuba a finales de los noventa y principios del siglo xxi. Y el otro

denominador compartido, que no es más que la conversión reaccionariamente utópica del primero (de la elegía –a veces ésta se confunde con el tono celebratorio de una oda- a la revolución por parte de una mentalidad post-revolucionaria como la que hoy prevalece), pudiera ser, sin duda, una especie de (turística) aventura arqueológica, cuyo objeto del deseo está siendo y será, metonímicamente, *La Habana criolla*, ésa misma que a mediados de los sesenta, y pese a su sincera simpatía –y crítica posterior- con lo que pasaba en Cuba en aquel entonces, Marta Traba elogiara a la manera del propio Carpentier. Sin embargo, esta contradicción inconsciente, presente en los textos de *El son se quedó en Cuba*, entre la admiración (estética) por lo señorial (de La Habana) y su defensa (intelectual) de la esencia y permanencia/persistencia/resistencia de lo popular (simbolizada en el son) -definida esta esencia en relación de subordinación al orden (arquitectónico y, en suma, cultural) preeminente de aquélla-; este resultado contradictorio de aquellos textos, al contrario (y valga la redundancia aquí) de lo que podría pensarse, constituye, precisamente, lo valioso de ellos desde una lectura que busca entender más que alabar o acusar; esa ambivalencia interna representa, por lo tanto, la actualidad que debieran tener, en especial cuando en los testimonios actuales ya se ha perdido el necesario rigor ético –aun en conflicto- del autocuestionamiento, en favor de la autosuficiencia del testigo –del turista a secas.(22)

Notas

(1). De "El necio", una de sus últimas canciones, cuya voz entona una especie de testamento personal y colectivo. En otros de sus versos que defienden su fidelidad a la

"locura" (revolucionaria) afirma en tono de martirologio: "Dicen que me arrastrarán por sobre rocas / cuando la revolución se venga abajo, / que machacarán mis manos y mi boca, / que me arrancarán los ojos y el badajo."

(2). Entre los que habría que destacar -y por poner las cosas sólo en lo tocante a la ciudad que aquí preocupa- un par de libros de Pepe Navarro: *es La Habana* (Barcelona: Blume Ediciones, 1996) y *La Habana: arquitectura del siglo xx* (Barcelona: Blume Ediciones, 1998), este último co-publicado con Eduardo Luis Rodríguez.

(3). Título de uno de sus trabajos: *Hombre americano a todo color* (Caracas: Editorial Arte, 1975).

(4). Incluso no figura como tal en la "Bibliografía" de *Marta Traba* (1984), editado por Gloria Zea.

(5). Agregando a punto seguido: "Tal contradicción, que indigna a mis incansables expurgadores de frases, me asegura como nada, la sensación de que vivo y estoy alerta, tanto contra los demás como contra mí misma." (*El son...* 9-10)

(6). Rama, en su artículo de *Marcha* (1968) titulado "Una personalidad: Marta Traba", al comentar y situar, en la trayectoria de Traba, el Premio de Novela 1968 de Casa de las Américas que recayó en su *Ceremonias del verano*, destacaba ese rasgo al incluir como propio de su perfil crítico y literario y casi como un designio irrevocable "las bravas polémicas que parecen acompañar su paso por el mundo." (Zea 8)

(7). Véase también el artículo de *El son...* "El revés de la trama", donde, entre otras cosas, señala: "Los intelectuales siempre estamos en el revés de la trama: donde

están los nudos, las irregularidades, los defectos, los vicios de un tejido que por el derecho aparece nítido y sin alteración alguna." (23)

(8). Luego agrega que un "escritor libre" (sinécdoque del intelectual ideal) -que piensa "libremente", que incluso puede/debe llegar al desacato dada la ocasión-, ha de superar, cuando los hechos se lo muestran de manera patente, ese movimiento dialéctico propio de su actividad, donde hay, "debe haber márgenes de reprobación y márgenes de adhesión", ha de participar sin comprometer su libertad de pensamiento: "Y es [desde] ahí donde adhiero a los hechos positivos de la revolución cubana como la creación política, social y económica más importante ocurrida en nuestro continente en este siglo."
(*El son...* 64)

(9). Del que le dice a una de sus detractoras en "Respuesta de Marta Traba": "Deseo afirmarle en primer término, y solicito que crea usted en mi sinceridad como yo creo en la suya, que el drama de los exiliados cubanos me conmueve profundamente." (*El son...* 41)

(10). Esto pese a ser consciente respecto a las primeras, como lo anota en el artículo "Los niños cubanos", de que "[n]o hay nada más clasista que las ciudades latinoamericanas; 'dime en qué barrio vives y te diré quién eres,' es la consigna clasificadora. La Habana, con la insolente riqueza de la nueva clase batista, no tenía por qué ser una excepción." (*El son...* 15)

(11). "Hay que hacer la distinción entre una ciudad como Quito o Lima, por ejemplo, que puede tipificar la ciudad colonial, y la condición criolla de La Habana." (*El son...* 11) Por supuesto que esto recuerda al mirar de Alejo Carpentier (entre otros textos:

"La Habana vista por un turista cubano."), a quien Marta Traba rinde indirecto –aunque explícito- tributo en sus textos de *El son...*

(12). Una de las críticas que se le hace a la autora por parte de sus detra(lecto)res es que su recorrido por La Habana habría sido sesgado. Así lo expresaba Cira Madruga Otero el 23 de mayo de 1966 en su nota "El son sí salió de Cuba": "Usted señora Traba, pasó por mi tierra viendo tan sólo lo que ellos le quisieron enseñar; pero le dio la espalda a la realidad haciendo verdad el viejo refrán: 'No hay peor ciego que aquél que no quiere ver!' La deslumbró el sol de mi Habana, la encegueció a tal punto que sus ojos ignoraron las sobras que la rodeaban, las sombras de los que no tienen regreso, las sombras de los que se inmolaron por defender el ideal martiano: 'Pan, Justicia y Libertad.'" (*El son...* 39)

(13). Más adelante, refiriéndose a la época batista, su mirada le hace decir: "No es nada difícil reconstruir el papel de vida alegre que le tocó representar a La Habana en otros tiempos". (*El son...* 12)

(14). ... "cuando el antiguo partido comunista se apoderó hábilmente de todos los puestos claves y cuando la contrarrevolución alcanzó su intensidad mayor. Fue la época oscura de matar o morir, inevitable a toda revolución, que ha desaparecido ya del todo, sustituida por esta época que es la de aceptar o irse." ("La invasión a Cuba", *El son...* 31)

(15). La misma Traba reconoce, en algunas entrevistas, creer en un "socialismo ideal"[izado]: "Aún sigo creyendo en la posibilidad de un socialismo ideal, pervertido ahora en los países comunistas." (Sección "Entrevista Atemporal", Zea 340) Para una reflexión sobre "the involuntary or unconscious element of utopianism" (profecía y/o

mesianismo), véase el ensayo "Utopia and Socialism" de Emmanuel Levinas, donde expresa que, pese a ese carácter idealista generalmente estigmatizado, el socialismo utópico "by its very utopianism, is capable, in its 'nostalgia for justice,' of a certain audacity of Hope, and that supplies realist action with norms necessary for critique." (*Alterity and Transcendence* 112)

(16). En otra entrevista, hablando con Magdalena García-Pinto, detalla más este recuerdo y su posición: "Por lo único que hice realmente proselitismo [a lo largo de su vida] fue por la revolución cubana, de la cual me separé en 1971, cuando ya no cabía duda de la alineación –inevitable o no- con Rusia, donde en mi opinión, se ha perpetrado la peor traición a las ideas socialistas. Nada que esté al lado de Rusia; como nada que esté controlado y dirigido por los mecanismos represivos del sistema norteamericano, Pentágono, CIA y Departamento de Estado." (Zea 348)

(17). Aislamiento frente al cual Marta Traba reacciona duramente en el artículo "La invasión a Cuba", donde exclama: "En Cuba no hay política, sino mística, la mística de estar juntos contra todos, de ser uno como nadie lo ha sido, rabiosa, alegremente uno." (*El son...* 33) Allí también sostiene la tesis de que "[l]as ideas de sacrificio, de disciplina, de orden, han sido impuestas por esa obligación de la defensa, y digo impuestas, porque lo natural es el carnaval, el bongó y la comparsa, [...] El cubano es un pueblo en tecnicolor, que debió convertirse, después que lo amenazaron, aislaron y acorralaron, en un pueblo verde-oliva, de pie, uniformado al menor indicio de peligro." (34)

(18). Véase el artículo "Canibalismo cultural y nostalgia imperialista en Club Social Buena Vista, de Win Wenders" de Fernando Valerio-Holguín, quien, siguiendo los

postulados de Bell Hooks y Slavoj Žižek, sitúa el film y todo el fenómeno dentro de una suerte de antropofagia cultural, donde el agente dominante, hegemónico, se nutre del sabor exótico –y, claro, erótico, el antídoto esencial contra lo insípido de la vida del imperio- del otro, "despojándole de su 'humanidad', despolitizándole y convirtiéndolo en una mercancía cultural." (2)

(19). Esto sin mencionar otras formas menores de aventuras turísticas, como por ejemplo las ciclísticas, las del comercio sexual, las de moda (véase la sección "Cuba Libre" de la revista *W*[March 2000: s/p.], con fotografías de Philip-Lorca Di Corcia, donde se convierte a La Habana en el escenario para lucir las confecciones de modistos –o compañías- como Giorgio Armani, Nina Ricci o Calvin Klein, entre muchos/as otros/as, bajo el lema "Havana was once a nightclub hotspot. These days, it's the perfect backdrop for sober day clothes or racy little evening looks. Think brief, briefer, briefest.") u otras que tienen a la isla como trasfondo exótico tanto por lo político como por lo geográfico-cultural. Paradójicamente, el turismo juega ya y jugará, incluso reconocido esto por el propio Fidel Castro, un gran rol en el futuro económico de Cuba. (Véase "Revolution and Tourism" en *Conversations With Cuba* de C. Peter Ripley [1-66]). [Seguramente éstos no fueron, no son ni serán los mismos "valores espectaculares" que Carpentier decía que tenía La Habana.]

(20). Expresiones tomadas del artículo "The Cuban Evolution: Still Castro After All These Years", aparecido, sin referencia autorial, en la revista *Blue*, cuyo "Cuba Focus" viene signado por el subtítulo "Forbidden Journeys."

(21). Dentro de los que habría que destacar *Our House in Havana*, dirigido y producido por Stephen Olsson (Sausalito, CA: CEM, 2000), donde se presenta la historia de Silvia Morini Heath, cubana autoexiliada, residente desde hace más de tres décadas en los Estados Unidos, quien vuelve a La Habana por primera vez en todos estos años, haciendo un viaje de regreso a la Cuba de hoy e interiormente a la de sus recuerdos, donde la visita la casa señorial en la que nació y vivió durante su juventud y que fue expropiada a su familia poco después de la llegada del gobierno revolucionario al poder, casa que en el documental-testimonio juega un rol simbólico personal y colectivo en relación al estado de la cuestión cubana según se vea por los que se quedaron y los que se fueron (o fueron exiliados). [Hay que decir que para Silvia Morini este viaje se convierte en un verdadero (re)descubrimiento de sí misma, en una oportunidad que le permite explorar la realidad desde un punto de vista diferente respecto a su posición previa, una compasión con lo sufrido de la situación interna en Cuba, lo que la hace pronunciarse al final en contra del embargo estadounidense hacia la isla todavía vigente.]

(22). Levinas establece en su disquisición sobre la cuestión del uno mismo y del otro el *sine qua non* del aproximarse de aquél a éste: "The proximity of the other, origin of all putting into question of self." (99)

Obras citadas

Cardenal, Ernesto. *In Cuba*. Translated by Donald D. Walsh. New York: New Directions Book, 1974.

Carpentier, Alejo. "La Habana vista por un turista cubano." *Carteles* (desde el 8 de octubre hasta el 17 de diciembre de 1939).

Codrescu, Andrei. *Ay, Cuba! A Socio-Erotic Journey*. Photographs by David Graham. New York: St. Martin's Press, 1999.

"The Cuban Evolution: Still Castro After All These Years." [Cuba Focus] *Blue* Vol.2, No.1 (1999): 30-35.

Dana, Jr., Richard Henry. *To Cuba and Back*. Edited and with an Introduction by C. Harvey Gardiner. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1966.

Levinas, Emmanuel. "Utopia and Socialism" y "The Proximity of the Other." *Alterity and Transcendence*. Translated by Michael B. Smith. New York: Columbia University Press, 1999. 111-117 y 97-109, respectivamente.

Lippard, Lucy R. *On the Beaten Track. Tourism, Art, and Place*. New York: The New York Press, 1999.

Mendoza, Tony. *Cuba -Going Back*. Austin, TX: University of Texas Press, 1999.

Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984.

Ripley, C. Peter. *Conversations with Cuba*. Athens, GA: University of Georgia, 1999.

Traba, Marta. *El son se quedó en Cuba: cuatro artículos y una conferencia.*

Bogotá: Ediciones Reflexión, 1966.

- - -. *Historia natural de la alegría.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1952.

Valerio-Holguín, Fernando. "Canibalismo cultural y nostalgia imperialista en Club Social Buena Vista de Wim Wenders." Retrieved 3/25/00 from <http://www.elsiglord.com/cultura/25a/13.htm>

Wenders, Win, Director. *Buena Vista Social Club.* Berlín: Road Movies Filmproduktion, 1999.

Zea, Gloria, ed. *Marta Traba.* Bogotá: Planeta/Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.

**Apuntes para un estudio diacrónico del repentismo en Cuba.
"Generaciones" y "promociones" que marcaron su evolución en el siglo XX**

Alexis Díaz-Pimienta
Escritor

En la historia del arte y la literatura, todo esfuerzo clasificador y todo agrupamiento generacional suelen ser subjetivos, incluso tendenciosos, si tenemos en cuenta que los conceptos aglutinadores casi siempre constituyen meros referentes, intercambiables según el interés y el punto de mira de los analistas. Así (tomando en cuenta la Literatura), la conocida como generación del 98, en España, pudo también llamarse generación «post-imperial», o «del desastre», o «modernista»; y la del 27 pudo llamarse «gongorina», «neopopularista», «de la república». Por lo tanto, además de la arbitrariedad que define en la mayoría de los casos a las agrupaciones generacionales, el mero hecho de hacerlas es una simple operación de etiquetamiento, con mayor o menor suerte, pero siempre sujeta a intereses metodológicos.

Ello no le resta importancia ni mérito a la formulación de «generaciones» y «promociones» literarias y artísticas para su estudio ordenado y doctrinal. La visión de conjunto permite descubrir cosas que la visión individualizada disimula, pero, sobre todo, permite sistematizar los estudios científicos de forma coherente.

También para realizar un estudio sistemático y serio del repentismo en Cuba, resulta impostergable trazar un cuadro taxonómico generacional, que permita examinar la evolución estilística, temática y técnica de los diferentes grupos e individualidades dentro de este arte. Después de desechar otras posibles clasificaciones, que aportarían menos luz y, sobre todo, que dificultarían nuestro propósito fundamental (crear las bases

para el análisis técnico-estilístico del repentismo cubano en este siglo), hemos decidido que la clasificación y estudio de la poesía oral improvisada en Cuba, debe girar en torno a su figura más importante, Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí, siendo su obra (oral y escrita) el punto demarcador de las distintas etapas y el elemento portador y unificador de las sucesivas promociones y tendencias. Es decir, que la figura y la obra del Indio Naborí, se convierten para nosotros en un punto de referencia polisémico: temporal, técnico, temático, estilístico. Porque es indiscutible que con el advenimiento de la influencia de este escritor y repentista, la décima cubana, en sus dos modalidades, cambió todos sus cánones hasta ser lo que es hoy mismo, sin detenerse todavía en sus movimientos evolutivos.

Así, la historia y evolución del repentismo en Cuba la hemos dividido en tres grandes bloques, tomando como punto de partida cronológico 1940, año en el que Naborí comienza sus andanzas radiales y televisivas como figura emergente de la poesía improvisada, a la vez que ya ha publicado su primer libro de poemas (*De bandurria y violín*, 1939).

De este modo la historia y evolución del repentismo cubano quedaría dividida en tres grandes grupos, en torno a la figura y a la obra de Jesús Orta Ruiz, El Indio Naborí: la generación PRE-NABORIANA, la generación NABORIANA y la generación POST-NABORIANA (1).

La primera de estas generaciones, la pre-naboriana, está formada por aquellos poetas que cultivaban el repentismo antes de 1940, y que, por lo tanto, no recibieron ningún tipo de influencia de la obra del Indio Naborí en su cultivo de la décima; la

generación NABORIANA, está integrada por aquellos poetas contemporáneos del Indio, activos en el momento en que éste emerge al panorama repentístico nacional, pero, sobre todo, por aquellos que se mantuvieron en activo durante sus años de mayor actividad improvisadora, siendo sus compañeros y rivales, recibiendo, por tanto, directamente su influencia poética; y, por último, la generación post-naboriana, integrada por aquellos poetas que surgieron en la última etapa del Indio Naborí como improvisador «activo», o, incluso, a partir de su «inactividad», poetas que, por lo tanto, han recibido y reciben su influencia desde más lejos, mezclada con otras voces, derivadas o tangenciales a la obra naboriana. A su vez, esta última generación, tan numerosa como variada, la hemos dividido en tres promociones distintas, según el grado de cercanía (cronológica y estilística) a la obra del Indio. Una primera promoción post-naboriana engloba a los poetas que comenzaron su actividad en la década de 1950-1960, marcados fundamentalmente por la célebre «controversia del siglo» (San Antonio de los Baños / Campo Armada, 1955) y que la mayoría se mantiene activa. Una segunda promoción, que comienza sus andadas a finales de la década de 1970 (hemos tomado como punto de partida, 1976, año en el que irrumpen en los programas radiales y televisivos las dos figuras principales de esta promoción: Jesusito Rodríguez y Omar Mirabal). Y por último, la tercera promoción post-naboriana (que también llamaremos «promoción de los 90»), la que irrumpe en el panorama repentístico nacional a finales de los años 80 (tomando como punto de partida 1986, año en el se integran al Centro Provincial de la Música Antonio María Romeu el que bautizamos como «Grupo del 86», integrado por Tomasita Quiala, Rafael García, Alexis Díaz-Pimienta, Bernardito Cárdenas, Sergio Lima, Orestes Pérez, Juan Carlos Aguiar y Helio Vidal (2).

Como vemos, en la actualidad sucede con el repentismo en Cuba como con la literatura, la plástica, la música: conviven e intercambian influencias varias generaciones y promociones, con postulados estéticos distintos, aunque, a fuer de ser exactos, la distancia estilística y técnica entre las últimas dos generaciones del repentismo (mucho más entre las promociones de la última generación) es mínima, a veces intuitiva, lo que no logra demarcar sucintamente (cómo sí sucede en otras artes) aquellas características que aclararían su cuadro panorámico para los estudiosos, algo que obliga a un escrutinio mucho más profundo.

En este estudio veremos, entonces, algunas de las características que nos permiten diferenciar la obra repentística de Justo Vega, de la de Pereira, y la de Pereira de la de Juan Antonio, e incluso la de Juan Antonio de la Alberto Rojas.

GENERACIÓN PRE-NABORIANA

Características generacionales

- Nomadismo artístico y primer desplazamiento de los repentistas hacia las ciudades.
- Fácil versificación, apoyada en el lenguaje directo, deíctico y apostrofico y en las nulas intenciones tropológicas.
- Canto, recitado, salmodia y autoacompañamiento instrumental.
- Difusión de la décima en la prensa humorística, fundamentalmente en *La política cómica*, *La Lira Criolla* y *La Nueva Lira Criolla*.
- Incipiente participación en la radio y grabación de discos.
- Abundante tonadismo.

- Ritmo lento de las controversias.
- Influencias literarias: el romanticismo y el cucalambeísmo.
- Abundante temática bucólica y político-patriótica: décimas paisajistas y/o de denuncia social.

Principales figuras

Sobre la mayoría de los decimistas de la generación pre-naboriana apenas existen referencias en cuanto a su labor como improvisadores, no hay ni siquiera décimas que consten como improvisadas. Muchos de ellos fungían como colaboradores de *La política cómica*, *La lira criolla* y *La nueva lira criolla*, donde publicaban como «trovadores populares» sus décimas de queja, burla y denuncia ante las lacras sociales y los desengaños políticos, no sólo del campesinado, sino de todos los cubanos de esa época (3). En estas publicaciones hallamos, entonces, algunos nombres y seudónimos de un grupo de poetas populares que, por las características de sus obras, debieron ser repentistas y, por lo tanto, pertenecen a esta generación que viene del canto cucalambeano y patriótico del siglo XIX, y que comienza el siglo XX con la ruralidad, el bucolismo y el lenguaje directo como principales características técnicas. Sin intentar ser exhaustivos, y sirviéndonos de la relación que elaboró el historiador Jorge Ibarra en su estudio de las manifestaciones folklóricas, citaremos a Nemesio Cabrera, Senén Cabrera, «El Vate de Canasí», «Verbena», Tejera Trujillo («Gareo»), «San Fancón», «Tocororo», Miguel Puertas Salgado, Ceferino Tirado, «El Tomeguín del Pinar», «El Guajiro de Placetas», Estanislao Acosta, Manuel Rodríguez, Alfredo Valdés, Ramón Peiro, C. G. Valdés, «El Guajiro de Manguito», Pedro Martín Echemendía, Manuel Puig, José Rosario,

«Virulilla», «El Guajiro de la Sierra», E. Portal, José Mora («Ibrilio»), y «El Guajiro de Santa Círcila» (4).

También los repentistas principales de esta primera generación del repentismo en el siglo XX son poco conocidos, y, por lo tanto, han tenido una influencia mínima en las generaciones posteriores. Hasta nosotros han llegado escasas referencias sobre ellos, y, en casi todos los casos, bibliográficas. Entre estos destaca el pinareño Celestino García, que se caracterizaba por su peregrinaje por los municipios occidentales de Guanajay, Artemisa, Pinar del Río, Bauta, y porque su repentismo era hablado (uno de los pocos casos de esta variante en Cuba, heredero de los decimonónicos Milanés, «Plácido» y José Joaquín Palma). Más célebres que Celestino García resultaron las figuras de Ruperto Limendoux y de Octavio Ordóñez Santana, verdaderos artífices de una leyenda repentística que ha llegado hasta nuestros días y que merece un estudio profundo y detallado. Limendoux y Santana eran poetas repentistas de estirpe clásica, oriundos del centro del país, que desarrollaron una obra llena de aportes al mundo repentista cubano, sobre todo, en el estilo de controversias «pregunta-respuesta», con décimas llenas de citas cultas y referencias científicas, históricas, sociales. Asimismo, destacaron por su canto y por la creación e interpretación de tonadas Martín Silveira, Horacio Martínez y Marcial Benítez, repentistas de renombre en su época, pero de quienes tampoco se conservan obras improvisadas, sino algunas realizaciones discográficas.

Generación Naboriana

Características generacionales

- Participación y difusión del repentismo en la radio y la televisión; grabación de discos con casas discográficas norteamericanas.
- Surgimiento y desarrollo de los bandos Rojo, Azul, Lila y Tricolor; florecimiento de conciertos.
- Advenimiento de la Edad de Oro del repentismo en Cuba.
- Ritmo lento en la mayoría de las controversias.
- Irrupción de Naborí como modelo estético.
- Influencias literarias del neopopularismo, el romanticismo y el cucalambeísmo.
- A la abundante temática bucólica y político-patriótica (décimas paisajistas y/o de denuncia social) se agrega la controversia cáustica y circunstancial.
- Nacimiento del repentismo como espectáculo masivo.
- Primeras intenciones de literalidad en el repentismo, con el empleo de recursos expresivos como el símil, la metáfora, la sinestesia, la adjetivación novedosa y la hipérbole, sin abandonar del todo el lenguaje directo, deíctico y apostrofico.

La principal figura de esta generación, indiscutiblemente, es el propio Indio Naborí, improvisador y poeta de estirpe lírica y buen canto, precursor y maestro en una forma por entonces nueva de hacer poesía improvisada, incorporando a ella todos los recursos literarios a su alcance. Naborí revoluciona no sólo el hacer decimístico, desde la oralidad y la escritura, sino su propia concepción artística. Las décimas naborianas son leídas y oídas por los campesinos, y elogiadas por la intelectualidad, primeros pasos para lo que sería después el naborismo, tendencia poética que casi sesenta años después sigue teniendo epígonos entre las últimas promociones de repentistas cubanos. Pero, aunque capitaneados por él, Naborí no estuvo sólo en esta labor innovadora dentro del

decimismo. Uno de las mayores figuras de esta época lo fue sin dudas Francisco Riberón Hernández, excelente repentista güinero y fino poeta, seguidor de la escuela romántica española, fundamentalmente, de las obras de Ramón de Campoamor y Nuñez de Arce. Es, precisamente en este aspecto, donde notamos que ambos bardos se diferencian más. Naborí es un poeta admirador de la obra de Darío y de todos los modernistas, pero sobre todo seguidor de la corriente neopopularista española que capitaneaban los vates de la generación del 27 (Lorca, Guillén, Alberti, pero sobre todo, Lorca) y Riberón Hernández es un poeta mucho más apegado a la poética de los románticos tardíos, y a los creacionistas. No obstante, ambos lideraron, juntos, un movimiento poético-repentista que comenzaba a desalmidonarse y que nacía necesitado de líderes, separándose en gran medida de las tipologías anteriores.

Además de Naborí y Riberón Hernández, la tercera figura en importancia de la época es Angelito Valiente, poeta del entusiasmo y la vehemencia escénica, célebre por sus paradigmáticas controversias con el Indio Naborí, de las cuales las del año 1955 (en San Antonio de los Baños y Campo Armada) son las más importantes. Valiente incorpora al repentismo cubano la teatralidad que la medida estilística de Naborí y Riberón Hernández había disminuido (mejor, disimulado), dota al repentismo cubano de una voz y un estilo en los que el verbo y el gesto equilibraban con el contenido poético, con la tan ansiada «poeticidad» y hacen de su obra, una de las más influyentes hasta las actuales promociones. Podríamos arriesgar incluso, que si Naborí es el poeta lírico por excelencia, Riberón Hernández es el poeta pictórico, y Valiente es el poeta epico-dramático. Tres estilos que definieron formas de hacer y que llenaron el panorama repentístico de epígonos e imitadores.

Otras figuras importantes de esta generación son Justo Vega, también poseedor de un vigoroso estilo teatral, y un verbo encendido (sin llegar a la «epicidad» de Valiente), un poeta repentista aupado durante años a los primeros planos por los programas de radio y televisión, pero poeta, que, curiosamente, no ha dejado muchos seguidores en las posteriores promociones repentísticas, tal vez por el peso, mayoritario en el volumen de su obra, de las décimas de repentismo *impuro*. El caso de Justo Vega, podríamos decir, es uno de los tantos en los que la imagen televisiva, y su influencias en gustos y creencias, tergiversa o disimula su verdadera importancia. Casi todos los repentistas contemporáneos de Justo reconocen que, en su etapa juvenil, de repentismo activo en teatros y programas radiales, cuando lideraba uno de los famosos Bandos, era un improvisador «de mucho cuidado», rápido, técnico, con mucho carisma y fuerza poética. Sus aportes en el campo poético estrictamente dicho, no han sido tanto como en el campo teatral, audiovisual. Él mismo reconoce en una hermoso documental al final de su vida (*La última controversia*) que había cambiado de estilo cuando se dio cuenta de que el público se divertía más con ese tipo de controversias (humorísticas, dramatizadas). Pensamos que habrá que hacer un estudio más detallado de su obra general (tanto en los medios, como fuera de ellos) para valorar en su justa medida sus aportes a la evolución del repentismo en Cuba. En este mismo caso se encuentra Adolfo Alfonso, su compañero televisivo y radial, con la diferencia de que donde Justo sumaba verbo encendido y teatralidad, él sumaba teatralidad y buen canto, ambos con el humor como primer aliado.

Junto a ellos dos, otros nombres importantes de la generación naboriana son Pedro Guerra, maestro de la riposta y la ironía, cuya obra vive dispersa y en variantes en la memoria del público y de los improvisadores; Osvaldo Cámara, olvidado por muchos,

pero excelente repentista lírico; Antonio Camino, ídolo de multitudes gracias a su canto timbrado y su facilidad para las tonadas; los hermanos Jorge Manuel y Gonzalo de Quesada, el primero, gran cultor del metaforismo y del repentismo emotivo; el segundo, poeta de la tonada y de la sobriedad expresiva; Rafael Rubiera, «El Ñato», poeta de corte romántico, buen cultor del soneto y del romance, célebre por sus controversias humorísticas con Rigoberto Rizo; Rigoberto Rizo, «El Saltarín de Madruga», uno de los más grandes repentistas humorísticos de todos los tiempos; Fortún del Sol, «Colorín», famoso por un estilo personal marcado por una tonada de creación propia (fue fundador del bando Tricolor); Eloy Romero, una de las principales parejas del Indio Naborí en programas radiales de los años 50; José María Díaz, «El Herrero», poeta alquizareño, poco conocido, pero de fina intuición poética y hallazgos sorprendentes; Luis Gómez, una verdadera gloria del repentismo cubano, tonadista por excelencia, conocido como «El Rey de la tonada Carvajal», se mantuvo improvisando por radio en su natal Cienfuegos hasta su muerte, con más de 90 años; Ficho Guía, otro caso de repentista poco conocido fuera de sus fronteras (Güines), pero admirado por casi todos los poetas de las generaciones posteriores; Chanito Isidró, gloria nacional, maestro indiscutible del humor, célebre por sus novelas en décimas, radiadas y aprendidas de memoria por infinidad de campesinos; Patricio Lastra, poeta quivicano, conocido como «El rey de los Pensamientos»; Pablo León, uno de los poetas que, junto a Ángel Valiente, más seguidores estilísticos ha dejado en las últimas promociones post-naborianas; José Marichal, «El Sinsonte de Gobeá», excelente poeta de San Antonio de los Baños, de lenguaje florido y poética cucalambeana; Sergio Mederos, poeta matancero de estilo refinado, famoso por su puritanismo lingüístico y celo idiomático, dueño de una décima sin demasiados oralizantes; Gustavo Tacoronte, excelente poeta, con un lenguaje cargado

de sugerencias y referencias cultas, su obra tuvo gran influencia en muchos poetas de la primera promoción post-naboriana (esencialmente, en Pereira y Riberón); y Guillermo Sosa Curbelo, poeta que todavía hoy, muchos años después de estar viviendo en Estados Unidos en donde apenas se ha dedicado al repentismo, sigue clasificando como uno de los más rápidos e ingeniosos repentistas cubanos de todos los tiempos.

Como vemos, estos poetas que comparten el escenario con el joven Indio Naborí constituyen una generación variada, llena de grandes voces y estilos diferentes, lo que produjo, junto al auge que alcanzaron sus actuaciones por la radio y la televisión, que por mucho tiempo se le llamara a los años 40-50, la Edad de Oro del repentismo en Cuba. Todos ellos han sido de vital importancia para el ulterior desarrollo de este arte en la isla. Y muchos llegaron a intercambiar y compartir escenarios con los poetas de la primera promoción post-naboriana, haciendo más directo el legado estilístico y estético. Pero, indiscutiblemente, los más reconocidos e influyentes han sido, por este mismo orden: El Indio Naborí, Francisco Riberón Hernández, Angel Valiente y Pablo León.

La generación post-naboriana

En la generación post-naboriana hemos agrupado a todos aquellos repentistas que comenzaron su carrera ya cuando el Indio Naborí no improvisaba, desde mediados de los años sesenta hasta la fecha actual, sin que detengamos todavía su crecimiento y evolución. De este modo, la generación post-naboriana está constituida, realmente, por tres promociones distintas, delimitadas no cronológicamente sino por afinidades estilísticas y técnicas, por intereses estéticos y características creativas. De este modo, y tomando el

dato temporal como mero recurso metodológico, la generación post-naboriana podemos dividirla de la siguiente forma:



Como ya hemos dicho, la generación post-naboriana está constituida por aquellos repentistas que irrumpen en el panorama nacional ya cuando la influencia de la obra del Indio Naborí se ha consolidado entre los repentistas (aupada por su prestigio literario), pero, sobre todo, cuando el propio Indio Naborí ha dejado de improvisar (al menos públicamente y con la frecuencia que lo hacía) dedicado a sus estudios periodísticos y a su creación literaria. Este extrañamiento de Naborí, esta distancia del movimiento repentista, constituye un elemento decisivo para que la generación naciente asumiera, sin los recelos que podría haber sembrado la contemporaneidad (entiéndase: escenarios compartidos, vida artística en común y emulativa), sus postulados estéticos. Así, la generación post-naboriana (surgida a mediados de los años 60) se nutre de las lecturas de Naborí más que de sus canturías, lee una obra llena de búsquedas y hallazgos poéticos bebidos por el Indio en las vanguardias europeas y latinoamericanas, y comienza a incorporarlas a sus décimas.

Ahora bien, la principal característica de esta generación es, paradójicamente, la polarización de sus influencias literario-repentísticas y su posterior fusión en un estadio

superior evolutivo. Es decir, la que llamamos generación post-naboriana (integrada, hasta el momento, por las tres promociones mencionadas) encuentra ante sí un campo de creación improvisado influenciado no sólo por el Indio Naborí, sino, también, por aquellos de sus compañeros generacionales que lo secundaron en la renovación de la espinela criolla. Algunos de estos repentistas, a diferencia del Indio, se mantenían en activo en el mismo momento en que influían en el gusto y el arte de otros improvisadores, lo que provocó, a nuestro entender, una amalgama, un ajiaco estilístico que ha derivado en el abigarrado panorama actual, lleno de voces tan disímiles. Entre las principales figuras que polarizaron las influencias creativas de esta generación destacan: Francisco Riberón Hernández, Angel Valiente y Pablo León (seguidos muy de cerca por Pedro Guerra y Gustavo Tacoronte).

Primera promoción

Características principales

- Escisión del movimiento repentístico en dos grupos, según las influencias predominantes entre los improvisadores: el repentismo teatral de Valiente y el repentismo literario de Naborí.
- Surgimiento del Profesionalismo.
- Surgimiento y consolidación de un programa estelar en la Televisión Cubana (Palmas y Cañas) que promociona y difunde el repentismo y a los repentistas.
- Consolidación de varios programas de radio de repentismo, fundamentalmente, *Fiesta Guajira* (de Radio Progreso) y *La Parranda* (de Radio Rebelde).

- Crecimiento de la literalidad y la poeticidad en el repentismo, con sumo gusto por el metaforismo paisajista.
- Estandarización de la tonada libre en detrimento de las demás tonadas.
- Ritmo lento de las controversias.
- Influencias del neopopularismo a través del naborismo. Incipiente influencia del post-romanticismo y del modernismo.
- Cierta diversificación en la tipología de los temas, pero sin escapar a cierta esquematización en el canto bucólico y el discurso apologético, con notable maniqueísmo político-historicista.

Como ya explicamos, la generación post-naboriana es una abigarrada formación, viva, que aún hoy sigue creciendo, y cuyos comienzos se confunden con los finales de la generación precedente. De aquí que algunos figuras que aparecen en esta promoción, tal vez otros estudiosos las ubiquen entre sus predecesores o sus sucesores, y no habrá nada que alegar por nuestra parte. Nuestros criterios de selección y agrupamiento han sido totalmente estilísticos, no cronológicos, teniendo en cuenta no sólo la variedad de estilos, si no incluso las técnicas comunes y las influencias.

Los poetas que integran la primera promoción de la generación post-naboriana, se caracterizan y unifican por su apego al estilo y a la estética del repentismo del Indio Naborí, así como, en menor escala, de algunos de sus compañeros generacionales: fundamentalmente, F. Riberón Hernández, Angel Valiente, Pablo León y Gustavo Tacoronte.

Muchos son los nombres que destacan en esta promoción, pero sus líderes indiscutibles son Francisco Pereira Núñez, «Chanchito», Efraín Riberón Argüelles, (hijo de Francisco Riberón Hernández y heredero directo de su legado poético y estilístico), y Ernesto Ramirez Arencibia (Ernestico).

Francisco Pereira es, en nuestro criterio, el más naboriano de los post-naborianos, cultor de una décima improvisada en la que no se abusa de los oralizantes, aunque, en ciertos momentos de su carrera, el intercambio constante con Efraín Riberón y la subyacente influencia del estilo riberoniano supusieron cambios estilísticos en su obra que lo alejaron de la poetización sobria que caracterizaban sus inicios. «Chanchito» Pereira representaba, más que nadie, la vertiente literaria, naboriana, de su promoción y de las promociones subsiguientes. Para «Chanchito» el repentismo era, fundamentalmente, una forma distinta, autónoma, de la Poesía, de la Literatura. En general, Pereira emplea hasta la magnificencia el legado de Naborí, llegando a improvisar décimas de verdadera orfebrería lingüística, de sublime plasticidad, con otros recursos literarios de igual ascendencia (imagen visionaria, sinestecia, adjetivación novedosa), sumando a todo ello una emotividad y una originalidad (a veces con recursos casi cinematográficos: evoquemos, si no, aquellos versos en los que su madre *con dos lágrimas se pinta / frente al retrato del viejo*) que lo convirtieron (y aún sigue siéndolo, a pesar de su temprana muerte) en un *clásico vivo* del repentismo en Cuba. El espacio del que disponemos no nos permite seguir ahondando en los aportes de «Chanchito» Pereira a nuestro arte (habría que estudiar muy seriamente sus aportaciones léxicas), pero no tenemos duda de que Pereira fue, es y será, uno de los más altos exponentes del repentismo iberoamericano en el siglo XX.

Por su parte, Efraín Riberón, el más literato de su promoción y uno de los mejores repentistas emotivos de Cuba, se ha mantenido apegado a la influencia paterna y cultiva en su décima un lenguaje cargado de alegorías pictóricas y metáforas costumbristas, sin alejarse del todo de la huella de Naborí, sobre todo en lo que al mínimo uso de oralizantes se refiere. Dada esta doble influencia, el dueto Pereira-Riberón significó un punto de viraje estilístico, por primera vez, en el repentismo cubano desde 1940. Sin darse cuenta, ellos fundían en su voces dos formas de hacer poesía improvisada que no estaban explícitamente contrapuestas, pero que, en otras circunstancias hubieran desarrollado dos epigonías independientes. En las obra de Riberón y Pereira se funden Naborí y Riberón, no así Valiente, y un poco menos Pablo León, de quien ellos toman sólo esa huella cucalambeana del canto bucólico y la descripción paisajista.

Ernesto Ramírez, por su parte, es el más enigmático de los líderes de esta promoción; poeta que no escapa a la influencia naboriana (tal vez el que use más sus recursos vanguardistas como la sinestecia, la personificación, la adjetivación novedosa, la imagen visionaria), pero que nutre también su acerbo creativo de legados tan disímiles como el de Jorge Manuel Quesada y Gustavo Tacoronte, sin abandonar cierto gusto por un estilo creacionista heredero de cierta zona de la poesía latinoamericana (Herrera y Reissig, Lugones, Huidobro), sin olvidar las influencias de Lorca y de Darío. Encontramos en Ernesto Ramirez una inquietud constante por la creación de imágenes novedosas (creacionismo + lorquianismo, fundamentalmente), sin caer en un impostado adamismo literario, pero ganándose, con toda justicia, el calificativo de «el más original» poeta repentista de los últimos años. Es, el de Ernesto, un caso que merece estudios más profundos, sobre todo por sus aportes léxicos al repentismo cubano y por su liderazgo en

una imaginaria poética que parte de la tradicional cubana, pero que se enriquece y se aleja de ella, creando un mundo lingüístico y poético particular.

Otras figuras importantes de la primera promoción post-naboriana son Asael Díaz, «Candelita», célebre por su canto y su rapidez enunciativa, poeta que irrumpió en el panorama repentístico cubano creando grandes expectativas (como pareja de Francisco Pereira) pero que luego su estilo, más apegado a la poética de Sosa Curbelo que a la del trío Naborí-Riberón-Pablo, se vio alejado del gusto de las principales figuras de las promociones posteriores, y no creó tantos seguidores estilísticos (sólo Jesusito Rodríguez, Tomasita Quiala y José Antonio Tejeda, podrían clasificarse como epígonos de «Candelita»), aunque todos reconocemos sus aportes y valores poéticos y artísticos.

Destacan, asimismo: Homero Moyeda, «El Indio Mayabonés», poeta que nunca se ha profesionalizado, pero de un caudal repentístico inagotable, heredero de la emotividad de Valiente y del canto timbrado y el discurso sin afeites del Indio. Ramón Alfonso, «Monguito», poeta que tampoco quiso ser profesional nunca, y que era dueño de un canto pausado y un estilo sobrio que lo diferenciaron del resto del grupo. Pablo Luis Álvarez, conocido como «Wicho Vasallo», poeta matancero, célebre por su capacidad como organizador y promotor del repentismo en las décadas del 70 y del 80 (fundador y primer Director de la Casa Naborí, en Limonar, Matanzas) y cuya obra se caracteriza por un estilo muy personal, lleno de barroquismo, a veces casi surrealista. José Miguel Bello, repentista barroco, algo creacionista, de canto pausado y marcada influencia huidobriana. Bernardo Cárdenas Ríos, excelente poeta humorístico, célebre por sus *sketchs* radiales, hechos en décimas en el mejor estilo del teatro clásico español (fundamentalmente, de Calderón y Lope), pero, además, fino poeta emotivo que supo

asimilar y equilibrar en su obra las influencias del Indio Naborí y Chanito Isidró, fundamentalmente. José Manuel Cordero, poeta irónico, de humor mordaz y canto pausado. Orlando Laguardia, quien no ha destacado por su canto, pero sí por su capacidad improvisadora y su estilo agresivo. Clemente Cruz, quien también emplea la ironía como recurso repentístico y es un poeta de fino humor y técnica muy depurada; destacamos en él su dominio y empleo del llamado «choteo» cubano y cierto aire filosofante, sentencioso, en muchas de sus décimas. Gobiél Cruz, posiblemente el más naborinado de los poetas matanceros, de canto sosegado y creación conceptuosa; Vilatia Figueroa, una de las principal figuras del repentismo femenino en su generación (junto a Minerva Herrera), de canto ágil y estilo agresivo, vital como su nombre. Fernando García, el mayor de una familia de repentistas, poeta naboriano por excelencia, y destacado cultor de la décima escrita, por lo que su estilo repentístico adolece a veces de cierta «escrituridad»; de estilo conceptuoso, es un poeta que logra «involucrarse» en la obra toda, haciendo uso de técnicas y recursos que parecen de la promoción posterior. Reinaldo Gil, co-fundador de la Casa Naborí, en Limonar, Matanzas, quien a pesar de su poco apego a los escenarios y su dedicación a la promoción y organización de actividades, cultiva una improvisación muy naboriana, llena de búsquedas y sorpresas verbales. Gerardo Inda, improvisador de difícil clasificación, rápido e ingenioso, con una técnica muy depurada y un estilo donde se mezclan influencias de Valiente y de Sosa Curbelo; destacamos en él su dominio del espectáculo, sus insospechados recursos e infalible técnica, su rapidez y su memoria, que lo han convertido para muchos en un genio de la improvisación poética y, en opinión del estudioso Juan Carlos García Guridi, en «el Rob Steward del repentismo cubano»: todo un *showman*. Pablo Marrero Cabello, excelente repentista de poca voz y gran sentido de la ironía y de la riposta, artista de un raro carisma y una personalidad compleja, que, pese

a su mal canto y poca voz, lograba entusiasmar a gran parte del público. Luis Cruz, repentista rápido, audaz, ingenioso, culterano, quizá demasiado marcado por los creacionistas y con excesivo barroquismo lingüístico. Argelio Torres, repentista granmense de estilo pereirano y excelente técnica. José Luis Guerra («Guerrita») poeta matancero a quien una penosa enfermedad alejó de los escenarios, pero que dejó honda huella en quienes seguíamos sus atrevimientos formales, mezcla de surrealismo y creacionismo, en una especie de creación intermedia entre la esquizofrenia lingüística de «Wicho Vasallo» y el desenfreno imaginativo de Ernesto Ramírez. Arnaldo Figueredo, poeta cienfueguero que a veces parece un «Guerrita» redivivo, lleno de imágenes intrépidas, sorprendentes. Y, Manolo Soriano, repentista de voz timbrada y gran velocidad, lo que mezclado con un estilo agresivo y vivaz le ha dado renombre tanto en Cuba como en Estados Unidos, donde vive actualmente. Soriano es, sin duda, uno de los más rápidos y carismáticos improvisadores de su promoción, aunque con décimas cargadas de oralizantes, dispares, que afectan la integralidad de su trabajo.

Estas son las voces principales de esta promoción, aunque existen otros repentistas destacables como son Prudencio Mirabal («El Chino Mirabal»), Claudino Santos, Adolfo Suarez («El Gigante de la Idea»), Eriberto Báez, Reinaldo Socas Morejón, Dionisio Gil, Orlando Vasallo, Lázaro González, Ernesto Suárez, Justo Lamas, Evelio Orta, Humberto Upiere («El Indio Taíno»), Renito Fuentes, Gabriel Yanes, Jesús Leyva, Federico González («Chicho»), Lino Matos, Diosdado Roque («El Indio Nitaíno»), Arturo Coto, Carlos Pérez, Cecilio Pérez y Gilberto Morales (los famosos «Wambines» o «Guambines»), Héctor Peláez, Héctor Pérez, Yayo Celestino Fuentes, Mario Lorenzo

Guillama, Mariano Hernández, Juanito Armenteros, Diosdado Hernández, Catalino Casanova («El Látigo Mantancero»), Rogelio Porres y Nazario Segura.

Segunda promoción

Características promocionales

- Continuidad del Profesionalismo
- Continuidad e incremento de la presencia del repentismo en la televisión y en la radio.
- Desarrollo e incremento del repentismo *impuro*.
- Mayores intenciones de literalidad y poeticidad, incrementándose el gusto por el metaforismo y el empleo de otros recursos expresivos.
- Influencia del neopolurismo. Huella naboriana (Lorca + romanticismo); huella riberoniana (Campoamor + Nuñez de Arce); huella valentina (su estilo personal + el naborismo).
- Continuidad de la esquematización temática en el canto bucólico y el discurso apologético, con notable maniqueísmo político-historicista.

Esta es una promoción que toma el estandarte (y sigue el ejemplo) de las principales figuras de la promoción anterior (fundamentalmente, de Francisco Pereira y Ernesto Ramírez), pero que mantiene con ella una relación, llamémosla «de tanteo y recelo», debido al continuo intercambio con ellos en escenarios, en el que se establece una convivencia marcada por la competencia: asimilación y deseo de superación, admiración y reto, epigonía y desafío.

Principales figuras

Como dijimos en la introducción, hemos tomado como punto de partida para la conformación de este grupo, más o menos homogéneo, el año 1976, por ser este el momento en el que irrumpen en el panorama repentístico nacional las dos figuras principales de esta promoción, Jesusito Rodríguez y Omar Mirabal, poetas que, sobre todo desde los medios televisivo y radial, van creando una gran influencia en el gusto tanto del público como de los cultores de la décima. Jesusito Rodríguez destaca por su buen canto y desenvolvimiento escénico, y por un gusto a veces exagerado por la metáfora y la hipérbole, en un estilo de difícil clasificación y de variadas influencias. Su personalidad, junto a su canto y calidad como repentista, le han hecho dueño de una popularidad y de un reconocimiento más que merecido entre todos los poetas y amantes del repentismo. Mirabal, por su parte, destaca por su dominio técnico de la décima, por el celo con que cuida su lenguaje y por la plasticidad de sus imágenes; los recursos expresivos mirabalianos tienen sus raíces en la más profunda tradición del habla campesina, lo que ha hecho de su obra la de mayor impacto e influencia en los poetas de promociones posteriores; Mirabal es dueño de un canto pausado, de gran limpieza enunciativa y de un estilo poético de evidente ascendencia naboriana, en el que destacan el gusto por el símil y las imágenes visuales. La popularidad que Jesusito Rodríguez y Omar Mirabal llegaron a alcanzar en los años 80, junto a la calidad de sus interpretaciones, hicieron de estos dos improvisadores un eje estético de obligada referencia para la décima improvisada desde entonces.

Otras de las figuras principales de esta promoción, con menor influencia y relevancia dentro del movimiento repentista, a causa (o como consecuencia) de su menor

aparición en los medios de difusión, son las siguiente: el matancero Jesús «Tuto» García, autor de un estilo conceptual y de una décima limpia, sin oralizantes, con sobriedad en el canto y depurada técnica, poeta a veces epigramático, a veces fabulista, siempre mordaz e irónico. El habanero-matancero Julito Martínez, audaz improvisador, también con depurada técnica y canto rápido, con décimas en las que prima el canto bucólico, el gusto por el símil y el discurso sin afeites, casi en lenguaje directo. El también matancero Manolito García, poeta de la emotividad y de los sentimientos, de canto elegante y gran popularidad, dueño de un discurso poético lleno de reminiscencias románticas, amante del símil y de la metáfora sin estridencias; hacedor de imágenes originales que a veces lo emparentan con el estilo de Ernesto Ramírez. Otro matancero, Sergio Lima, pereirano por excelencia, poeta medido tanto en su estilo como en sus búsquedas y hallazgos poéticos. El holguinero-habanero Rafael García, uno de los mejores seguidores del estilo de Angelito Valiente, repentista en el que lo teatral logra un perfecto equilibrio con lo textual y lo interpretativo; poeta temperamental, fuerte, explosivo en escena, de verbo incisivo y fuerte histrionismo, con décimas de profunda raigambre campesina en las que florecen las hipérboles (a veces tremendistas) y los símiles más insospechados. Y, por último, Helio Vidal, de estilo sobrio y bucólico, aunque en sus últimas presentaciones se ha decantado por un estilo más teatral, que hunde sus raíces en la obra audiovisual de Justo Vega y Adolfo Alfonso, más que en la de Valiente. Todos ellos merecen un estudio más detallado tanto de sus trabajos repentísticos como de sus aportes a esta etapa de la poesía improvisada en Cuba, y son continuadores de la poética naboriana con indistintas influencias de Pablo León y Tacoronte (principalmente en «Tuto» y en Julito) y de Pereira, Valiente y Francisco Riberón (en Rafael García).

Junto a ellos, no tanto por acomodamiento cronológico como por afinidad estética, se ubican otras figuras, entre las que destacan: Felix Castellanos, de canto rápido y fácil versificación. Raúl Herrera («El Poeta del Sombrero»), también uno de los más veloces repentistas cubanos, de estirpe bucólica y estilo incisivo, destacadísimo como humorista y dueño de un metaforismo bastante depurado. Luis Martín, excelente tonadista, de canto reposado y suave. Ramoncito Martínez («El Apacible de Lawton»), poeta de lenguaje muy cuidado y de tendencia culterana, canto ágil y estilo sobrio. Raúl Hernández, poeta de lenguaje directo y canto pausado; Jesús Montesinos, que clasifica entre los más rápidos repentistas de Cuba, de verso fácil e ingenio poderoso. Orestes Pérez, poeta pereirano, de canto pausado y lenguaje directo. José Pijeira, poeta bucólico, de canto suave y fina ironía; destacaba en él cierta lentitud en la resolución de la décima, dándole mayor importancia a lo quería decir, al texto, que a los demás aspectos que conforman la *performance* repentista. Alonso Pino, poeta de buen canto, excelente tonadista, pero poco cultor del repentismo *puro*. Jesús Serrano («El Mantuano»), repentista veloz, ingenioso, de fácil versificación y de maniobras técnicas tan asombrosas como desconcertantes. Pedro Felipe Tejeda («El Fiscal»), poeta de estirpe naboriana, con un lenguaje lleno de matices bucólicos, casi *tojosistas*; destacan en él la potencia de su voz y la imponencia de su personalidad en escena. Juan Carlos Aguiar, poeta pereirano de imágenes cargadas de bucolismo y canto lento, casi contenido; es un poeta de poco carisma, pero de muy logradas imágenes, con evidentes problemas de concentración que afectan muchas veces su trabajo. Y, por último, Ramón Espinosa («El Relámpago de Quivicán»), sobre todo en su época dedicada al repentismo *puro* (no en su popular trabajo como «Profesor Espinosa» en la Televisión y la prensa escrita), poeta velocísimo, ingenioso, difícil para

sus rivales por el perfecto equilibrio que conseguía entre técnica, proyección escénica y buen verso.

Tercera Promoción

Características promocionales:

- Incremento del ritmo de las controversias.
- Estandarización de la tonada libre, en detrimento de las demás tonadas; aumento de la creación de sub-tonadas.
- Recuperación y renovación de la «seguidilla», aumentando el carácter de espectáculo de la *performance* repentística.
- Consolidación del pereirismo.
- Recuperación del repentismo como arma de lucha y denuncia política, con fuerte incidencia social, a partir de la utilización de la décima improvisada para cantar a temáticas actuales, de carácter político nacional e internacional (fundamentalmente, en las Tribunas Abiertas de la Revolución, a partir del secuestro en Miami del niño cubano Elián González).
- Surgimiento de una neoretórica basada, fundamentalmente, en el síndrome del símil, el lenguaje «fuerte», el tremendismo y un «metaforismo apisonado» que degenera en vicio estilístico.
- Incipiente vanguardia y cambio de códigos estéticos, a partir del nacimiento de un pequeño grupo de repentistas urbanos, dueños de otro dominio léxico, con una formación no ruralista (escaso cucalamabeísmo y mesurado naborismo) y la búsqueda de una mayor competencia lingüística.

- Mayor aprovechamiento de la dinámica y de las leyes de la oralidad.
- Promoción y reconocimiento internacional del repentismo cubano a partir de su presencia en festivales y encuentros iberoamericanos.
- Auge de las grabaciones de repentismo en soporte casete (incipiente comercialización).
- Aparición creciente, en el ámbito internacional y nacional, de estudios teóricos sobre el repentismo, lo que influye, aunque poco a poco, en el tratamiento y la valoración que los propios repentistas hacen de su arte.
- Surgimiento de una metodología y de un proyecto pedagógico que propician el aprendizaje y la enseñanza de la improvisación como arte.

Con esta promoción sucede lo mismo que con la anterior. Los repentistas que la integran siguen como modelos a las principales figuras de la precedente (en este caso, a Jesusito Rodríguez y a Omar Mirabal), pero sólo como punto de partida hacia una forma «superior» de hacer repentismo. Esta es una promoción, además, que, desbordada por la eclosión y el redescubrimiento popular del repentismo a finales de los años 90, valora, tal vez por vez primera, el carácter de espectáculo de la poesía improvisada, y ven la *obra* repentística como una «puesta en escena», por encima del texto, reconociendo que este último es una parte más, y no obligatoriamente la principal.

En esta promoción se funden disímiles ganancias, visibles en unos repentistas más que en otros, por supuesto. Por una parte, el ritmo rápido de las controversias; por otra, lo teatral en equilibrio y a veces por encima de lo textual; y por otra, lo musical-interpretativo en equilibrio y a veces por debajo, de lo teatral. Pertenecen a esta promoción, y destacan dentro de ella: Irán Caballeros, uno de los más laureados en

certámenes nacionales (pese a su juventud), poeta con logradas pretensiones líricas y muy buena técnica, de estilo sobrio y lenguaje sin exceso de oralizantes. Juan Antonio Díaz Pérez, convertido prácticamente desde sus inicios en uno de los líderes de su promoción, repentista con gran facilidad para la versificación, de marcado barroquismo lingüístico, estilo incisivo y formación ecléctica, en el que se notan las influencias de «Chanchito» Pereira y Pablo León, fundamentalmente, y en el que juegan un papel fundamental la fuerza de su proyección escénica y su personalidad imponente sobre el escenario, a partir de un enorme grado de concentración y una gran seguridad en sí mismo. Es, además, uno de las principales voces de lo que podríamos llamar el *tojosismo* repentista, ese canto bucólico *per se*, a veces forzado, como un remanente tardío del cucalambeísmo que denota no sólo filiaciones estéticas, sino presupuestos artísticos. Bárbaro García, poeta cienfueguero, barroco y bucólico, de canto pausado y cierto barroquismo metafórico, con una voz grave y pintoresca que transmite cierta autenticidad guajira, a diferencia del *tojosismo* y el *guajireo* intencionado tan en boga en otros repentistas de su promoción. Robertico García, cienfueguero residente en Miami, excelente repentista de voz atiplada y estilo riberoneano, hacedor de décimas fluidas y cargadas de plasticidad; Ricardo González Yero, poeta tunero residente en Miami, con un desarrollo escénico y poético bastante desigual, pero de muy buen canto. Héctor Gutiérrez, carismático poeta con un canto de gran intensidad, valientino en su estilo, pero naboriano en sus propuestas estéticas; ha sido uno de los que con mayor juventud ha llegado a los primeros planos del repentismo nacional; destaca en él su sincero apasionamiento por la décima, tanto por la suya, como por la que improvisan otros, en un gesto de marcada caballerosidad artística que lo identifica y lo hace clasificar como uno de los que mejor ha comprendido el concepto de «obra repentista», la controversia como un todo en la que tanto su

desenvolvimiento como el de su rival y la reacciones del público son importantes a la hora de juzgar su calidad general. Yosvani León, poeta pinareño de estilo incisivo, cáustico, con un discurso poético de intencionada «campesinidad» que a veces resulta algo impostada y que lo hace clasificar como otro de los principales afiliados al *tojoso* repentista, derivación post-naboriana del cucalambeísmo. Noel Sánchez, otro joven repentista laureado varias veces en certámenes nacionales, de estilo naboriano y canto pausado, dando mayor importancia al texto que a la otras partes de la obra repentista. Héctor Montesinos, repentista todavía en búsqueda de un estilo definitivo, pero con grandes potencialidades tanto poéticas como estilísticas, con gran fuerza interpretativa. Jovier Morera, cienfueguero residente en Miami, uno de los mejores intérpretes de tonadas de su promoción, poeta de gran sobriedad estilística, de canto suave y décimas de velado lirismo. Luis Paz Esquivel, poeta de gran fuerza expresiva y un timbre alto y fuerte, de lenguaje barroco; destacamos en él su estabilidad cualitativa y un empleo cada vez mayor de lo teatral y lo paralingüístico en función del resultado general de la *performace*. José Enrique Paz, poeta naboriano, con estilo sobrio y canto conservador; su desenvolvimiento escénico a veces trazuma cierta inconformidad y, por ende, constancia en la búsqueda de la superación. Tomasita Quiala, sin duda la mejor repentista femenina de Iberoamérica, y una de las mejores de todos los tiempos, tanto en Cuba como fuera de Cuba, sin distinción de sexos; la fama de Tomasita ya trasciende las fronteras nacionales y su calidad es reconocida por todos, público, repentistas y estudiosos; Tomasita es una repentista que se mueve en todos los terrenos, tanto en el repentismo emotivo como en el mecánico, tanto en el estilo cáustico como en el lírico, aunque en los últimos tiempos se ha especializado en los pies forzados (repentismo por inducción), sobre todo en el ejercicio lúdico de hacer una décima con cuatro pies forzados, al derecho y al revés;

destaca en ella su dominio de la décima y de las técnicas repentistas, su fuerte temperamento y su valoración del concepto espectáculo, a través del manejo de los factores paralingüísticos y extrapoéticos a pesar de su invidencia, algo que, dicho sea de paso, le facilita altísimos niveles de concentración, determinantes en el desarrollo y resultado de la obra repentista. Luis Quintana, matancero, otro de los líderes indiscutibles de su promoción, poeta de estilo ecléctico, no exento de barroquismo romántico y de oralizantes impuestos por la velocidad del canto, pero con notables hallazgos líricos y depurada técnica; destacaremos en él su seguridad y su carisma, apoyado en la fuerza de su imagen (buena presencia física) y en una fuerte proyección escénica. Emiliano Sardiñas, posiblemente el más carismático de los repentistas actuales, poeta que se mueve en todas las líneas posibles de la improvisación poética, tanto en la controversia humorística, como en la emotiva o en la cáustica; Sardiñas es un poeta de difícil clasificación, de grandes hallazgos líricos y depurada técnica, en el que destaca, sobre todo, su meteórica evolución y madurez artísticas y su inteligente empleo de los elementos circunstanciales como materia prima de la creación poética. José Antonio Tejeda, repentista habanero residente en Miami, de trayectoria dispareja, con estilo incisivo y cierta vaguedad en un discurso poético lleno de oralizantes; destaca tanto por su canto y rapidez, como por su carisma; y Alexis Díaz-Pimienta.

Otros repentistas que pertenecen a esta promoción, pero que han tenido una menor relevancia dentro de ella, por distintas causas (las principales: su juventud y/o su poca participación en los medios de difusión) han sido: Jorge Sosa, Marcelo Díaz Pimienta, Bernardo Cárdenas Surí, Irán Fundora, Luisito Cruz, Yordán Quintero, Jesús González, Jesús Padilla, Juan Bautista Carrillo, Yoslay García, Juanito Hernández, Miguel Herrera,

Yordani Romaguera, Dimitri Tamayo, Nelson Lima, Lázaro Godoy, Aidil Torres, Osmany Tejeda, Tomasita López, José Manuel Silveiro, Gualberto Valdés, José Manuel Gil, Juan Carlos García Guridi, Juan Idilio Terrero, Giraldo Segura, Yuniel Piloto, Idalberto Montero, Aramís Padilla, Albertico Rojas, Orosmy Hernández, Osiel Yanes, Alexis Telléz, Onel Zamora y Javier González.

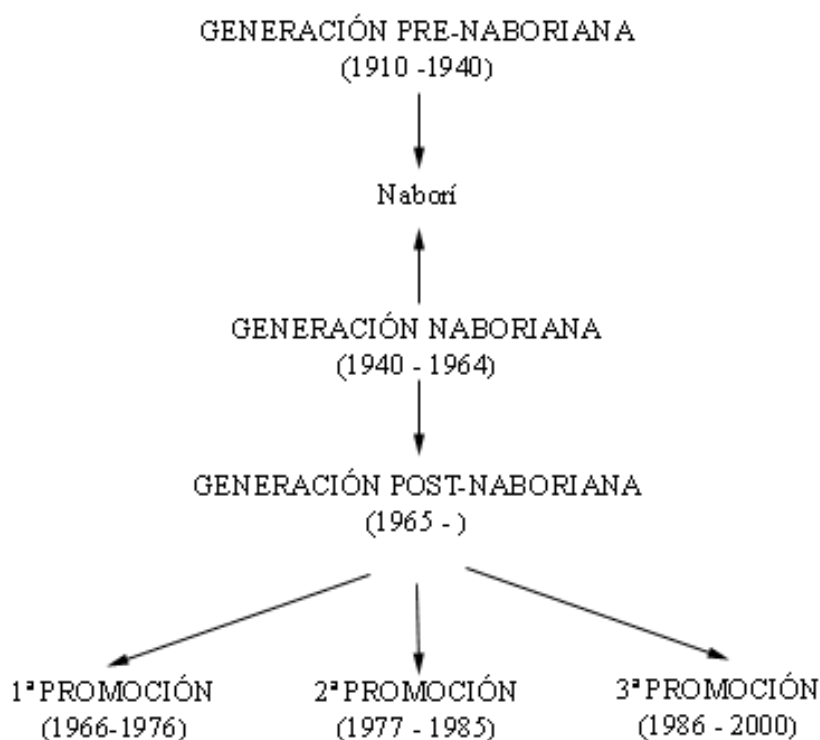
Todos estos repentistas, y otros que tal vez escapan a nuestra memoria y labor investigativa, constituyen la tercera promoción post-naboriana, que podría ser la última, si, tal como auguramos, en estos momentos está surgiendo más que una cuarta promoción de la generación post-naboriana, una nueva generación en espera de que la descubramos, valoremos y clasifiquemos.

Conclusión

Si hiciéramos un símil deportivo, se podría decir que la evolución del repentismo en Cuba ha sido como una gran carrera de relevo, maratoniana y con obstáculos. La mayoría de las veces el grupo corredor se ha mantenido compacto, pero, de pronto, alguien ha tirado del pelotón y éste se ha fragmentado. Fue lo que sucedió en 1940, con el Indio. Luego, Naborí fue seguido muy de cerca por Riberón, Valiente, Tacoronte y Pablo, juntos saltaron todos los obstáculos y le pasaron el testigo a Pereira, Ernestico y Efraín Riberón, que también se despegaron de su pelotón, y les pasaron el testigo a Jesusito y Omar, que en un *spring* salvaje fragmentaron el suyo y le pasaron el testigo a Juan Antonio Díaz, Alexis Díaz-Pimienta, Luis Paz, Tomasita Quiala, Emiliano Sardiñas, Luisito Quintana e Irán Caballeros, quienes ahora estamos corriendo dentro del pelotón más numeroso y variopinto de cuantos haya habido, corriendo y sorteando obstáculos

nuevos (los últimos y los más «peligrosos»: el de la teoría y los estudios especializados; el de la enseñanza del repentismo; el de la lucha contra el repentismo *impuro*), para pasarles el testigo a jovencitos como Leandro Camargo y Yaser García, o a niños como Axel Díaz Hernández, Rolando Ávalos, Andrés Díaz Tabares, José Antonio Morales o Ernesto Mederos, los verdaderos encargados de seguir (y desarrollar) la tradición del repentismo en el siglo que empieza.

ESQUEMA DIACRÓNICO Y EVOLUTIVO DEL REPENTISMO EN CUBA



Notas

(1). De la misma manera que hemos advertido antes, estas generaciones podrían cambiar de referentes y calzar otros nombres. Por ejemplo, la pre-naboriana podría ser también «generación de la seudorepública» (referente histórico); la naboriana podría ser «generación de los medios» (referente sociológico, por el papel que jugaron la radio, los discos y la televisión en ella), o incluso, «generación de la Edad de Oro» (referente socio-literario); y la post-naboriana, podría ser «generación de la revolución» (referente histórico-político) con sus diferentes promociones, numeradas como hemos hecho, o etiquetadas como promociones de los 70, de los 80, de los 90, tal como ocurre con la literatura escrita.

(2). Poco tiempo después se sumaron a este Grupo y formaron parte de él, Benito Matachana, José Antonio Tejeda, Félix Castellano y Emiliano Sardiñas. Con una incorporación más tardía, integraron este movimiento Juan Antonio Díaz y Luis Paz. Podría aducirse que por esas mismas fechas otros repentistas estaban ingresando en otros Centros Provinciales de la Música a lo largo del país, pero, advertimos que estos no han tenido la misma incidencia sobre el desarrollo del repentismo en Cuba que sus colegas del Centro Provincial de la Música de la Habana, sobre todo por su menor participación en los programas radiales y televisivos.

(3). Bien advierte el historiador Jorge Ibarra que "la difusión que tenían sus décimas [de los trovadores populares de la época] dependía, en gran medida, de que fuesen impresas o no. La prensa humorística sería, durante los primeros años de vida republicana, el medio de divulgación principal de las composiciones musicales

campesinas, hasta la creación de la radio en 1920" (Jorge Ibarra, «La voz del pueblo en las manifestaciones folklóricas y en la cultura popular», en *Un análisis psicosocial del cubano: 1898-1925*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1985, p. 198).

(4). Jorge Ibarra, op. cit., pp. 199-213.

**El discurso político de Zoé Valdés: "La nada cotidiana"
y "Te di la vida entera"**

Carmen Faccini
Saint Joseph's University

Es ésta una propuesta de aproximación crítica al escasamente abordado universo literario de la cubana Zoé Valdés (exiliada en París en 1995) y, en particular, al análisis de las estrategias de articulación y funcionamiento del discurso político en sus novelas *La nada cotidiana* y *Te di la vida entera*. En la primera, Valdés realiza su lectura contemporánea de la realidad cubana de fines del siglo XX desde el exilio, con una perspectiva políticamente antirrevolucionaria y feminista. Como Catherine Davies ha afirmado en su libro *A Place in the Sun? Women Writers in 20th Century Cuba*, Zoé Valdés "has made a reputation for herself by criticizing the cuban government and writing novels that some would call erotic and others pornographic" (223-4). Se refiere a las novelas editadas en el exilio: *Sangre azul* (1993), *La hija del embajador* y *La nada cotidiana* (1995), y *Te di la vida entera* (1996).(1) Respecto a la primera de este grupo, única novela publicada inicialmente en Cuba en 1989, la crítica cubana Zaida Capote subraya "un lirismo onírico coherente con el mundo poético de la escritora", en contraste con "un realismo casi pedestre", que Capote ve en las últimas novelas publicadas.

Siguiendo algunas premisas del método de análisis ideológico propuesto por Fredric Jameson en *The Political Unconscious*, el texto literario emerge del contexto que lo genera conllevando lo "real" en su "ser", intrínsecamente, como su subtexto. El texto es concebido como "acto social simbólico", es decir que existe un "inconsciente político colectivo" en palabras de Iris Zavala, una fantasía social que el escritor, integrante de esa

colectividad, textualiza a partir de los discursos sociales. Analizar la simbología del texto, su estructura, imaginaria, o sea el texto individual, fase que Jameson llama del horizonte político, nos prepara para pasar a la fase del horizonte social, donde se reescribe la pugna ideológica entre discursos de grupos sociales enfrentados por el poder.

"Morir por la patria es vivir" se titula el Primer Capítulo de *La nada cotidiana*, escrito en tercera persona, en prosa lírica, uno de los pocos momentos que evocan la primera etapa de Valdés como poeta. Vale la pena recordar que ya Valdés había sido ganadora de premios poéticos como "Casa de las Américas" (1988), "Roque Dalton" y "Jaime Suárez Quemain" con el libro *Respuestas para vivir* (1982), y que fuera finalista del premio "Carlos Ortiz", en España, con *Todo para una sombra* (1986).

Se presenta en este capítulo a la protagonista de la novela, moribunda, en viaje de regreso del Purgatorio, hacia una nada que es identificada con "Esa isla que, queriendo construir el paraíso, ha creado el infierno" (20) --sugiriendo el periplo de una balsera devuelta por el mar a su punto de partida. Este onírico, alucinado Capítulo Inicial adelanta, desde la perspectiva de la narradora, la Revolución cubana como proyecto fracasado, ya en la primera línea --la misma que cierra circularmente la novela: "Ella viene de una isla que quiso construir el paraíso" (15, 171). [nuestros subrayados] Se anticipa así no una forma literaria que delate cabalmente una realidad referencial, sino una forma literaria que proyecta una realidad parcialmente percibida o, al menos, así retextualizada por Valdés.

Anunciando la deconstrucción con que arremete en el resto de su novela, un esbozo del discurso revolucionario propone al mismo sarcásticamente --en el Segundo

Capítulo, el "Heroico nacimiento" de la protagonista-- como discurso lexicalizado del proletariado, simbolizado en el padre revolucionario a quien, para asistir al parto, "habían ido a buscar a la zafra" (22). Cerrando espacios a posibles justificaciones, comienza a construirse un discurso hegemónico proletario-revolucionario que es visto como producto del adoctrinamiento llevado a cabo por una clase acomodada y culta (la del médico, o "Elena Luz, la doctora guerrillera" (24)), clase enmascarada, según la novela, en el igualitarismo traído por la revolución triunfante. Así, ante la desilusión del padre por el nacimiento tardío de su hija Patria "el doctor l[o] consoló":

--No coja lucha, compañero, este día también se conmemora una fecha importante, el Día de los Episodios Nacionales, los Fusilamientos en Madrid . . . Mi padre no sabía ni jota de la historia de España, ni de ninguna historia . . . El sólo tenía claro que su enemigo era el yanqui, y que el Primero de Enero había nacido su Revolución y su hija con ella . . . (. . . .)

-- . . .Me gustaría ponerle Victoria . . .o mejor, mejor . . .¡Patria! . . . (. . .) Y mi padre, emocionado, sollozó creyéndose glorioso. (26) [nuestros subrayados]

Contribuye, en la construcción de este discurso hegemónico la acumulación de la iconografía clásica de la revolución, tal como la bandera cubana colocada por el "Che" sobre el vientre de la madre parturienta o la presencia del Comandante parapetado en su verde uniforme. El título plurisémico de este segundo capítulo, "Heroico nacimiento", refracta la ironía discursiva aludida en la cita anterior tanto como el padecimiento por maternidad, y anticipa el contradiscurso de Patria/Yocandra cuyo punto de vista, "iluminador" de la ideología "manipulada" de los padres, se agazapa en el relato de segunda mano:

Cuenta mi madre que era el primero de mayo de 1959,. . . Cuenta que caminó y caminó desde La Habana Vieja hasta la Plaza de la Revolución para escuchar al Comandante. Y en pleno discurso comencé a cabecearle la pelvis, a romperle los huesos. La tuvieron que sacar en hombros.... el Che le puso la bandera cubana en la barriga, pero ella apenas ni se enteró, porque yo seguía jodiéndola, provocándole unos dolores del carajo. Y Fidel continuaba con su arenga más verde que las palmas. Y yo dando cabezazos, codazos, tortazos, queriendo huir de su cuerpo, de todas partes (21). [nuestros subrayados]

A partir del Tercer Capítulo se concreta la deconstrucción discursiva, bastante contenida hasta aquí, aunque estratégicas intervenciones de la narradora amenazaran en los dos primeros capítulos con deconstruir el discurso de la revolución, en particular uno de sus pilares: el del sistema sanitario (en capítulos siguientes arremeterá contra el otro, el del sistema educativo). En el resto de la novela asistimos a la elaboración desenmascarada de un discurso contrarrevolucionario rabioso, corrosivo y descarnado (como subraya la edición de Emecé de 1995) en que la ironía se vuelve sarcasmo, para hiperbolizarse hasta convertirse en un discurso del absurdo, que se va a intensificar en *Te di la vida entera*, novela publicada un año después.

Como estrategia narrativa, el discurso político oficial hegemónico, suele articularse en el texto de *La nada cotidiana* retextualizando unas cuantas citas escogidas de letreros, graffitis, lemas, slogans, consignas o discursos lexicalizados, dessemantizados por su recurrencia, según la novela, cuyo subtexto acusa descomposición o corrupción en los niveles social, económico y cultural --justamente aquellos que, como recuerda Catherine Davies, resultaron completamente reestructurados a partir del proceso

revolucionario (116). Unos ejemplos pueden ilustrar estas estrategias: en el contexto del relato acerca de cómo Patria/Yocandra sacó su carrera universitaria aprobando con "notas excelentes compradas" (46), se afirma que "[e]ra el momento del célebre lemita, que tantos estragos profesionales produjo, de que 'la vocación no existe, la vocación es el deber cumplido.' Y todo el mundo, en masa, tenía que ser maestro o médico, porque la patria lo necesitaba..."(46) [nuestros subrayados]. En oportunidad en que la familia de Patria/Yocandra recibiera la entrega de una casa expropiada a un miembro de la alta burguesía exiliado en Miami, el "padre estaba en pijama escuchando otro discurso --el mismo de cada Veintiséis de Julio-- en la radio...." (77) [nuestros subrayados]. En otro ejemplo, el Lince, amigo de la protagonista, confiesa haberse exiliado como balseiro, harto de titulares de racionamiento, que son literalmente transcritos en la novela (véase pags.126-7).

Parcialmente articulado en la dinámica de la narración, el discurso oficial es deconstruido en sus niveles social, económico y cultural, cuando Valdés lo confronta con su contra-discurso, que recompone con los relatos de situaciones críticas de numerosos personajes en *La nada cotidiana*, como el ex-presos político, la vecina Hernia, Rita la secretaria, la Gusana, el Lince o la vecina ancianita. Este otro discurso se presenta como habiendo sido rescatado del silenciamiento de personajes integrantes de una sociedad marginada, y busca acusar una patética realidad referencial en la que predominan racionamiento, restricciones, desempleo, censura, sanciones, represión, exilio y sobre todo, miedo. "Yo nací asfixiada y aún me falta el aire.... ¿Por qué todos invocan una rigurosa disciplina de respuestas, cuando el presente es un cataclismo de interrogantes?

(28) -- cuestiona la narradora; para revelar más adelante las siguientes escenas rutinarias que recurren en la composición de su "nada cotidiana":

...me despabilé con el buchito de café, me lavé los dientes, desayuné agua con azúcar prieta y la cuarta parte de los ochenta gramos del pan de ayer. He administrado muy bien el pan nuestro de cada día. Cuando hay --¡si es que hay!-- lo pico en cuatro.... Tengo pasta dental gracias a una vecina que me la cambió por el picadillo de soya. . . (29)

Voy hacia la oficina: EL TRABAJO. ¿Qué trabajo?... Nuestra revista de literatura,...., no podemos realizarla por "los problemas materiales que enfrenta el país", el periodo especial y todo lo que ya sabemos que estamos sufriendo y lo que nos queda por sufrir....(30)

Llego a la casa, no hay luz. Me meto a cocinar desde las tres, pero en lo que el gas va y viene me dan las ocho o nueve de la noche. A esa hora si logro comer me puedo considerar una mujer realizada.... Esto es lo que hago, más o menos, cada día de mi vida, cuando no me visitan el Traidor o el Nihilista. (31) [nuestros subrayados]

Si bien como Davies recuerda, coincidiendo parcialmente con el subtexto de la novela, la intensificación de todas estas carencias económicas en la Cuba de los noventa afectaba sociedad y cultura, esta crítica británica destaca causas de esa situación acuciante que son escamoteadas por Valdés, apareciendo fugazmente mencionadas y constituyendo parte de un discurso demasiado desgastado según la novela. La cita anterior, aludiendo sarcásticamente al "período especial", es prácticamente la única referencia directa, aparte de la mención en la dedicatoria ("A mi hija Attys Luna, que nació en período especial"). Entre 1990 y 95, en términos de Davies, Cuba pasó por uno de los periodos más críticos

de sus cien años de independencia cuando, después de la caída del bloque soviético en 1989, acabó la ayuda económica y el bloqueo impuesto por Estados Unidos desde 1960 se estrechó aún más. "Over those five years" –agrega-- "Cuba experienced 50 per cent collapse in national output... The Cuban population underwent conditions (acute shortages of all materials, foodstuffs and energy) not unlike those experienced in a war zone. Recovery began in 1994 and has since strengthened due to a gradual opening up of a market economy, foreign investment and tourism" (222). [nuestros subrayados]

Particular atención merece en el contexto de *La nada cotidiana* una focalización en el relato de la relación patológica de la protagonista con su primer marido, apodado "El traidor", símbolo espectral de la revolución quien "...no se contentaba con ser un hombre de pensamiento, también se describía como un hombre de acción, un Rambo del comunismo, un machista leninista" (59); tanto como una focalización en el personaje del padre, un revolucionario quien, paulatinamente, revela marcados rasgos de machismo, racismo u homofobia. Simbolizados respectivamente en estos personajes, se busca desenmascarar unos discursos proletario e intelectual-revolucionario-machista como estrategia para su deconstrucción. Valdés identifica discurso patriarcal/discurso político hegemónico en estos personajes, que se presentan en la novela como metonímicos de la revolución. Esa identificación donde convergen valoraciones tanto genéricas como político-ideológicas, va más allá de un enfoque feminista. Coincidimos con Nelly Richard quien afirma la necesidad de aplicar unas "teorías lo más flexibles y abiertas posibles a la multiplicidad articuladora de las diferencias: teorías para las cuales lo femenino no sea un término absoluto. . . sino una red de significados en proceso y construcción que cruzan el género con otras marcas de identificación social y de acentos culturales" (742).

En todo caso, la realidad subtextual de la novelística de Valdés se ve debilitada a la luz de evaluaciones críticas sobre la situación de la mujer en Cuba, como la de Luisa Campuzano, voz de la periferia en relación al mercado occidental donde se lanza la obra de la exiliada:

En Cuba muy distintamente de lo sucedido en otras partes, la progresiva transformación de la mujer se produjo en el contexto de un cambio revolucionario que nunca tuvo como objetivo prioritario a las mujeres, sino la modificación radical de la estructura política y económica del país, a la que todo se subordinaba, y para la cual la categoría operativa fundamental era la de clase y no la de género; y las tácticas inexcusables, la igualdad y la unión, no la diferencia (7). [nuestros subrayados]

La perspectiva occidental de Davies, quien recuerda que en Cuba la situación legal de las mujeres era ya favorable en los años 50 aunque resultaba difícil erradicar actitudes machistas profundamente arraigadas, tanto en el nivel familiar como público, actúa como catalizador entre esos dos discursos. Los socialistas, según agrega, consideraban el feminismo como un fenómeno de la clase media blanca que no tenía nada que hacer en Cuba. El énfasis en la moralidad desde el comienzo resultó en una revolución orientada hacia el hombre. La política de la revolución con respecto a las mujeres, concluye Davies, era profundamente contradictoria (118-119).

Te di la vida entera (1996) se caracteriza por una frecuente hiperbolización de situaciones de la vida cotidiana cubana y sobre todo, habanera, que culminan en un discurso absurdo que abusa de motivos escatológicos y pornográficos. Asimismo, la novela está pautada por permanentes disgresiones que, como afirma Chet Halka,

"descentran al lector." (2) A la intertextualidad o intratextualidad literaria y cinematográfica, se suma, más recurrente aún, la de letras de guarachas, rumbas, mambos, incluso de algún tango y, sobre todo, de boleros (cada capítulo presenta como acápite versos provenientes de alguna de estas formas musicales), fenómeno que proliferó en la novelística latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Ejemplos de este tipo pueden ser *La guaracha del macho Camacho*; *Arráncame la vida* (Angeles Mastretta); *Boquitas pintadas* (Manuel Puig) o *De dónde son los cantantes* (Severo Sarduy). (3) El argumento mismo de *Te di la vida entera* se articula a "ritmo de bolero" y a modo de melodrama --la protagonista "ruega a la periodista que escriba su vida para una telenovela, pero tiene que quedar como las que hacen los brasileños..." (360)--, con reminiscencias de *Cae la noche tropical*, de Puig.

Una narradora en tercera persona --o segunda, cuando entra en disputa con la voz de su conciencia, apodada Pepita Grillete y diacríticamente destacada--, afirma transcribir, a manera de medium, el relato que le dicta el cadáver de María Regla, hija de Cuca Martínez, heroína de la historia. La excepción son los Capítulos Cuatro y Cinco --entre los que se establece un contrapunto-- donde los protagonistas, Cuca y "el Uan", asumen respectivamente la narración bajo la forma de monólogo interior. La heroína es una guajira llegada a la capital, quien se emplea como doméstica en una casa de La Habana Vieja, en la que se relaciona con una pareja de mujeres (Mechunga y Puchunga) con quienes hará amistad a lo largo de los años. Una noche, en el club nocturno "Montmartre", Cuca conoce al amor de su vida, "el Uan" Pérez, a quien sólo vuelve a ver después de ocho años, ocasión en que queda embarazada de María Regla. "El Uan", individuo vinculado con una familia de mafiosos, emigra a Nueva York en el año del

triunfo de la revolución, dejando a Cuca un billete de un dólar con un número clave, que volverá a buscar después de treinta y seis años, a lo largo de los cuales la protagonista cría a su hija y espera el reencuentro, de cara al mar --el cual presenta un simbolismo plurisémico en las novelas de Valdés, que va de libertad a prisión, de vehemencia a paz, y así sucesivamente. En el desenlace, Cuca enloquece y es transportada a su pueblo natal, Santa Clara, por los mismos agentes estatales que destierran al "Uan", separándolos esta vez para siempre. María Regla llega al pueblo a entrevistarla como periodista, sin que su madre la reconozca, y de este encuentro resulta el relato que la primera dicta a la narradora de *Te di la vida entera*.

Un eje estructura la novela en dos secciones bien definidas: antes y después de 1959, año de la concepción de María Regla, de la desaparición prolongada de "el Uan" -quien reaparece oportunamente durante el "período especial" alardeando de su holgura económica-- y del triunfo de la Revolución cubana, todo lo cual conforma la cuenta de "desgracias" de Cuca generando, en la segunda sección de la novela y desde el punto de vista de la narradora, el mismo tipo de discurso político parcial, satírico, escéptico y corrosivo que se analiza en *La nada cotidiana*:

Lo demás ocurrió muy rápido. Como una pesadilla insoportable, en la cual no se cesa de caer, y caer, y caer. En seis meses, él obtuvo mucho más dinero. Al siguiente día, lo perdió. Para colmo, triunfó la revolución. De contra, ella salió embarazada. Sin dejar huellas, él volvió a escabullirse; esta vez se fue por un período más largo. Todo eso en seis meses, de un golpe (94). [nuestro subrayado]

Sin embargo, a diferencia de *La nada cotidiana*, donde el contradiscurso "iluminador" se articula en la narración de la protagonista, Patria/Yocandra, hija de un proletario-machista-homofóbico y metonimia de la revolución, y de una madre que lo sigue, en *Te di la vida entera* esa pirámide familiar se ve ideológicamente invertida. Es María Regla, la hija, quien sustenta fervorosamente la dialéctica revolucionaria durante buena parte de su vida. En contraste, el padre, cuya huida se confunde a veces en la novela con exilio político, es un oportunista corrupto e inmoral, quien no simpatiza con el régimen y llega a emitir un discurso sobre Martí que quiere ser desmitificador, pero resulta en la absoluta irreverencia. "Nunca más la vi", afirma "el Uan" en su monólogo interior refiriéndose a Cuca, "ni le escribí siquiera. Sé que tengo una hija preciosa, pero con ínfulas de comuñanga. Soy el padre de una bastarda roja que se avergüenza de mí porque le han ido con el cuento de que soy un vendepatria" (143). [nuestros subrayados]

Cuca Martínez por su parte oficia de puente entre padre e hija, involucionando ideológicamente desde cierta militancia inicial algo comprometida, hacia un discurso contrarrevolucionario equiparable al de Patria/Yocandra: "Escuchaba discursos, partes heroicos, entrevistas políticas, himnos, noticieros. . . . Se cumplía el primer aniversario de la entrada de Talla Extra Larga en La Habana. Todo era efervescencia, júbilo, fiesta, desazón, alegría, jodedera. ¡Cómo cambió después esa realidad, para sacrificio, matazones, carencias, resingaciones!" (102).

El contradiscurso anunciado en la síntesis vital antes citada, se articula desde el Capítulo Cuatro --eje del discurso político en la novela cuyo acápite son los populares versos: "Se acabó la diversión,/ llegó el Comandante,/ y mandó a parar..."--, donde Cuca asume la narración. En este capítulo, la narradora-protagonista arremete contra Fidel con

un discurso bastante "pedestre" (usando el término de Capote), acusándolo de principal responsable de las carencias domésticas, entre otras tantas:

A Talla Super Extra le andan diciendo "la cebolla": por su culpa las mujeres cubanas lloran en las cocinas. Se darán cuenta de que unas veces Talla es Extra, y otra es Super Extra Larga; depende del volumen, del peso, de las medidas, con que él asuma las responsabilidades o acontecimientos del momento. Para seguir en mi rutina, y entrar en talla, entallar la comida, que es lo que tengo que resolver ahora mismo, ya, y no la baba política. ¿Qué cocinaré, Virgencita? (97-8)

A continuación, más en una descarga que en un discurso político-literario coherentemente articulado, se arremete contra la estructura del sistema económico y, como en *La nada cotidiana*, las referencias al bloqueo se escamotean y las menciones a la crisis como consecuencia del período especial, si aparecen, resultan por demás sarcásticas. Se arremete asimismo contra el sistema social, reestructurado en nuevos estratos socio-políticos en la novela: "los dirigentes, la diplogente, los disidentes, los indigentes. . . los sobrevivientes" (348); contra los latinoamericanos solidarios con Cuba --los "turistas ideológicos"--; por fin, contra los incuestionables sistemas sanitario y educativo cubanos.

Al concluir, cabe agregar que si en el orden discursivo no podemos hablar de neutralidad en lo que respecta a género como se vio en el análisis de *La nada cotidiana*, tampoco se puede neutralizar los registros sociales o políticos. Sin embargo, la búsqueda de neutralización discursiva es estrategia recurrente en estas novelas de Valdés, al pretender un acento discursivo parcial en la textualización de una realidad complejísima

en todos sus niveles, como lo es la cubana. El escamoteo de información socio-económica y política clave, y la congelación de un discurso revolucionario que se autodefine dialécticamente por su constante cambio --aun por intensas crisis conducentes a su renovación-- constituye otra constante en esta narrativa. Respecto al cambio de registro de un primer discurso de carácter lírico-onírico en los ochenta al de las novelas del exilio de mediados de los noventa, Zaida Capote abre una polémica con su interrogante acerca de si se trata del resultado de una experiencia de exilio o, si el que nosotros consideramos un discurso *antirrevolucionario estereotipado*, responde por el contrario a una experiencia de mercado.

Notas

(1). Recibe el Premio de Novela Breve "Juan March Cencillo" por *La hija del embajador* y es finalista del Premio Planeta por *Te di la vida entera*.

(2). "La escritura de Zoé Valdés se hace ligera, a ritmo de bolero, con un lenguaje de tono popular en el que saltan a cada tanto frases hechas, refranes y diversos juegos de palabras que en ocasiones caen en usos costumbristas bastante inútiles. Pero además, la autora utiliza con frecuencia un discurso disgresivo con la intención de hacer ciertas interpolaciones en las que verter sus opiniones y sus nostalgias sobre la ciudad lejana. Así aparecen largas e innecesarias recetas de cocina, opiniones sobre el mismo oficio de escribir y páginas en que se opina sobre la revolución cubana. Claro que a Zoé Valdés a veces se le va la pluma y convierte esas páginas de la novela en un alegato contra el régimen castrista" (De La Peña 7).

(3). Zaida Capote encuentra un homenaje a esta novela de Sarduy en los personajes de *Te di la vida entera*.

Bibliografía

Aguilar, Carolina, Perla Popowski, Mercedes Verdeses. "Mujer, Período especial y vida cotidiana", *Revista Temas 2.5* (enero-marzo 1996): 11-17.

Campuzano, Luisa. "Ser cubanas y no morir en el intento", *Revista Temas 2.5* (enero-marzo 1996): 4-10.

Capote, Zaida. Conversaciones con la crítica cubana, en ocasión de nuestro encuentro en el Coloquio internacional sobre la mujer en Casa de las Américas (La Habana, Cuba, Febrero del 2000).

Davies, Catherine. *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. London, New Jersey: Zed Books Ltd., 1997.

De La Peña, Luis. "La Habana, a ritmo de bolero: Zoé Valdés cuenta una historia amorosa y vital que roza lo maldito." *El País, Cultura* [Madrid] 2 diciembre 1996: 7.

Forget, Lucie. "Un análisis narratológico de *Café nostalgia* (1997), de Zoé Valdés." Trabajo presentado en el Coloquio Internacional sobre la mujer, Casa de las Américas (La Habana, Cuba, Febrero del 2000)..

Halka, Chet. "Some Decentering Techniques in Zoé Valdés *Te di la vida entera*."
Trabajo presentado en "The Twentieth Annual Cincinnati Conference on Romance
Languages & Literatures" (EE.UU, Mayo del 2000).

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic
Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.

Richard, Nelly. "Feminismo, experiencia y representación", *Revista
Iberoamericana* LXII.176-177 (Julio-Diciembre 1996): 733-744.

Valdés, Zoé. *La nada cotidiana*. Barcelona: EMECE, 1998.

---. *Te di la vida entera*. Barcelona: Planeta, 1997.

Zavala, Iris. "Lo imaginario social dialógico." *Sociocríticas, prácticas textuales,
cultura de fronteras*. Ed. M.-Pierrette Malcuzyński. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1991.
11-28.

Zeiss, Elizabeth. "The Cuban Revolution According to Zoé Valdés." Trabajo
presentado en "Louisiana Conference on Hispanic Languages & Literatures". (EE.UU.,
Marzo del 2000).

La figura del mimo en *Máscaras* de Leonardo Padura Fuentes

Manuel Fernández
North Central College

El efecto de las narrativas maestras sobre el individuo es un tema muy evidente a lo largo de *Las cuatro estaciones*, la reciente tetralogía policiaca del autor cubano Leonardo Padura Fuentes. Cada una de las novelas está dedicada a una estación del año 1989: *Pasado perfecto* (1991), cuya trama transcurre durante el invierno; *Vientos de cuaresma*, la cual toma lugar durante la primavera (1994); *Máscaras* (1995), cuyo argumento transcurre durante el verano, y *Paisaje de otoño* (1998). En este estudio, quisiera enfocarme principalmente en la más homenajeada de estas novelas, *Máscaras*, la cual fue premiada con el Premio Café Gijón de 1995. Comenzando con una breve exposición del argumento de *Máscaras*, destacaremos, primero, cómo y de qué manera el género policiaco se desarrolló como un arma ideológica de la Revolución Cubana durante la época de los años setenta. Habiendo establecido el papel que el discurso detectivesco sirvió en esos años, analizaremos, por medio de las teorías de mímica desarrolladas por Homi Bhabha y del Panóptico elaboradas por Michel Foucault, cómo el personaje principal de *Máscaras* y de la tetralogía en sí – Mario Conde – desempeña la función del "mimo" (en el sentido de Bhabha) en la tetralogía, la cual ha intentado transformar la antigua novela policial cubana para expresar el sentir de toda una "generación escondida". (1)

Mario Conde, el personaje central de la tetralogía, es un policía con pretensiones literarias quien también es dado a la introspección. Significativamente, la tetralogía

concluye cuando Conde renuncia a su trabajo con el propósito de escribir una novela "escualida y conmovedora", frase que el propio Conde utiliza repetidamente a través de las novelas para describir lo que desea escribir. Como se revela al final de *Paisaje de otoño*, la última novela de las cuatro obras, Conde desea escribir porque desea preservar la memoria y darle voz a una "generación escondida" cubana (*Paisaje* 259). Conde comienza a escribir su novela al final de *Paisaje de otoño*, dándole el título de la primera novela de la tetralogía, *Pasado perfecto*, otorgándole así un carácter cíclico y autobiográfico a la serie y rebasando los límites estrictamente literarios de la tetralogía. No menos importante es el hecho que Conde comience su novela al despertarse un 10 de octubre – día del aniversario del Grito de Yara, el cual marca el comienzo de la lucha por la independencia de Cuba en 1868 – y que en la novela es el día después de las festividades del cumpleaños de Conde. Establecido este vínculo, la tetralogía sella su carácter de alegoría nacional.

Máscaras tiene como su tema central la historia de la persecución de los homosexuales en Cuba. (2) Como todas las novelas de la tetralogía, la acción de *Máscaras* transcurre durante 1989, el año del fusilamiento de Arnaldo Ochoa y otros altos funcionarios del gobierno, un año lleno de incertidumbre que Padura Fuentes ha llamado "muy significativo para los cambios que se han producido en Cuba" ("Entrevista" 58). La trama de la novela en sí es bastante tradicional y ofrece pocas sorpresas al nivel narrativo. El día 6 de agosto de 1989 – día de la fiesta de la Transfiguración, según explica el propio Conde – amanece muerto un homosexual llamado Alexis Arayán, hijo de Matilde y Faustino Arayán. El padre es el "último representante cubano en la Unicef, diplomático de largas misiones, personaje de altas esferas" que vive en una casa con

vidrios "milagrosamente enteros en la ciudad de los vidrios rotos" (*Máscaras* 38). Mario Conde, a quien nunca le han gustado los homosexuales (38), es el policía encargado de resolver el misterio de la muerte de Alexis. A pesar de que Alexis nunca fue travesti, su cadáver se encuentra vestido con el traje de rojo vivo diseñado para el personaje de Electra Garrigó por Alberto Marqués, amigo de Alexis, para una representación de la obra teatral del mismo nombre escrita por Virgilio Piñera. (3) Además de su curioso atuendo, hay otro dato sobre el cadáver que sale a relucir luego: alguien, presumiblemente el asesino, le introdujo dos monedas de oro por la vía rectal.

A través de varias conversaciones con Marqués, Conde se entera de cómo la construcción de una heterosexualidad normativa revolucionaria afectó a Marqués y a otros homosexuales. Marqués le revela a Conde los pormenores de la *parametración* de intelectuales a comienzos de los años setenta. Como señala Padura Fuentes, la parametración fue una especie de censura que surgió poco después del caso de Heberto Padilla, y fue aplicada a quien "no cumplía con determinados parámetros" ("Entrevista" 50); en algunos casos, la parametración también resultó en la persecución y el encarcelamiento de individuos. El culpable de la muerte de Alexis resulta ser no un parametrado, sin embargo, sino su propio padre, Faustino, quien es arrestado a pesar de su posición dentro del gobierno. Arrestado finalmente Arayán, Marqués le revela a Conde el motivo por el cual éste mató a Alexis: en 1959, Faustino Arayán falsificó documentos para aparentar que él había luchado contra Batista. "Así fue como Faustino", explica Marqués, "se montó en el carro de la Revolución, con un pasado que le garantizaba ser considerado un hombre de confianza que merecía su recompensa" (228).

Si bien al revelarse el hecho que el culpable no es ni nunca fue realmente un revolucionario se disminuye la acusación implícita a todos los revolucionarios que se había ido tejiendo a lo largo de la obra, se debe destacar que el propio personaje de Conde, a pesar de ser el encargado de la investigación, también mediatiza las críticas hechas al régimen castrista en la novela. Por esta razón, la función que desempeña, tanto para los otros personajes en la obra como para los lectores, es una articulación del concepto del "mimo" de Homi Bhabha. Como agente de la dictadura de Fidel Castro, Conde es el encargado de subyugar la "peligrosidad" del tema de la persecución de los homosexuales y de las otras críticas al régimen castrista en la obra. En la visión esencialista y reductiva sostenida por el gobierno, especialmente durante la época de los setenta, la homosexualidad se consideraba un producto de una degeneración moral poco adecuada para la creación del sujeto revolucionario ideal. A lo largo de la novela, Conde sufre un cambio hacia la figura del homosexual y se pone en tela de juicio su habilidad de creer en la narrativa maestra promulgada por el gobierno como justificación por la persecución de estos elementos contrarrevolucionarios. A través de la amistad que forja con Marqués, Conde toma conciencia de cómo la narrativa maestra mantiene una eterna vigilancia en defensa de la Revolución Cubana y justifica a su vez un ambiente de absoluta transparencia en la cual serán ajusticiados los individuos que carezcan de la requisita diafanidad creada sólo mediante la concordancia con la retórica oficial..

Máscaras no se limita, sin embargo, a una crítica del tratamiento de los homosexuales; es una novela desmitificadora no sólo de previas teorías respecto a la homosexualidad, sino también de la historia cubana, del desarrollo del género policial en Cuba, y del matiz ideológico cobrado por este género literario después de su

popularización. La obra en sí, por lo tanto, constituye una crítica no sólo al hecho de la persecución de la homosexualidad – hecho que la propia revolución ha intentado "limpiar" para consumo internacional, como han señalado Enrico Mario Santí y Paul Julian Smith en sus artículos sobre la película *Fresa y chocolate* (1994) de Tomás Gutiérrez Alea – sino también una crítica a toda la ideología que permitió el uso del género detectivesco para propósitos como éste.

El personaje del mimo, Conde, es esencial para este proyecto que va más allá de lo permitido. Conde no es solamente un policía, sino que también es un personaje cuyo desarrollo como individuo en la novela marca un cambio en la narrativa policial cubana. Al ser escritor, a Conde le gusta adentrarse en la historia personal de las figuras sospechosas que interroga. Su afición y curiosidad hacen que favorezca las pequeñas historias individuales – mientras más escuálidas y conmovedoras mejor – sobre las versiones oficiales sostenidas por la dictadura. Conde, como agente oficial del estado, tiene que apoyar la versión oficial de la historia según lo dictado por el régimen, pero su proclividad a la narrativización paulatinamente desintegra la interpretación de la homosexualidad y de otras verdades oficiales sostenidas tanto por la dictadura como por él mismo, creando un espacio desde el cual es posible forjar otras interrogativas. Esta crisis de conocimiento de Conde refleja una pluralidad discursiva en la novela que se aplica corrosivamente a la centralización y homogeneización discursiva del régimen cubano actual, pluralidad peligrosa para la habilidad del poder – desde su atalaya dentro del Panóptico institucionalizado en Cuba a través de varios órganos oficiales – de tildar indiscutiblemente de subversiva toda acción no auspiciada por éste.

La función que el personaje de Conde desempeña como agente del poder tiene antecedentes históricos. En *Orientalism* (1979), Edward Said explica cómo, basado en la visión sincrónica y panóptica del orientalista, el Oriente fue representado en el Occidente como una entidad estática. La objetividad de la base especular del discurso orientalista es puesta en tela de juicio por Said, quien destaca cómo el orientalista colabora con el poder al crear un esencialismo sincrónico que le resta la debida complejidad histórica al sujeto en cuestión, manteniendo vigente el *status quo* por medio de su perspectiva, que presume de científicidad y objetividad (239). Es importante notar el carácter visual de esta objetividad: como en el Panóptico diseñado por Jeremy Bentham, el cual discutiremos más adelante, Said recalca cómo el poder depende de una visión comprensiva y totalizante. Sin embargo, la autoridad de la visión comprensiva del orientalista está bajo la constante amenaza de ser socavada por la narrativa, que introduce la diacronicidad en la sincronicidad de la visión esencialista del orientalista, subrayando las posibilidades de cambio de las personas, culturas e instituciones. Said añade que, sobre todo, la sincronicidad de la visión es un ejercicio del poder: "the domination of reality by vision is no more than a will to power, a will to truth and interpretation, and not an objective condition of history" (240). Por esta razón, explica Said, cuando como resultado de la Primera Guerra Mundial se hace necesaria la introducción del Oriente a la narrativa histórica occidental, era preciso que esa narrativización fuese supeditada por un agente imperial – Said habla de T.E. Lawrence – para garantizar que la participación del Oriente respondiera a los intereses de los poderes coloniales europeos (240-41).

Homi Bhabha, un estudioso de las situaciones pos-coloniales, toma las ideas de Said como base para su discusión de la inherente ambigüedad de la figura autóctona a la

colonia que intenta mediatizar entre el poder y los sujetos de ese poder, ambigüedad que Bhabha discute como una especie de mímica ("mimicry"): "the desire for a reformed, recognizable Other, *as a subject of difference that is almost the same, but not quite*" (énfasis de Bhabha). Bhabha explica:

Within that conflictual economy of colonial discourse which Edward Said describes as the tension between the synchronic panoptical vision of domination – the demand for identity, stasis – and the counterpressure of the diachrony of history – change, difference – mimicry represents an *ironic* compromise... *as a subject of a difference that is almost the same, but not quite*. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an *ambivalence*; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference.... Mimicry is also the sign of the inappropriate, however, a difference of recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance and poses an immanent threat to both "normalized" knowledges and disciplinary powers. (86; énfasis de Bhabha)

El orientalista aportaba el poder imperial mediante un discurso que le negaba su complejidad diacrónica a la cultura colonizada, representándola a través de esquemas reductivos que la representaban estáticamente hasta la impronta del poder colonial. Los agentes imperiales como Lawrence y sus sucesores autóctonos se hacen difíciles de comprender debido a su posición de intermediarios entre el sincronismo visual del discurso orientalista y la diacronicidad narrativa de la cultura en cuestión. Los mimos, o agentes imperiales autóctonos, intentan asemejarse a las figuras en el poder sin nunca llegar a hacerlo completamente. Son figuras ambiguas que, para Bhabha, constituyen

simultáneamente una manifestación del poder y una amenaza al proyecto de éste de crear un sujeto colonial ideal que mantenga bajo control a los sujetos del poder.

La relación establecida entre el poder, sus súbditos, y la figura intermediaria entre estos según las pautas establecidas por Said y Bhabha son útiles para explorar el papel desempeñado por Conde en *Máscaras*. La complicidad de Conde con el mismo gobierno que se critica en la novela pero que lo autoriza a Conde a llevar a cabo esa crítica, y para beneficio del cual se encuentra al culpable del crimen cometido en la novela, constituye la ambigüedad inherente a Conde como personaje en función del poder. Es esta misma ambigüedad la que convierte a Conde en un exponente de mímica según lo discute Homi Bhabha. En última instancia, Conde desempeña satisfactoriamente su deber como agente del gobierno al descubrir al culpable del asesinato de Alexis Arayán y, por lo tanto, se mantiene como una figura al servicio del poder que ejerce su función dentro de los parámetros dictados por éste.

No obstante esto, Conde se convierte en un obstáculo para la visión sincrónica y panóptica exigida por el poder. La relación entablada entre Conde y Marqués es uno de los ejemplos en *Máscaras* de la relación problemática entre el mimo y el poder que lo autoriza. A través de su amistad con Marqués, Conde incorpora la homosexualidad al proyecto de la Revolución, salvándola de su asociación dentro del discurso revolucionario de los setenta – época en la cual se formó el propio Conde – con la falta de productividad y decadencia moral vinculada con la pequeña burguesía y el capitalismo (Epps 238-39). Mientras que el aceptar la homosexualidad no es de por sí nada novedoso para las artes cubanas en la actualidad y por lo tanto no constituye una crítica seria al *status quo*, las dudas de Conde respecto a los discursos oficiales, el despertar de su actitud crítica, sí

constituye una amenaza al poder, y es esa amenaza lo que podemos designar como el "exceso" – para usar la palabra de Bhabha – creado por Conde en su función de mimo.

Conde adquiere su primer conocimiento de Alberto Marqués mediante la descripción oficial de éste contenida en un expediente, el cual no es muy favorable en su descripción de Marqués:

homosexual de vasta experiencia depredadora, apático político y desviado ideológico, ser conflictivo y provocador, extranjerizante, hermético, culterano, posible consumidor de marihuana y otras drogas, protector de maricones descarriados, hombre de dudosa filiación filosófica, lleno de prejuicios pequeñoburgueses y clasistas, anotados y clasificados con la indudable ayuda de un moscovita manual de técnicas y procedimientos del realismo socialista... (*Máscaras* 41-2)

La versión oficial de la homosexualidad ofrecida en el expediente de Marqués es un ejemplo de una visión sincrónica y reductiva que disminuye la complejidad histórica del individuo, negándole la idiosincracia de su historia personal a favor de la versión más objetiva y científicamente correcta del expediente. El personaje de Conde, en función de su cargo como policía, debería aceptar esta visión sincrónica. La afición literaria de Conde, sin embargo, se destaca a través de la novela como una facultad personal que corroe tales visiones. Esta facultad de Conde se hace notar, por ejemplo, cuando Conde se para a observar el paisaje que se ve desde su cubículo en la estación – subrayando el carácter oficialista de esta vista – y que luego se contrasta con la diacronicidad de la narrativa de la memoria y la escritura (113). La descripción del paisaje es seguida por una

reflexión sobre la afición literaria de Conde, afición que ha sido despertada debido a su relación con Alberto Marqués:

Y ahora recordaba cuánto había querido dedicarse a la literatura y ser un verdadero escritor, en los días cada vez más lejanos del Pre y los primeros años de su inconclusa carrera universitaria. Sentía que Alberto Marqués, dueño de ciertos poderes mefistofélicos, le había alborotado aquella esperanza cíclica, de la que por momentos se creía definitivamente a salvo, pero que, otra vez, al menor contacto volvía a obsesionarlo como un virus recurrente del que en realidad nunca se había curado... las historias de aquel personaje que insistía en rejonearlo, rebasaban los límites de cualquier prejuicio y ya no podía verlo como el maricón de mierda con el que fue a encontrarse apenas veinticuatro horas antes. (113-14)

Como indica este párrafo, la visión sincrónica y estática suele despertar el instinto narrativo y diacrónico en Conde, lo cual se vincula con sus intereses literarios y contribuye a la anulación de la visión esencialista originalmente postulada en el expediente de Marqués. Conde, como bien le dice su amigo Manuel, es el tipo de persona que quiere ver lo que nadie más ve (95), y es esa tensión entre la visión ya creada y apropiada por el poder – y por lo tanto visibles a todos – y la visión aún por crear que constituye el meollo de la problemática de Conde como "agente imperial".

Lo que intenta controlar este agente imperial es una serie de discursos corrosivos al discurso oficial de la dictadura castrista que son parte del crisol discursivo tanto de *Máscaras* como de las otras novelas de la tetralogía. Al narrativizar la historia de Marqués y de su parametración, *Máscaras* establece su diferencia del idealismo

organizador que dio a luz a las previas manifestaciones del género detectivesco en Cuba. Este idealismo tenía como meta la creación del hombre nuevo, concepto cuya más famosa interpretación aparece en la carta de 1965 en la cual Che Guevara explica que el hombre nuevo debe poseer "una conciencia en la que los valores adquieran categorías nuevas", conciencia para cuya creación "la sociedad en su conjunto debe convertirse en una gigantesca escuela" (Guevara 372), e implicando, si no justificando, toda acción necesaria para establecer la disciplina para tal proyecto educativo. En una serie de entrevistas con Lee Lockwood, Fidel Castro da más detalles de cómo se puede crear esta persona ideal: "[any young person that] has 'human sensibility,' science and truth will convert... into a Revolutionary.... They must receive not only instruction of a scientific kind but also education for social life and a broad general culture" (Lockwood 126). Según Castro, la educación del individuo estaba dirigida hacia la creación de un buen "lector", capaz de enfrentarse a la realidad e interpretarla correctamente sin temerle a las ideas corruptoras: "I am opposed to the blacklist of books, prohibited films, and all such things. What is my personal ideal of the kind of people that we wish to have in the future? People sufficiently cultivated and educated to be capable of making a correct judgment about anything without fear of coming into contact with ideas that could confound or deflect them" (127). La habilidad de interpretar y juzgar *correctamente* es una característica propia de ese lector ideal que la revolución y el socialismo crearía, lector que tendría que leer disciplinadamente según ciertos patrones que no incluyeran los de la decadencia cultural asociada con la homosexualidad (124).

La discriminación contra la homosexualidad en la cultura occidental en general, la cual incluye la Cuba republicana, es un tema ampliamente discutido. En Cuba, estos

actos fueron sancionados por la narrativa maestra de una perpetua crisis revolucionaria y por el proyecto de creación de una figura ideal del socialismo, en un contexto en el cual expresarse en contra de tales opiniones oficiales caracterizaría a uno de contrarrevolucionario o agente del imperialismo, y justificando cualquier medida tomada en contra de uno. Dentro de los códigos revolucionarios, la homosexualidad constituía una diferencia ideológica, una de las "influencias culturales negativas" denunciadas por el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971 – "uno de los momentos más nefastos en la política cultural cubana", según Padura Fuentes ("Entrevista" 50) – del cual surgió la iniciativa para la parametración de artistas como Marqués en *Máscaras*. (4)

La conexión de la intelectualidad con la homosexualidad se hizo patente en el reconocimiento por parte del Congreso del carácter sociopatológico de ésta y de otras actitudes no revolucionarias. Según la declaración del Congreso, había "un grupito de colonizados mentales" y "falsos intelectuales" que "[pretendían] convertir el snobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales en expresiones del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra Revolución", y a quienes se les debía, por lo tanto, negar el acceso a los medios difusivos de información cultural ("Declaración" 31). Como en la declaración oficial del congreso, Castro en su discurso de clausura rechaza las críticas hechas a la censura, explicando que el hecho que no se impriman "cuestiones relacionadas con chismografía intelectual" ("Discurso" 26) no debe considerarse un problema para un país que se enfrenta al mayor peligro de vivir a noventa millas de un poder imperialista. El frecuente uso por parte de Castro de diminutivos para referirse al "grupito" de "niños privilegiados" (22) y "agentillos del colonialismo cultural" (27) que se preocupan por tales "problemillas" (26) y van a La

Habana a participar como jueces en "concursitos" (27) demuestra el concepto de masculinidad implícito en la oposición entre ese tipo de persona – Castro también los llama "ratas intelectuales" (30) – y los "combatientes de verdad", los verdaderos revolucionarios (27). (5)

El énfasis del discurso y del congreso de 1971 era el tema de la educación o, para ser más correctos, qué tipo de educación debía ser auspiciada por la revolución. Al hablar de la producción de libros, Castro subraya que "la primera prioridad la deben tener los libros para la educación, la segunda prioridad la deben tener los libros para la educación, ¡y la tercera prioridad la deben tener los libros para la educación!" (25). No obstante este afán por los libros, ese lector ideal capaz de leer críticamente que la revolución debía de crear todavía brillaba por su ausencia en 1971. Desde el famoso planteamiento de "Dentro de la revolución: todo; contra la revolución: nada" en 1961, la producción artística en Cuba había sido sometida a un escrutinio ideológico desdeñado por varios artistas tanto dentro como fuera de la isla. La combinación del notorio caso Padilla y el Primer Congreso a comienzos de los setenta contribuyó a la creación de una variante del realismo socialista y al "quinquenio gris" en Cuba, período durante el cual la literatura sufre de una intensificación de las tendencias panfletarias, que se manifiesta explícitamente en la primera ola de novelas policiales revolucionarias. En 1972, poco después de que el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura sugiriera que los medios masivos de comunicación deberían ser usados para la preparación de "las masas a enfrentarse críticamente a todas las formas de expresión de la ideología burguesa" ("Declaración" 30), se establece el "Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución", el cual premia las mejores obras del muy popular género policial.

Éste, sin embargo, sería un tipo de novela policial diferente al de Raymond Chandler o Dashiell Hammett. Ya en 1934 Gorky había señalado el vínculo entre el género policial y la sociedad corrupta en la cual éste se genera ("Address" 238). (6) El género había sido rechazado por varios países socialistas por su asociación con el capitalismo (Malinowski 256). En un ensayo originalmente publicado en 1962, Ernst Kaemmel explica que el delito representado en la literatura policial comúnmente tiene sus raíces en el concepto de la propiedad privada, y el detective es el encargado de corregir los excesos del poder, subrayando de tal manera los defectos del capitalismo (58). La transición del género de su modalidad clásica al estilo de los duros o novela negra es otra indicación del gangsterismo evidente en la sociedad capitalista, según Kaemmel: "It is obvious that a detective literature of this sort is hardly conceivable in a socialist state, above all for lack of the corresponding social phenomena. It is a product of capitalism and, with the latter's collapse, will likewise disappear one day" (61). Diez años después, en Cuba, Armando Cristóbal Pérez, autor de varios ensayos críticos sobre el género policiaco y también de, entre otras, *La ronda de los rubíes* (1973), una de las primeras y mejor recibidas de las policiacas revolucionarias, reitera estas ideas:

...la delincuencia común de la sociedad capitalista es generada por el propio régimen con sus características de explotación y miseria social. El delincuente, un lumpen, se enfrenta a una sociedad explotadora; aunque también afecta con su actividad a los explotados. Por eso los delitos clásicos en el género no aparecen como robos y crímenes comunes con motivaciones reales originadas por la propia sociedad. Sino (*sic*) como robos y crímenes sofisticados, generalmente producidos entre los críticos más exclusivos. Y desde luego, los afectados son representantes de algunas de las élites de esa

sociedad, porque es a ellos a quienes defiende la policía estatal o privada. ("El género policial y la lucha de clases" 304)

La literatura policial del futuro socialista, según Kaemmel, cambiará el método por el cual se llegue a la solución del delito cometido:

...the method, like the succesful search for the criminal, will be as different from classic detective literature as the social orders themselves differ from one another, for it is scarcely conceivable that the investigation of a criminal in a socialist society could be the solo performance of a private man, an outsider, if necessary against the collective work of the police and of the organs of state, indeed against the cooperation of the populace. (61)

Semejantes nociones de cómo el género policial es inseparable del contexto en el cual se desarrolla son claves para entender cómo y por qué la policial revolucionaria cubana se distingue de la policial tradicional. La revolución establece una nueva dirección para el género policial con el propósito de acoplar éste a su realidad socialista. El detective ya no será empleado por un individuo y el individualismo – según Cristóbal Pérez, un "(principio ideológico de la burguesía y pequeña burguesía) que se manifiesta fundamentalmente en el hecho de que mediante el razonamiento personal [el detective] logra por sí sólo lo que no ha sido posible a todo el aparato estatal" – dejará de ser la característica más acentuada del género ("El género policial y la lucha de clases" 299-300). Es más, el término "detective" (y, por lo tanto, "detectivesca") no podrá ser empleado ya que tal personaje no existe en una estructura de gobierno socialista en la cual la policía representa al pueblo y en la cual no hay el desequilibrio económico que crea la

corrupción endémica de las sociedades capitalistas. El encargado de resolver un crimen en la vertiente socialista del género bajo consideración es el policía, y éste no se halla tan enajenado de su sociedad como los personajes de Hammett, Chandler o Spillane, sino que actúa en conjunto con los órganos oficiales gubernamentales – especialmente los Comités de Defensa de la Revolución en Cuba – para encontrar al individuo o individuos culpables del crimen. El "crimen" también adquiere un nuevo significado. En vez de ser un atentado contra el individuo, el crimen dentro del contexto revolucionario o socialista es un atentado contra la revolución, un "*atentado político* al socialismo", como explica Alejandro Sandoval (59). Tal interpretación de la criminalidad borra la distinción entre el crimen común y el crimen de espionaje, como indica Cristóbal Pérez:

...en la sociedad socialista la delincuencia común se enfrenta al estado revolucionario, al pueblo en el poder. Y el delito contrarrevolucionario apunta directamente a la destrucción del estado de nuevo tipo. De ahí que la delincuencia de una y otra actividad coinciden, de una u otra manera, en la obtención de iguales objetivos a corto o largo plazo. De ahí que ambas actividades se entrelacen como nunca antes lo hicieran. Y en la práctica puede decirse que un delito común es también una manifestación contrarrevolucionaria. ("El género policial y la lucha de clases..." 305)

Como señalan Sandoval y Cristóbal Pérez, en tal contexto el más mínimo acto delictivo cobra matices políticos. Al convertir cualquier acto criminal en un acto contra una revolución que se auto-identifica con el pueblo, ya no es solamente el policía el único personaje responsable por la búsqueda del criminal: "ya no se pone a prueba ninguna inteligencia fría y privilegiada, sino todo un aparato que obedece a la constitución de un Estado democrático" (Sandoval 59). Como explica Eugenia Revueltas, "El detective es

un hombre solo frente al mundo, lo que no deja de ser valioso; en la novela policiaca cubana contemporánea todos son detectives, el detective y los miembros del Comité de Defensa Revolucionaria, que van tejiendo su vasta tela de araña, en la que, ineluctablemente, será apresado el delincuente" (117).

La individualización de los personajes en *Máscaras* es patente desde el comienzo de la obra, distanciándola desde un principio de la policiaca revolucionaria tradicional a través del énfasis dado a la figura del investigador en vez de al crimen o al pueblo que lucha unido para encontrar al culpable. La novela de Padura no comienza con la muerte de Alexis Arayán. Como en las otras obras de la tetralogía, el primer capítulo introduce a Conde y el contexto en el cual éste radica. En *Paisaje de otoño*, por ejemplo, el capítulo inicial ocurre en vísperas de la llegada de un huracán literal y figurativo, lo cual sirve para introducir un sentido de ansiedad e incertidumbre en esta novela en la cual un buen amigo de Conde revela que ha pedido salida de Cuba y Conde renuncia a la policía para escribir. Al ponerse en relieve la individualidad del investigador a través de sus relaciones personales, se denota la reescritura de la ideología de la policial cubana establecida anteriormente; de hecho, es Conde y su individualismo anteriormente denominado pequeño-burgués lo que une a las cuatro novelas de la tetralogía.

El prólogo en *Máscaras* alerta al lector sobre dos características de Conde: su susceptibilidad a los discursos oficiales que lo prejuician en contra de otros y que pueden influir en la aplicación injusta de la ley, y su valoración de la amistad por encima incluso de su responsabilidad ética como revolucionario. En el capítulo inicial, Padura señala tanto la influencia de los discursos oficiales en el personaje de Conde como la posibilidad de que él pueda ir en contra de sus propios límites. El episodio que transcurre en la piloto

de Candito el Rojo en este primer capítulo da indicios de las raíces positivistas de la educación de Conde, las cuales también se ven reflejadas en la certeza con la cual el Primer Congreso sanciona a aquellos individuos que no se acoplan al ideal revolucionario. Una piloto es un negocio – una especie de bar – que opera en los márgenes del socialismo en Cuba. A pesar de que la empresa privada está prohibida en Cuba, ciertas aperturas hacia el capitalismo durante la década de los ochenta resultaron en la creación de sitios como éste que no eran parte de la economía oficial del gobierno. La piloto, por lo tanto, representa en *Máscaras* un sitio fuera del discurso oficial. El Flaco, el mejor amigo de Conde quien fue incapacitado en la guerra de Angola y que por esa causa nunca sale de casa, le pide a Conde que, como regalo de cumpleaños, lo acompañe a la piloto de Candito el Rojo. Conde, renuente a inmiscuirse en una piloto debido a que es policía y no debe ser visto por esos lugares, se niega. Sin embargo, su negación es seguida de inmediato por una escena en la cual ambos están a la entrada de la piloto: Conde, por lo tanto, está a la venta, aunque sólo por amistad personal y no por ideales revolucionarios. Al entrar en la piloto, Conde le tira un vistazo preliminar al lugar (21). A pesar de que no hay nadie a quien tenga que temerle, la atención de Conde se centra en dos "especímenes de aspecto temible" a quienes Candito se acerca para hablarles:

Les habló en voz baja. Los hombres asintieron y abandonaron sus asientos: uno era un rubio enorme, de más de seis pies y brazos larguísimos, con una cara poblada de tantos cráteres como la superficie lunar; el otro, más pequeño y de piel tan negra que parecía azul, debía de ser nieto directo y heredero universal del mismísimo hombre de Cromagnon: la teoría darwinista de la evolución se le reflejaba en su prognatismo

exagerado y en aquella frente angosta donde brillaban las luces amarillas de unos ojos de animal selvático. (22)

La descripción es del narrador, pero la pregunta que Conde le hace a Candito después de sentarse no deja duda de que la descripción es un reflejo de su propio análisis de los personajes: "¿Qué le dijiste a los cavernícolas esos?" Padura Fuentes recalca cómo la capacidad inductiva de Conde, la cual lo identifica como investigador y producto de la objetividad científica promulgada por el régimen durante la época de la educación profesional de Conde, está basada en un positivismo etnocéntrico que se remonta al siglo XIX. Parte del oficio de Conde requiere que sepa emitir semejantes juicios preliminares, basados simplemente en la apariencia física y el comportamiento de la persona, estableciendo un perfil de inmediato para saber si tiene que estar alerta a una posible violencia en contra de sí mismo.

El juicio de Conde cobra mayor importancia cuando, basado en los mismos principios evolucionarios, elabora la siguiente opinión de la criada de los Arayán: "Aquella mujer, en pleno año de 1989, arrastraba el atávico instinto de la servidumbre: era una criada y, lo peor, pensaba como una criada, envuelta quizás en los velos invisibles pero tensos de una genética moldeada por varias generaciones esclavizadas y reprimidas" (40). El uso de la palabra "atávico" por parte de un agente policial, así como la anterior descripción del personaje negro como un ente prehistórico y las ideas evolucionarias evidentes en ambos comentarios, tiene sus raíces en las teorías del criminólogo Cesare Lombroso, famoso por sus estudios etiológicos de la criminalidad y su énfasis en los orígenes biológicos de ésta en el ser humano. Influido por figuras como Comte, Darwin, Morel, Huxley y Virchow, Lombroso elaboró una teoría que distinguía a los criminales

basándose en la fisonomía del individuo, en quien podían distinguirse elementos degenerativos procedentes de épocas anteriores del desarrollo del ser humano, o atavismos (Wofgang 247).

Las ideas de Lombroso encontraron un campo fértil en aquellos países como Cuba en los cuales coexisten varias razas. Fernando Ortiz, en libros como *Los negros brujos (Apuntes para un estudio de etnología criminal)* (1906), toma los conceptos lombrosianos y los aplica al medioambiente cubano, indiscutiblemente aportando una gran contribución al estudio de la historia de las sociedades y tradiciones afro-cubanas, pero a la vez reiterando y promulgando los prejuicios eurocéntricos implícitos en la teleología de la evolución de las razas y las sociedades. (7) Ortiz usa las ideas de Lombroso para analizar la criminalidad entre los negros en Cuba, los "impotentes para trepar a un superior nivel moral" (5), con el propósito de "apresurar su redención social" (6), enfocándose específicamente en el "atavismo religioso que [retrasa] el progreso de la población negra de Cuba" (7). Según Ortiz, "La raza negra es la que bajo muchos aspectos ha conseguido marcar característicamente la mala vida cubana, comunicándole sus supersticiones, sus organizaciones, sus lenguajes, sus danzas, etc., y son hijos legítimos suyos la *brujería* y el *ñañiguismo*, que tanto significan en el hampa de Cuba" (19).

Obviamente, las ideas de Ortiz reflejan el quizás insuperable etnocentrismo de una época que comparte la misma fe en la objetividad anteriormente señalada por Said respecto al orientalista, y cuyas ramificaciones se hacen sentir posteriormente en las medidas tomadas para erradicar la homosexualidad del ámbito revolucionario en Cuba. La confianza de Ortiz de poder deslindar una verdad a través de la mera observación científica se asemeja no sólo a la visión reductiva y panóptica del orientalista, sino

también a la categorización científica de la homosexualidad como una "sociopatología" durante el Primer Congreso. Dicha categorización ignora cómo esta premisa se basa tautológicamente en un concepto normativo de la sexualidad, constituido como tal desde el principio gracias a la marginalización de lo que posteriormente constituirá la "degeneración" sexual. Una problematización epistemológica tan afín con la posmodernidad es poco común en la policial revolucionaria, pero son precisamente estos conceptos los que Padura Fuentes incorpora a su obra.

Conde sufre un cambio respecto sus prejuicios sobre los homosexuales, pero el problema racial señalado arriba indica que la novela intenta abordar un análisis de la visión panóptica que conduce a tales injusticias como una práctica en sí, contrastándola con la tendencia individualizante de la narrativa. Esta revaloración del discurso oficial es un ejemplo del "exceso" del discurso del mimo. Además de forzar la revaloración de la homosexualidad por parte de Conde, la característica diacrónica de la narrativa instiga a Conde a enfrentarse con los errores inductivos cometidos por él anteriormente, errores motivados por los prejuicios que emanan de un discurso de la criminología elaborado bajo el etnocentrismo positivista. Después de que Marqués le haya finalmente revelado a Conde el motivo por el cual Faustino mató a su hijo, Marqués también le informa que quien le dio esa información a Alexis fue nada más y nada menos que la "atávica" sirvienta de los Arayán, María Antonia. Su revelación instiga a Conde a exclamar "Así que María Antonia. Cuántas cosas sabía María Antonia; y yo que creí..." (228).

El hecho que haya sido María Antonia la que diera a conocer tanto el motivo como la existencia de las medallas de oro pone en relieve otra característica de *Máscaras* que la distingue de sus antecesores revolucionarios: la motivación por la cual se delata al

culpable el papel que el testigo / delator desempeña en la creación de la visión sincrónica que hace posible la dominación del individuo, como ha señalado Bhabha. Como ya se ha discutido, la policial cubana hacía énfasis en la investigación colectiva, obstaculizada en *Máscaras* por la atención prestada al cambio de actitud de Conde hacia la homosexualidad. La investigación colectiva en la policial cubana era posible gracias a la presencia de los Comités de Defensa de la Revolución (CDR). La conexión impersonal de los delatores en la policial revolucionaria tradicional destaca la función de los miembros de los Comités como agentes *de facto* del estado, convirtiendo a todos en agentes de lo que podemos denominar un Panóptico insular. Como señala Eugenia Revueltas, los Comités ayudan a tejer la "vasta tela de araña" en la cual eventualmente cae el delincuente: "Miles de ojos, siempre atentos y vigilantes, impedirán al delincuente cualquier movimiento" (117). Jacobo Timerman, en su libro *Cuba: A Journey* (1990), cita a Agenor Martí, quien concurre con los varios críticos citados anteriormente al decir que la policial cubana le da luz a un nuevo elemento de la policiaca: "the action of the people grouped together in their mass organization, mainly in the Committees for the Defense of the Revolution" (Martí, citado en Timerman 70). Timerman, sin embargo, no ve este desarrollo de una manera tan benigna: "To some extent Martí was right. A new kind of detective novel appeared in Cuba: one that promoted informing" (70). A Revueltas tampoco se le escapa el ambiente paranoico que tal transparencia crea:

Para el lector de novela policiaca, la lectura de estos textos, la atmósfera que se desprende de ellos, no deja de ser opresiva, ya que transparentan un estado policial muy estricto en el que cada acto del individuo está fiscalizado. Cada cambio en la rutina diaria, cada nuevo amigo o visitante, cada peculiaridad individual que no se ajuste a la conducta

socialmente válida dentro de la sociedad revolucionaria, será puesta en tela de juicio. (117).

Para comprender este contexto, es necesario destacar el carácter omnipresente de los CDR y sus vínculos al poder. Los Comités de Defensa de la Revolución fueron establecidos en 1960 en respuesta a un atentado contra la vida del dictador. Según Teresa Sánchez, Directora Nacional de los CDR en 1974, la mayor responsabilidad de los Comités de Defensa incluso catorce años después de su institución seguía siendo la vigilancia revolucionaria y la educación de las masas en la ideología revolucionaria (Randall 269), función que en 1980, según Castro, continuaba siendo su mayor contribución a la defensa del régimen: "That was, is and will always be – and I repeat, was is, and will always be – the first and foremost task and the first duty of the Committees for the Defense of the Revolution" ("No Revolution..." 301). Los "ojos" están en todas partes ya que, desde su institución, la membresía crece exponencialmente a medida que la dictadura solidifica su hegemonía política en la isla. De un millón y medio de inscritos en 1963 (Argüelles y Rich, "Pt. 1" 572), la cifra total crece a 3.5 millones en 1974 (Randall 268), y, según Castro, llega a casi 5.5 millones en 1980 ("No Revolution..." 302), o un 80% de la población.

Si las cifras son correctas, tal ubicuidad del órgano represivo hace que la isla entera comparta varias características con el concepto del Panóptico elaborado por Jeremy Bentham. (8) Para Michel Foucault, lo interesante del Panóptico es que el poder en el sistema de Bentham es ejercido a través de un constante estado de vigilancia total, en el cual es clave la facultad visual: el diseño de Bentham, por lo tanto, comparte el elemento visual con la visión sincrónica del orientalista y del mimo discutida por Said y

Bhabha. Como señala Foucault, es esta característica la cual hace preferible el sistema de Bentham al practicado anteriormente por la monarquía, el cual solía basarse en la violencia:

In contrast to [the methods practiced by monarchical power] you have the system of surveillance, which on the contrary involves very little expense. There is no need for arms, physical violence, material constraints. Just a gaze. An inspecting gaze, a gaze which each individual under its weight will end by interiorising to the point that he is his own overseer, each individual thus exercising this surveillance over, and against, himself. A superb formula: power exercised continuously and for what turns out to be a minimal cost" (Foucault 154-55).

Los comentarios de Foucault ofrecen una buena descripción de cómo los CDR, al estar en un estado de constante vigilancia, aseguran la cooperación del pueblo con el propio poder que los oprime. Como indica el propio Bentham, es de máxima importancia que los sujetos sean conscientes de ser observados: "...perhaps, it is the most important point, that the persons to be inspected should always feel themselves as if under inspection" (22). Esto se debe a que la conciencia de ser observados es clave para coartar cualquier acción en contra del poder: "The object of the inspection principle is to make [prisoners] not only suspect, but be assured, that whatever they do is known, even though that should not be the case" (120).

La crítica que *Máscaras* hace al tratamiento histórico de los homosexuales durante la Revolución, hechos que ya han sido hasta cierto punto admitidos por el régimen, desprende un exceso de resistencia que la propia narrativa no contiene y el cual

constituye la más tajante crítica en la novela a la dictadura y a los métodos por los cuales ésta se mantiene en el poder. La mayor exponente de esta resistencia en la novela es María Antonia, la atávica sirvienta de los Arayán. A primera vista, esto parecería no ser cierto; María Antonia, de hecho, es la que más ayuda en la identificación del asesino de Alexis. Ella no solamente revela el motivo de Faustino y la existencia de las dos medallas que le introdujeron a Alexis por la vía rectal; también le provee a Conde una muestra de tabaco de la marca fumada por Arayán para establecer su presencia en el bosque de Almendares y atestigua que el día de la muerte de Alexis ella encontró dos hilos de tela roja, el mismo color del vestido de Electra Garrigó que llevaba puesto Alexis, en el pantalón usado por Faustino el día que murió su hijo. En esta manera, el personaje de María Antonia está en función del poder y del orden. Sin embargo, *Máscaras* subraya el carácter personal de la razón por la cual María Antonia se rebela contra su amo de casa. María Antonia delata a Faustino Arayán por su devoción maternal hacia Alexis y no por un sentido de deber hacia la revolución, el socialismo o el pueblo, como se intentaba hacer en las obras que caracterizaban la policial cubana de los setenta. Por lo tanto, el personaje de María Antonia, incluso en su función delatora, subvierte la ideología que establece el vínculo entre los CDR y el gobierno en la policial revolucionaria y problematiza a su vez el carácter estático de la visión sincrónica que el poder exige.

La conversación entablada entre Conde y María Antonia no deja duda de cómo la participación de ésta se opone, por su intensidad emocional, a la de los miembros de los CDR según la intención original de la novela policiaca y los parámetros de ésta discutidos por Cristóbal Pérez y Sandoval. María Antonia no ofrece ningún indicio de compromiso ideológico con la Revolución. Al preguntarle Conde desde cuándo ella conoce a la familia

Arayán, María Antonia responde que desde el '56, pero continúa con una larga explicación sobre la cercanía de sus vínculos con la familia, y especialmente con Alexis, a quien ella dice que crió como si fuera su propio hijo (204-05). Al preguntarle Conde qué piensa ella de Faustino, María Antonia primero se limpia el sudor de su labio superior con un pañuelo, y se niega a contestar. Responde que a ella no le corresponde ofrecer tales opiniones. Tras la insistencia de Conde, María Antonia confiesa que su antipatía por Faustino se arraiga en cómo éste había tratado a su hijo (205). Es en este momento que Conde se recrimina por "haber confundido en un momento el rostro del amor con la máscara de la sumisión" (206), antes de proceder a presionar a María Antonia para que le revele algún otro detalle de la noche del crimen que le ayude a probar la culpabilidad de Faustino. María Antonia, tras una torturada deliberación, finalmente estalla en ira:

Con cada palabra del Conde, la cabeza de [María Antonia] se había hundido un poco más, como si el mundo le hubiera dejado todo el peso de la verdad sobre su cuello y ella sólo quisiera mirar, mientras cumplía el castigo, la carterita que sobaba con sus dos manos nudosas. El Conde esperó sintiendo cómo se desvanecían sus esperanzas, derrotadas por el miedo, hasta que vio cómo el peso se disipaba y la cara de María Antonia subía, para encontrarse con sus ojos suplicantes. Los de la mujer brillaban, aunque no parecía que fuera a llorar.

-En el pantalón que él usó esa noche había dos hilos de seda roja. El lo metió en la lavadora, pero yo lo saqué porque era de mezclilla azul y podía manchar la otra ropa. Me extrañó porque tenía un poco enfangados los bajos y por eso lo revisé... Me cago en la madre que lo parió – dijo, y el Conde se sorprendió con la fuerza de la voz, el brillo maligno de los ojos y la crispación homicida de las manos de María Antonia, la de los

pies ligeros -. Entonces fue él. Hijo de puta – dijo, pronunciando todas las sílabas, y entonces rompió a llorar, aristocrática y desconsoladamente. (206-07)

La intensidad del exabrupto de María Antonia recalca que, mientras los personajes de los Comités de Defensa delataban a sus vecinos debido a un compromiso político, María Antonia delata a Faustino por su afecto maternal, destacando una vez más el énfasis que Padura Fuentes hace en lo personal e individual por encima de lo comunal, regresando a motivaciones no afines con los ideales revolucionarios.

Máscaras recalca que el proyecto de orden total propio al comunismo que Zygmunt Bauman en *Intimations of Postmodernity* (1992) identifica como la manifestación más explícita de las ambiciones de la modernidad no ha pasado aún a la historia, y que el advenimiento de la pos-modernidad ha sido menos que universal. La presencia del Panóptico cubano en la novela demuestra la perdurabilidad de los discursos de la modernidad arraigados en los vínculos entre el poder y la visión sincrónica y totalizante; subraya también cómo la homogeneidad discursiva de la modernidad destacada en *Máscaras*, pese a sus numerosos logros, está basada en la represión de interrogantes a ese orden cifrados en la propia persona, representado explícitamente en la tetralogía de Padura por la figura lisiada del Flaco, el mejor amigo de Conde. *Máscaras* es una obra precariamente situada frente al poder, en la cual el discurso antagónico al poder es medido por la figura del mimo. Si bien los personajes minuciosamente delineados en *Máscaras* – Conde, Alberto Marqués, María Antonia, El Flaco y los demás – se desprenden de los personajes en las anteriores novelas policíacas cubanas, este incipiente individualismo tiene que ser supeditado por la figura del mimo que mediatiza entre el poder y sus sujetos. En su función de agente del imperio, Conde mediatiza entre los

deseos del poder y la pluralidad diacrónica de las historias individuales de los personajes en la novela. Su ambivalencia, propia al mimo según lo discute Bhabha, radica precisamente en esa misma habilidad narrativa que socava la versión oficial sobre lo ocurrido con Marqués durante los setenta y conduce a Conde a reevalorar sus propios prejuicios hacia María Antonia. Al legitimarse la narrativa individual, se fomenta la peligrosa posibilidad de sospechar de otras visiones sincrónicas y panópticas, de cuestionar los preceptos del propio discurso revolucionario, convirtiendo a Conde en una figura corrosiva dentro de la homogeneidad discursiva auspiciada por la dictadura. El género policial, tan endeudado a la propia modernidad y a sus logros en las ciencias y el razonamiento, permite que el proyecto desmitificador y la crítica de errores reconocidos por el régimen se hipostaticen hasta convertirse en núcleos de otras interrogantes a la tendencia homogeneizante del poder.

Notas

(1)- Leonardo Padura Fuentes (n. 1955) ha sido jefe de redacción de *La Gaceta de Cuba*, periodista, y guionista de cine. Ha escrito crítica literaria sobre lo real maravilloso, el Inca Garcilaso y Alejo Carpentier. Recientemente ha publicado una colección de cuentos titulada *La puerta de Alcalá y otras cacerías* (2000) y un estudio de la novela policial latinoamericana, *Modernidad, posmodernidad y novela policial* (2000). Sobre la policial revolucionaria cubana en particular se ha escrito mucho, especialmente desde dentro de la isla. Se destacan los siguientes artículos: de José M. Fernández Pequeño, véanse "El cuento policial cubano: entre el deber y el poder (1973-1987)", "Hacia dónde va la novela policial cubana", "La novela policial cubana ante sí misma", y "Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria (1973-1978)". Padura Fuentes

también ha escrito sobre la novela policial. Véase su "¿Dónde está que no la veo?". La revista *Universidad de La Habana* tiene un número especial de abril-diciembre 1977 dedicado al género, en el cual se incluyen artículos de María Rosa Alfonso, Luis Rogelio Nogueras y Luisa Campuzano, y también una encuesta dirigida por Ciro Bianchi Ross en la cual participan José Antonio Portuondo, Ambrosio Fornet, Félix Pita Rodríguez, Agenor Martí, Ignacio Cárdenas Acuña, Nancy Robinson Calvet, Rodolfo Pérez Valero y Armando Cristóbal Pérez. *Astrolabio* (1973) de José Antonio Portuondo ofrece cuatro ensayos sobre la novela policial, dos escritos antes de la Relución Cubana y dos después. Una buena recopilación de ensayos no necesariamente limitados a la vertiente cubana del género pero editado con ésta en mente, se encuentra en el libro de Luis Rogelio Nogueras, *Por la novela policial* (1982). Amelia Simpson le dedica un estupendo capítulo a Cuba en su libro *Detective Fiction from Latin America*; también debe consultarse su artículo "From Private to Public Eye: Detective Fiction in Cuba." Algunos enfoques socialistas sobre el género pueden encontrarse en los artículos de Desiderio Navarro, "La novela policial y la literatura artística", y de Alejandro Sandoval, "Narrativa policial cubana". Heike Malinowsky da un buen recorrido del desarrollo del género en Cuba a partir de los años setenta en su "Un ejemplo de la literatura popular moderna: La novela policial cubana", mientras que Onilda Jiménez hace algo parecido en su "Un nuevo fenómeno de la literatura cubana: la novela policial". Tzvi Medin le dedica una página al género en *Cuba: The Shaping of Revolutionary Consciousness* (1990). Finalmente, Eugenia Revueltas le dedica parte de su ensayo al desarrollo del género en Cuba en su "La novela policiaca en México y en Cuba".

(2)- De la homosexualidad en Cuba específicamente se ha escrito mucho en los últimos años. Brad Epps ha escrito un excelente estudio titulado "Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro and the Politics of Homosexuality" en *Journal of the History of Sexuality*. Véase también el artículo en dos partes de Ruby Rich y Lourdes Argüelles, "Homosexuality, Homophobia, and Revolution: Notes Towards an Understanding of the Cuban Lesbian and Gay Male Experience, Part 1" en *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* (1989) y "Homosexuality, Homophobia, and Revolution: Notes Towards an Understanding of the Cuban Lesbian and Gay Male Experience, Part 2", el cual aparece en la revista *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Uno de los primeros libros sobre la homosexualidad en Cuba es el de Allen Young, *Gays Under the Cuban Revolution* (1981), al cual se le puede añadir el más reciente estudio de Ian Lumsden, *Machos, Maricones and Gays: Cuba and Homosexuality* (1996). También merecen mención el cuarto capítulo de *Social Control and Deviance in Cuba* (1979) de Luis Salas, titulado "Sexual Deviance: Homosexuals and the Revolution", y el capítulo "Homosexuals as the New Niggers" de *Inside Cuba* (1974) de Joe Nicholson Jr. Es pertinente notar que gran parte de la discusión sobre el tratamiento de los homosexuales en Cuba se debe a los esfuerzos por parte de Reinaldo Arenas y otros ex-presidarios de los campos de la UMAP de intentar llamar la atención sobre este problema. Para más detalles sobre Arenas y sus varios intentos de denunciar abusos por parte del régimen cubano, véanse su autobiografía, *Antes que anochezca* (1992), y la colección de cartas, ensayos y otros escritos *Necesidad de libertad* (1986). Menos conocido que el de Arenas, pero aún digno de consideración, son los testimonios de Francisco García Martínez, *UMAP: Unidades Militares de Ayuda a la*

producción (Campos de concentración en Cuba) (1990) y de Jorge Ronet, La mueca de la paloma negra (1987).

(3)- Virgilio Piñera fue uno de los artistas perseguidos durante los años setenta por su orientación sexual. Para más detalles ofreciendo esta perspectiva sobre la vida de Piñera, consúltese "La isla en peso con todas sus cucarachas", el capítulo sexto de *Necesidad de libertad* de Reinaldo Arenas. El libro de Arenas también ofrece información sobre otros autores, entre ellos José Lezama Lima y Calvert Casey.

(4) - Inexplicablemente, Rich y Argüelles se refieren al Primer Congreso como un paso positivo respecto la relación entre la revolución y los homosexuales. Como indican Young (99) y Epps (239), es preciso subrayar que, dentro de este contexto, la homosexualidad no es rechazada simplemente por sí misma sino también por su asociación con la cultura burguesa, el capitalismo y la crítica internacional ocasionada por el caso Padilla a la falta de libertad de expresión en Cuba.

(5) - Sin embargo, la decadencia moral que la homosexualidad representaba no cesa a pesar de las prácticas represivas efectuadas después del Congreso. En un discurso pronunciado al comienzo del Segundo Congreso del Partido Comunista en diciembre de 1980, Castro confiesa que en el quinquenio anterior las tendencias contrarrevolucionarias se habían esparcido por el país: "a number of bad habits were spreading in our country... some people tended to let things slide, pursue privileges, make accommodations, and take other attitudes, while work discipline dropped. Our worst enemies could not have done us more damage. Was our revolution beginning to degenerate on our imperialist enemy's doorstep?" ("The Ideological Struggle" 306). Por lo tanto, después del éxodo de Mariel,

Castro vuelve a hacer énfasis en la necesidad de que el espíritu revolucionario depende de la moral del individuo: "the experience of this recent period has reinforced our belief that elements of a moral character should continue to play a major role in our revolution, because they make us invulnerable to bourgeois ideology" (311).

(6)- Según José J. Mira en *Biografía de la novela policiaca* (1955), "Gorky acierta al dictaminar el género como un producto típicamente burgúes," añadiéndole el siguiente giro: "En efecto, sólo en el seno de la civilización liberal se encuentran aquellos principios de libertad individual sin los cuales no podría subsistir este tipo de literatura" (100).

(7)- *Los negros brujos*, en efecto, incluye un prólogo de Lombroso en el cual éste opina que el concepto de Ortiz sobre el atavismo de la brujería de los negros es "acertadísimo", y en el cual Lombroso le sugiere a Ortiz que adquiera "datos acerca de las anomalías craneales, fisonómicas y de la sensibilidad tácil en un determinado número de delincuentes y brujos, y en un número igual de negros normales" (Lombroso 1).

(8)- A pesar de que el Panóptico se discute comúnmente en términos de su conexión con la penología, Bentham explica desde un comienzo que sus ideas son aplicables también para emplear a los desempleados, curar a los enfermos, educar a las personas de otras razas, etc. Los beneficios que el Panóptico podría brindarle a un pueblo, sin embargo, son inseparables de su propensión para ejercer control y autoridad sobre ese pueblo.

Bibliografía

Alfonso, María Rosa. "Contraofensiva cubana de la novela policiaca". *Universidad de La Habana* 206 (1977): 135-43.

Arenas, Reinaldo. *Necesidad de libertad*. México: Kosmos, 1986.

Bauman, Zygmunt. *Intimations of Postmodernity*. Nueva York: Routledge, 1992.

Bentham, Jeremy. *Panopticon: Postscript; Containing Further Particulars and Alterations Relative to the Plan of Construction Originally Proposed; Principally Adapted to the Purpose of a Panopticon Penitentiary-house*. Dublin: Thomas Byrne, 1791.

Bhabha, Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse". *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge, 1994.

Campuzano, Luisa. "La estética del delito en la narrativa burguesa". *Universidad de La Habana* 206 (1977): 87-107.

Castro, Fidel. "Discurso de clausura". *Casa de las Américas* 9.65-66 (1971): 21-33.

---. "The Ideological Struggle: Excerpt from Report to the Second Party Congress". *Our Power is That of the Working People*. Nueva York: Pathfinder Press, 1983. 306-315. Vol. 2 de *Fidel Castro Speeches*. Ed. Michael Taber. 2 vols.

---. "No Revolution Can Ignore Its Links to the Masses". *Our Power is That of the Working People*. Nueva York: Pathfinder Press, 1983. 299-305. Vol. 2 de *Fidel Castro Speeches*. Ed. Michael Taber. 2 vols.

Cristóbal Pérez, Armando. "El género policial y la lucha de clases: un reto para los escritores revolucionarios". *Por la novela policial*. Ed. Luis Rogelio Nogueras. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982. 298-305.

---. *La ronda de los rubíes*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1973.

"Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura". *Caimán barbudo* 46 (1971): 27-32.

Epps, Brad. "Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the Politics of Homosexuality." *Journal of the History of Sexuality* 6.2 (1995): 231-83.

Fernández Pequeño, José M. "El cuento policial cubano: entre el deber y el poder (1973-1987)". *Revista de literatura cubana* 9.17 (1991): 86-103.

---. "Hacia dónde va la novela policial cubana". *El caimán barbudo* 161 (1981): 24-25; 28.

---. "La novela policial cubana ante sí misma". *La palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana* 70 (1989): 205-216.

---. "Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria (1973-1978)". *Unión* 1 (1987): 5-16.

Foucault, Michel. "The Eye of Power: A Conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot". *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Ed. Colin Gordon. Trans. Colin Gordon, Lee Marshall, John Mepham y Kate Soper. Nueva York: Pantheon Books, 1980.

Gorky, Maxim. "Address Delivered to the First All-Union Congress of Soviet Writers, August 17, 1934". *On Literature*. Seattle: U of Washington P, 1973. 228-68.

Guevara, Ernesto "Che". *Obras 1957-1967*. Vol. 2. La Habana: Casa de las Américas. 2 vols.

Jiménez, Onilda. "Un nuevo fenómeno de la literatura cubana: La novela policial". *Círculo: Revista de Cultura* 9 (1980): 93-100.

Kaemmel, Ernst. "Literature Under the Table: The Detective Novel and its Social Mission". 1962. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. Eds. Glenn W. Most y William W. Stowe. San Diego, CA: Harcourt, 1983. 55-61.

Lockwood, Lee. *Castro's Cuba, Cuba's Fidel*. 1967. Nueva York: Vintage, 1969.

Lombroso, Cesare. "Carta – Prólogo". *Los negros brujos: Apuntes para un Estudio de Etnología Criminal*. Por Fernando Ortiz. 1906. Miami: Universal, 1973.

Lumsden, Ian. *Machos, Maricones, and Gays: Cuba and Homosexuality*. Philadelphia: Temple University P, 1996.

Malinowsky, Heike. "Un ejemplo de la literatura popular moderna: La novela policial cubana". *Homenaje a Alejandro Losada. La literatura en la sociedad de América latina*. Ed. José Morales Soravia. Lima: Latinoamericana, 1986. 255-70.

Medin, Tzvi. *Cuba: The Shaping of Revolutionary Consciousness*. Boulder y Londres: Lynne Rienner Publishers, 1990.

Mira, José J. *Biografía de la novela policiaca*. Barcelona: Editorial AHR, 1955.

Most, Glenn W. y William W. Stowe, eds. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego, CA: Harcourt, 1983.

Navarro, Desiderio. "La novela policial y la literatura artística". *Texto Crítico* 16-17 (1980): 135-48.

Nicholson Jr., Joe. *Inside Cuba*. Nueva York: Sheed and Ward, 1974.

Nogueras, Luis Rogelio. "Cómo se escribe una novela policial". *Universidad de La Habana*. 206 (1977): 145-55.

Nogueras, Luis Rogelio. *Por la novela policial*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.

Ortiz, Fernando. *Los negros brujos: Apuntes para un Estudio de Etnología Criminal*. 1906. Miami: Universal, 1973.

Padura Fuentes, Leonardo. "¿Dónde está que no la veo?" *El Caimán Barbudo* 161 (1981): 24-25.

---. Entrevista con Juan Armando Epple. *Hispanamérica: Revista de Literatura* 24.71 (1995): 49-66.

---. *Máscaras*. 1995. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.

---. *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Unión, 2000.

---. *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets Editores, 1998.

---. *Pasado perfecto*. 1991. Barcelona: Tusquets, Editores, 2000.

---. *La puerta de Alcalá y otras cacerías*. San Juan, P.R.: Ediciones Callejón, 2000.

---. *Vientos de cuaresma*. 1994. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.

Piñera, Virgilio. *La isla en peso*. La Habana: Ediciones Unión, 1998.

Portuondo, José Antonio. *Astrolabio*. La Habana: Editorial de Arte y literatura, 1973.

Randall, Margaret. *Cuban Women Now: Interviews with Cuban Women*. Toronto: Women's Press, 1974.

Revueltas, Eugenia. "La novela policíaca en México y en Cuba". *Cuadernos Americanos* 1.1 (1987): 102-20.

Reyes, Alfonso. "Sobre la novela policial". 1946. *Por la novela policial*. Ed. Luis Rogelio Noguerras. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982. 191-97.

Rich, Ruby y Lourdes Argüelles. "Homosexuality, Homophobia, and Revolution: Notes Towards an Understanding of the Cuban Lesbian and Gay Male Experience, Part 1". *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Eds. Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus y George Chauncey, Jr. Nueva York: New American Library, 1989. 441-55; 571-73.

---. "Homosexuality, Homophobia, and Revolution: Notes Towards an Understanding of the Cuban Lesbian and Gay Male Experience, Part 2". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 11.1 (1985): 120-36.

Ross, Ciro Bianchi. "Encuesta sobre la literatura policiaca". *Universidad de La Habana* 206 (1977): 109-133.

Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Vintage, 1979.

Sandoval, Alejandro. "Narrativa policial cubana". *Plural: Revista Cultural de Excelsior* 11.8 (1982): 57-64.

Santí, Enrico Mario. "*Fresa y chocolate*: The Rhetoric of Cuban Reconciliation". *MLN* 113.2 (1998): 407-25.

Simpson, Amelia S. "From Private to Public Eye: Detective Fiction in Cuba". *Studies in Latin American Popular Culture* 8 (1989): 107-28.

---. *Detective Fiction from Latin America*. Cranbury, N.J.; Mississauga, Ontario; Londres: Associated University Presses, 1990.

Smith, Paul Julian. "The Language of Strawberry". *Sight and Sound* 4 (1994): 30-33.

Timerman, Jacobo. *Cuba: A Journey*. Trad. Toby Talbot. Nueva York: Random House, 1990.

Wolfgang, Marvin E. "Cesare Lombroso". *Pioneers in Criminology*. Ed. Hermann Mannheim. Montclair, N.J.: Patterson Smith, 1972. 2a ed. 232-91.

Young, Allen. *Gays Under the Cuban Revolution*. San Francisco: Grey Fox P, 1981.

Carpentier en Yale: recuerdo fotográfico de una visita

Texto de Roberto González Echevarría
Yale University

Fotografías de Pedro Yanes
Key Biscayne, FL

Traer a Carpentier a Yale en marzo de 1979 no fue nada fácil. Intervenían obstáculos de toda índole, sobre todo políticos. Eran los años de la administración de Jimmy Carter, y había alguna distensión en las relaciones entre Estados Unidos y el régimen de Fidel Castro. Yo mismo había participado en el "diálogo" entre el gobierno cubano y la comunidad cubana en el exterior, como ahora se nos llama en vez de "gusanos," en noviembre de 1978. De todos modos, no había relaciones diplomáticas formales entre los dos países, aunque se habían establecido secciones de intereses en Washington y La Habana. Además, Carpentier era un funcionario del régimen en su calidad de agregado cultural de la legación cubana en París. Su adhesión incondicional era conocida y su puesto oficial así lo proclamaba. En el exilio esto era notorio, y entre muchos el rechazo del régimen incluía el de Carpentier. Todo esto presentaba dificultades que iban desde la obtención de visas hasta problemas de seguridad --de Carpentier y mías. Pero primero había que ver si Carpentier aceptaba la invitación.

Nos habíamos conocido en París años antes, probablemente en 1973, cuando yo escribía mi libro *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, que se publicó en 1977. (1) Lo llamé por teléfono y no hubo titubeo de su parte, aunque tenía que consultar a las autoridades de su gobierno. Cuando, al poco tiempo, aceptó, las condiciones que me impuso complicaron mi tarea de forma insospechada. Carpentier exigía pasajes en

primera, o en su defecto *business class*, para él y su señora --Lilia Esteban Hierro-- sin la cual se negaba a viajar. Esto, aparte del honorario de \$800 que le había conseguido, que en aquel entonces era una suma considerable, aunque por supuesto ínfima en términos del valor de Carpentier como artista. El precio de los pasajes no era sólo prohibitivo sino que los estatutos de las dos o tres organizaciones que me habían facilitado los fondos para el evento estipulaban que sólo se podían pagar boletos en clase económica. (2) No recuerdo cómo logré sortear este escollo, probablemente apelando directamente a la administración de Yale, pero lo hice, y pasé a ocuparme del problema de la visa.

Hice todos los trámites de rigor, pero como una semana antes de la visita, Carpentier me llamó de París para decirme que el consulado americano le había informado que su visa demoraría un par de meses. Con la fecha del multitudinario simposio encima, pensé que todo estaba perdido, que tendría que celebrarlo sin Carpentier. Del Departamento de Estado me informaron que era una práctica rutinaria de hostigamiento mutuo demorar las visas de diplomáticos cubanos porque el régimen de Castro hacía lo mismo con los norteamericanos. Le hice saber al burócrata que me explicaba el problema impávidamente que Carpentier bien podía tener un pasaporte diplomático cubano, pero que era uno de los más grandes escritores modernos de cualquier país y que era por eso que lo invitábamos. La creciente subida de tono mía tuvo el efecto predecible: el empleado se plantó en sus trece. No había solución. Desesperado, llamé a mi gran amigo puertorriqueño José Cabranes, juez de distrito en Nueva York y Connecticut, pero entonces asesor jurídico de Yale con múltiples contactos en Washington. Este llamó a su amigo Cyrus Vance, Secretario de Estado de Carter y egresado de Yale. Al día siguiente recibí yo una llamada de Carpentier quien, atónito, me

contó que el consulado americano acababa de enviarle a su casa las visas suya y de su mujer. Problema resuelto.

Fuimos Isabel y yo a buscar a Carpentier y a su esposa al aeropuerto Kennedy en mi vetusto, pero digno Oldsmobile. Durante la hora y media de viaje a New Haven empezó una conversación que duró casi toda la semana que pasó entre nosotros. Yo estaba en posesión de un conocimiento minucioso y reciente de toda su obra, por lo que podíamos ir al grano de los asuntos sin preámbulos ni explicaciones previas. También había pasado yo un verano en Caracas investigando sus años en la capital venezolana, a la que había regresado varias veces a reuniones y conferencias, por lo que teníamos amigos y conocidos en común. Hablamos de todo, desde béisbol hasta pintura, pasando revista rigurosa a la obra de autores contemporáneos de diversas regiones. Sentí que, al cabo de los días, Carpentier iba abandonando la reserva natural que nuestra situación imponía, y empezó a soltarse en sus opiniones sobre otros escritores y en su forma de hablar. Podía ser dicharachero y tenía un arsenal de chistes de todo calibre que contaba con gracia y desenvoltura. Algunas de las anécdotas que me contó no las puedo repetir aquí. Dos frases se me quedaron en la memoria. Una, cuando al hablar de algo difícil, me dijo que un amigo suyo decía: "Eso es más difícil que matar un puerco a besos." La otra, cuando le di la encerrona de ponerlo ante el público una segunda vez, al día siguiente de su conferencia principal del viernes 16, porque así me lo exigía una de las organizaciones patrocinadoras. Él empezó excusándose de no tener nada preparado, y anunció que iba a hablar un poco de la influencia mozárabe en los orígenes de la música cubana "para no quedar como cucaracha en baile de gallinas." Improvisó una conferencia magistral que nos dejó a todos boquiabiertos. No sé si alguno en el público la habrá grabado.

Su conferencia plenaria fue un éxito extraordinario. La hicimos en un antiguo auditorio de Yale, de estilo neogótico, y capacidad para más de trescientas personas. Había gente sentada en el suelo, en los pasillos, de pie en varias camadas en las puertas. Habíamos hecho con la policía un barrido, con perros, para asegurarnos de que no había bombas, y hasta ensayamos una salida entre bastidores y por una puerta trasera en caso de disturbios o protestas violentas. Puse a dos policías uniformados de cara al auditorio, como dos cariátides, a ambos lados del escenario. El público, dada la cercanía de Yale a Nueva York y New Jersey, estaba compuesto de no pocos cubanos --yo diría que eran la mayoría. Le dieron una ovación cerrada y prolongada después de mi presentación y otra, de pie, cuando terminó la conferencia. Fue algo apoteósico, que superó en público y recepción la visita de Borges a Yale hacía poco.

Durante su estancia fuimos a Nueva York, otra vez en el Oldsmobile. Carpentier quería volver a ver la arquitectura de Manhattan, sobre todo el Flat Iron Building. También nos paseamos por Greenwich Village, en una de cuyas calles dimos con un señor, ya maduro, con ademanes afeminados, completamente ataviado en traje de Superman, con capa roja y todo. Comentamos cómo todo era posible en Nueva York. En las comidas que hacíamos Carpentier insistía en comer platos americanos, diciendo que él no había venido de París a Estados Unidos para comer comida francesa. Se hartó de perros calientes, de helados y Sundays, y, sobre todo, de Chicken Salad, que resultó ser su plato favorito. En todo se veía que Carpentier era un hombre intensamente interesado en su entorno y con una visión agudísima de las cosas, aún de las en apariencia más triviales. Se dejaba guiar por Lilia con paciencia y resignación porque tenía la mente en otras cosas.

Sabíamos que estaba enfermo, y que era cáncer, pero no teníamos detalles. Yo tenía sobreaviso a varios médicos latinoamericanos del Yale-New Haven Hospital en caso que hicieran falta. Pero, afortunadamente, nada pasó. Sí insistía en comer yogurt, supongo que por razones de salud, aunque tal vez porque le gustara. Creo que logré hacer migas con él porque llegamos hasta a ese nivel de intimidad cubana masculina que consiste en decir chistes "de relajo" y hablar de mujeres. En cuestiones culturales era un mar sin fondo. Le hablé de teatro francés del siglo XVIII porque me parecía ver influencias de una o dos obras menores en los primeros capítulos de *El siglo de las luces*. Discutimos *Le légataire universel*, de Regnard, como si se hubiese acabado de leer la pieza, que no es precisamente un clásico. Me habló de *El libro de buen amor* como si fuera un especialista, refiriéndose a instrumentos musicales que Juan Ruiz menciona que luego aparecen en *El espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa. Se conocía la picaresca en detalle, y la obra de Cervantes a fondo. Creo que Carpentier tenía o comprendía la mentalidad del profesor y se manejaba en el discurso académico como uno de nosotros. Tal vez por eso he tenido yo tanta afinidad por su obra, y me sentí tan a gusto con su persona.

La conferencia plenaria, que intituló "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo" fue importante por la manera en que Carpentier hace una revisión de su vida y obra desde la perspectiva marxista del gobierno que representa. Y fue dramática porque Carpentier sabía que la muerte lo acechaba y que no iba a ver el fin de siglo que vislumbraba -- "no digo para mí, que no alcanzaré a ver el año dos mil" (p. 37). Carpentier hace un balance del fin de siglo cuando a éste todavía le quedan veinte años para concluir, pero se excusa diciendo que "si veinte años son muchos en una vida humana, y son lo que nos falta para llegar al año 2000, veinte años son muy poco en un proceso histórico, en

un proceso de ideas, en un proceso político, en un proceso de pensamiento" (p. 21). Cuatro temas dominan la conferencia: 1) refutar la idea de que el arte y literatura latinoamericanas andan siempre a la zaga de Europa por una especie de fatalismo histórico; 2) demostrar cómo la novela latinoamericana sigue un proceso político de creciente politización de sesgo izquierdista, al igual que los procesos políticos latinoamericanos; 3) defender su concepto de "lo real maravilloso americano" de ataques políticos desde la izquierda que, ante la realidad latinoamericana, pedirían más bien "lo real horrorosamente americano" (p. 38); 4) vaticinar la forma que va a tomar la novela latinoamericana del futuro.

Carpentier propone que, por el contrario de lo que se piensa, América Latina se ha adelantado a Europa en muchos procesos históricos, y que éstos se reflejan en su literatura. Usa como ejemplo la lucha de clases, que él ve como algo dominante en la evolución histórica latinoamericana mucho más que la europea. Pero Carpentier, cuya cultura marxista no parece haber sido profunda, confunde el proceso de lucha de clases al aplicarlo a América Latina. Por ejemplo, la pugna entre criollos y peninsulares en los albores de la independencia americana no fue una lucha de clases sino una lucha por el poder dentro de una misma clase social y económica. Ver a los indios como un proletariado requiere un revisionismo que desvirtúa nociones elementales del marxismo que se basan en el análisis de una explotación económica impulsada por la tecnología y la industria, prácticamente ausentes en América Latina. Los ejemplos que Carpentier da de escritores que critican de forma radical el sistema imperante en América Latina -- Güiraldes, Gallegos, Rivera-- no son consecuentes con sus argumentos, porque ninguno era de orientación marxista, sino liberal en el mejor de los casos. En lo que sí acierta es

en proponer que la vertiente nativista de la novela latinoamericana sí se adelantó a corrientes posteriores en Europa y Estados Unidos --da como ejemplo la literatura americana "sureña."

Menos razón lo acompaña cuando afirma que los nuevos novelistas latinoamericanos, siguiendo a sus precursores, siguen una tendencia izquierdista, como la política de América Latina. En cuanto a lo último, el fracaso del sandinismo en Nicaragua, los de la propia revolución cubana, y el giro reciente hacia la derecha en México y otros países latinoamericanos hacen de Carpentier un mal profeta. Con la excepción de Chávez en Venezuela, y su izquierdismo de vena religiosa y populista tiene más de fascismo que de comunismo, la mayoría de los países latinoamericanos se mueven hacia el centro y la derecha --el caso de Colombia es el más reciente. Además, Carpentier no supo ver --nadie pudo, en realidad-- el colapso de la Unión Soviética y el campo comunista de Europa del Este. Sin el apoyo material e ideológico de esas potencias el izquierdismo latinoamericano ha decaído enormemente. En cuanto a los escritores latinoamericanos, Carpentier también se equivocó, y el mejor ejemplo es Mario Vargas Llosa, pero otro tanto podría decirse de Carlos Fuentes. Ninguno de los dos es ni remotamente izquierdista de la forma en que lo fueron en los años sesenta. No han surgido grandes poetas de izquierda para sustituir a los desaparecidos Pablo Neruda y Nicolás Guillén. Octavio Paz, que sí vio el fin de siglo, abominaba el izquierdismo latinoamericano, que le parecía una especie de clerecía sin ideas propias. Ernesto Cardenal se apagó con la caída del sandinismo y su obra no ha perdurado.

Carpentier evoca un incidente cuando un estudiante europeo le dice que mejor que de "real maravilloso americano" debía hablarse de "real horroroso americano." Dice que

le da la razón al estudiante pero le advierte que "está confundiendo lo temporal con lo permanente" (p. 38). Sostiene que los horrores sociales y políticos de América Latina son algo que desaparecerá con el tiempo, mientras que "lo real maravilloso" es "lo que permanece eterno" (p. 38). Carpentier vuelve aquí a uno de sus temas favoritos sobre la universalidad de los mitos y teogonías americanas, sin darse cuenta que, desde una perspectiva marxista nada es permanente o eterno, que el materialismo dialéctico (usa el término "dialéctico") con frecuencia en la conferencia, no sabe de creencias y comportamientos inmutables. La idea de Carpentier es más interesante, aparte de estar en contradicción con el resto de la conferencia, que la estrecha visión marxista de la cultura latinoamericana. Es un concepto más bien estructuralista, levistrausiano, del mito, con posibilidades infinitamente más ricas que la noción de ideología.

Aparte de su error al predecir la orientación izquierdista de la novela latinoamericana, Carpentier supo ver que ésta iba a ser de tema urbano, dado el crecimiento de las ciudades latinoamericanas y su modernización, y --más interesante aún--, que ésta iba a ser dominada por el melodrama, por lo truculento. En esto la novelística latinoamericana se iba a apartar de la europea, que siente aversión por lo melodramático. Creo que un libro como *La fiesta del chivo*, la novela sobre Trujillo de Vargas Llosa, tiene mucho de melodrama, y que lo mismo se nota en algunos novelistas jóvenes como el mexicano Jorge Volpi y el colombiano Mario Mendoza. La idea de que esa tendencia melodramática va a presentar una lucha maniquea entre buenos y malos, que para él sería entre opresores y oprimidos, no fue tan profética, sin embargo. Pienso que el maniqueísmo, que Carpentier sólo practicó en su fracasada última novela, *La consagración de la primavera* no tiene lugar en la literatura moderna.

Se ve que Carpentier quiso presentarse ante su público como el Colón de *El arpa y la sombra* --su gran novela de los últimos años de su vida-- en calidad de penitente en busca de absolución. Por eso dice, en lo que para mí es una alusión a Borges, que un novelista debe ser buen ciudadano "porque no puede haber destino más triste que el de aquél de quien las generaciones jóvenes dicen, cuando ha transpuesto el umbral de los sesenta o los setenta años, 'Ay, que gran escritor, pero qué hombre detestable.' Y peor aún que se diga esto después de muerto" (p. 48). Pero, desde luego, como Colón, a quien no beatifican en la novela, Carpentier viene con su carga de contradicciones y revisionismos demasiado burdos, esgrimiendo un marxismo que nunca practicó en su obra, ni siquiera en *La consagración*, con un tono conmovedor y hasta un poco patético en lo que resulta ser una *apología pro vita sua*. Es decir, que fue humano, terriblemente humano, lo cual no me atrevo a reprocharle.

Fotografía 1. Emir Rodríguez Monegal y Carpentier. Han pasado apenas once años desde las polémicas de *Mundo Nuevo*, y las divisiones que éstas causaron en el mundo intelectual latinoamericano. Emir había llegado a Yale poco después, en 1969, cuando yo terminaba mis estudios. Primero vino de profesor visitante y luego con cátedra permanente. Cuando Emir dirigía *Marcha* en Montevideo, Carpentier le envió, en enero de 1954, un ejemplar de *Los pasos perdidos*, que acababa de publicarse unos meses antes en México. El novelista vivía en Caracas entonces. Emir escribió una nota sustanciosa, de tono positivo aunque con algunos reparos. Carpentier y Emir vivían ambos en París durante las controversias de *Mundo Nuevo*, pero, por supuesto, nunca se habían visto. La revista publicó trabajos sobre Carpentier, pero no textos suyos. Fue para mí motivo de gran satisfacción reunirlos en Yale. Emir me contó que lo primero que Carpentier le dijo

es que él se lo imaginaba más bajito. Carpentier era un hombre de estatura mediana tirando a alta, para latinoamericano; Emir era alto, de alrededor de seis pies de estatura. La conversación fue cordial, y hasta amistosa, con la complicidad que siempre se establece entre figuras importantes aparte de las divisiones políticas o de cualquier índole. En el momento de la foto Emir tenía cincuenta y ocho años y Carpentier setenta y cinco.

Fotografía 2. Carpentier pronuncia su conferencia --la segunda, no la principal que había sido la noche anterior en el mismo auditorio-- y lo escuchamos Emir y RGE.

Fotografía 3. Emir da su conferencia y lo escuchamos, de izquierda a derecha Manuel Durán, Carpentier y RGE.

Fotografía 4. RGE en el uso de la palabra mientras Manuel Durán y Carpentier cuchichean.

Fotografía 5. RGE y Carpentier después de su conferencia plenaria.

Fotografía 6. Carpentier con la profesora cubana Raquel Chang Rodríguez.

Fotografía 7. RGE, Carpentier e Isabel González, con el profesor de Illinois Klaus Müller-Bergh en el fondo.

Fotografías 8-13. Carpentier con admiradores después de su conferencia plenaria.

Fotografía 14. Carpentier con estudiante no identificado. En el fondo Lilia Esteban Hierro de Carpentier.

Creo recordar que era sábado cuando Emir me llamó porque era de mañana y estaba todavía en la cama. Me lo dijo con la suavidad de quien ha dado semejantes noticias antes: Carpentier había muerto en París. Era 24 de abril, trece meses después de su visita a Yale. No sé si me ocurrió la pedantería de pensar la proximidad de la fecha a la de la muerte de Cervantes (un 22 de abril) y Shakespeare (un 23), pero sí que me embargó una gran tristeza. No podía decir que se tratara de un amigo íntimo en el sentido usual de la frase, pero era en realidad algo más trascendental. Yo pienso que logré dialogar con el Carpentier profundo, donde se alojaba su voluntad creadora, que me había paseado por las galerías de su fastuosa imaginación, y que había sentido allí el ansia de ser que lo motivaba --el origen de esa forma de que hablaba Darío. Todo eso iba a permanecer, desde luego, pero congelado para siempre, sin la frágil envoltura que empezaba a convertirse en polvo, en humo, en nada. Estas fotografías y recuerdos son un esfuerzo sin duda vano, pero sincero, por preservar algunos momentos del paso de Carpentier por el reino de este mundo.

Notas

(1). *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1977. Revised and expanded paperback edition, The University of Texas Press, 1990. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* (Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993).

(2). Los detalles, así como la conferencia de Carpentier y las de los demás participantes en el simposio, se encuentran en *Historia y ficción en la narrativa*

hispanoamericana. Coloquio de Yale. Compilación y prólogo de Roberto González Echevarría (Caracas: Monte Avila, 1985).

**Island Signifyin(g): Tracing a Caribbean Sense of Playin Lydia Cabrera
and Nicolás Guillén**

Emily Maguire
New York University

On June 15, 1930, the young poet Nicolás Guillén published a brief article in the Havana daily *Diario de la Marina*, addressed to the journalist Ramón Vasconcelos, in defense of his newly published *Motivos de son*:

[C]reo que los "poemas de son", desde el punto de vista literario, y por la significación que en el mundo tiene hoy lo popular, constituyen un modo de estar en la "avanzada", como quiere el gran periodista cubano. Entre nosotros, donde a menudo no pensamos más que con cabezas de importación, precisa cierto heroísmo para aparecerse con unos versos primarios, escritos en la forma en que todavía hablan – piensan – muchos de nuestros negros (y no pocos blancos también) y en los que se retratan tipos que a diario vemos moverse a nuestro lado. ("Sones y soneros," 20-21).

Although Guillen was already the author of an early book of avant-garde poetry (*Cerebro y corazón*, 1923), he outlines different goals for his new twelve-poem collection. Rather than pandering to high-cultural poetic convention, his goal is the reproduction, within the musical framework of the Cuban *son*, of the rhythm of popular - and especially Afro-Cuban- speech. He is seeking a uniquely Cuban literary text, an autochthonous product that can counteract the "cabezas de importación", the vogue of things foreign and especially North American. What defines autochthony for Guillén is

the color and texture of local speech, so his own creation of a specifically Cuban product focuses on the translation of linguistic communication from an oral to a written medium.

Despite the novelty of his choice of poetic form, Guillén was not alone in his preoccupation with national identity and culture an isolated trend. The 1920's and 1930's also saw the publication in other parts of Latin America of the so-called *novelas de la tierra*, novels which make the connection between culture and nation a central feature of both their theme and plot. Carlos Alonso has identified these novels as texts written in response to a perceived crisis in the identity of national culture and the relationship of that culture to modernity:

Although it is impossible to deny the economic and cultural penetration of Latin America by European powers in the nineteenth century, it is my belief that the crisis produced by Latin America's insertion in the modern world historical order – which I have proposed to characterize as a rhetorical predicament – is "resolved" *creatively* by Latin American intellectuals in the continual affirmation of a cultural specificity that is perceived to be, consciously or not, discontinuous with modernity. (31)

According to Alonso, the *novelas de la tierra* attempted to capture (and thus produce) a kind of "authentic culture" which was both ahistorical in nature, yet seemed to offer a kind of solution to historical crisis. For writers such as Ricardo Güiraldes, Ramón Gallegos and José Eustacio Rivera, (all writers of novels of this kind), the literary text is both a discursive and a political tool. The search for national culture within the pages of a novel was thus simultaneously a strategy for both literary and cultural empowerment.

In his discussion of the *novelas de la tierra*, Alonso focuses on the constructed nature of the 'autochthony' portrayed in these texts. This is "culture" created to fill a perceived lacuna, and the discovery of this kind of "authenticity" has very explicit goals: "That is to say, the designation of a cultural crisis is also implicitly if not expressly accompanied by an enterprise of cultural redemption that projects itself temporally into the future" (Alonso 11). Like Guillén, writers in the Caribbean during the same period such as Lydia Cabrera and Alejo Carpentier in Cuba and Aimé Césaire in Martinique, produce texts that aim to portray "autochthonous" culture through fictional creations of their own making. They were also in some ways responding to a similarly perceived national and/or cultural crisis at this time. However, I see some basic differences in the ways that some of them attempt to address it. In particular, I would like to argue that in the cases of Guillén and Lydia Cabrera, these differences are connected to their specific use of elements of Afro-Cuban cultural expression.

Guillén's *Motivos de son* and *Cuentos negros de Cuba* (1936), Cabrera's first short story collection, propose a cultural specificity through their construction of texts whose mixing of oral and written traditions, European stylistics, and local linguistic patterns results in a newly transculturated product. Yet in their use of historically relevant detail and their treatment of temporal context, they also posit a very different relationship between culture and history than the novels Alonso chooses to discuss. Rather than seeking to solve the current 'crisis of modernity' by recalling a national culture which is ahistorical, these writers create texts that show an awareness for a diachronic sense of historicity as well as an understanding of contemporary forms of cultural expression. (1) While they may choose to portray the people and situations around them, their writing is

nourished by an understanding of the Caribbean's history and the effects of that history on the situations of today. Furthermore, in their construction of hybrid texts which mix Afro-Caribbean influenced language structures with European literary styles, they posit a very different relationship between literature and national culture, as they bring forward kinds of oral language production that might not have been previously included under the label "autochthonous."

Works such as Guillén's *Motivos de son*, *Songoro cosongo*, and *West Indies, Ltd.*, and Cabrera's *Cuentos negros de Cuba* utilize a hybridization of high-culture literary style with similar popular linguistic and narrative styles to augment existing elements of word-play, improvisation and humor already available in language production in the Caribbean. Both Cabrera and Guillén are interested in Afro-Caribbean identity, and in the nature of Afro-Caribbean cultural experience, but radical nature of their work lies in the ways in which they suggest that Afro-Cuban expression is central to Cuban identity as a whole. During these decades, Afro-Caribbean cultural expressions were only beginning to be seen as acceptable for adaptation and incorporation into "high culture". By including these elements in their texts, these writers offer a definition of autochthony which is less based in vanishing archetypes and more anchored in a democratic, pluralistic vision of Caribbean society. By examining the nature of play in Guillén's poetry and Cabrera's early short stories— both as a linguistic and rhetorical strategy and as a narrative device, I hope to reveal the ways in which Cabrera and Guillén posit a kind of autochthonous cultural product of their own.

But both the philosophy and the underlying techniques that Guillén develops in *Motivos de son* are revealed in his further defense of his poetry. Rather than continuing

to elaborate his reasons for his choice of a poetic style, he ends his article to Vasconcelos with the story of "the *son* of those who protested the *son*". In this story, a group of black men who have gathered to protest the *son* vote to ban it, only to discover that their "yes" votes have themselves become the chorus for a *son* ("¿Uté ta conformme? / Sí señó")(22). The *son* produced by "los que protestaron contra el *son*" is decried by Guillén as the ideal that he used as a model for his own poetry: "verdaderamente sencillo, verdaderamente fácil, verdaderamente popular" (21). Guillén's message to Vasconcelos here might be: these linguistic practices are further ingrained than we might imagine them to be. But he may also be warning Vasconcelos away from condemning or rejecting that which may be a fundamental part of himself.

The ending that Guillén chooses for his article offers the reader an excellent example of verbal Signifyin(g). Signifyin(g), according Henry Louis Gates, Jr. is a term that can be used to refer to a body of culturally performative elements that function in an African American linguistic context. Although frequently associated with verbal riffs and ripostes, "doing the dozens" and "yo' mama" jokes, Signifyin(g) covers a variety of linguistic practices; it is a "a pervasive mode of language use rather than merely one specific verbal game" (80). Signifyin(g) can be seen as the practice of word play, both motivated and unmotivated, of a humorous or critical nature; however, it maintains a serious intentionality, despite the humor that it may produce. When Guillén ends with this humorous anecdote, he is "Signifyin(g) on" Vasconcelos; according to the story, even those who are against the *son* as a form of expression cannot help falling back into it. The *son* form thus shows itself to be such a fundamental part of local expression that it is almost impossible to escape it. As well as defending the *son* as a legitimate poetic form,

Guillén seems to be implying that Vasconcelos had better be careful, or he will find himself giving in to (or becoming) that which he most vocally rejects.

Play, and specifically improvisation, have been shown to have explicit functions within some African cultures. While Gates describes the rituals of play within language itself, Margaret Thompson Drewal, in her groundbreaking study of Yoruba ritual in Africa, examines the function of both verbal and physical games within a religious context. Drewal identifies improvisation –what she titles ‘play’- as a key element in the ritual itself:

Play is a broader, more generic concept than spectacle. All Yoruba spectacle is play, but all play is not spectacle... Performing ritual is at once ‘hard work’ and ‘playing.’ What play is *not* for Yoruba is unserious, frivolous, and impotent... Play – like Yoruba spectacle – is, more specifically, an engaging participatory, transformational process that is often, but not always, competitive (15).

Like Signifyin(g), play for the Yoruba is thus spontaneous, even as it occurs within specific religious or cultural milieus. It is an intentionally performative activity:

In relation to ritual, what I understand Yoruba to mean by ‘play’ is, more specifically, that they improvise... I use the term ‘improvisation’ –as Yoruba use the English word ‘play’- to refer to a whole gamut of spontaneous individual moves: ruses, parodies, transpositions, recontextualizations, elaborations, condensations, interruptions, interventions, and more. (Drewal, 20)

Ritual is thus a dynamic process of performance and social interaction, rather than a static replaying of established physical or linguistic gestures. It is important to highlight the connection that Drewal and Gates establish between these kinds of linguistic and ritual plays and improvisations and African or African-American culture. The identification of Signifyin(g) as being culturally African-American, and African in origin, is central to Gates' argument. Indeed, his purpose in *The Signifying Monkey* is to trace how these rhetorical language strategies, embedded in black culture in the United States, are transformed into textual strategies at work in African American literature. Gates investigates what happens when a rhetorical strategy which is fundamentally performative in nature, tied to the temporal moment of the performance, is transferred to a very different written form. Rather than expressing disapproval with or distance from a social or cultural sphere, Signifyin(g) enacts the speaker's belonging to a particular community in the moment of its performance. In this transition from the oral to the written, Signifyin(g), in this case the practice of expanding, amplifying, altering or changing a literary piece, thus comes to seem a vital part of the genre itself. It also becomes a means of identifying a text's location within that genre, much in the same way that, according to Gates, African-American writers have created a 'canon' of African-American literature precisely through intertextual Signifyin(g) on each other's work.

In *Lettres creoles*, Patrick Chamoiseau and Raphael Confiant highlight the importance of the storyteller in the life of the (Caribbean) plantation. "Et c'est lui le seul producteur de littérature audible, une littérature articulée dans l'ethno-texte de la parole, et qui, dans la parole se forge un langage soumis aux ambivalences de la créolisation, à l'opacité du Détour pour survivre..." (41). In a completely oral plantation culture, the

storyteller not only creates the literature of that milieu, he is a catalyst for the processes of linguistic and oral transculturation, given not only interpretive power but also the power of language creation.

In their representation of aspects of Afro-Caribbean culture, both writers avail themselves of these rhetorical strategies as a means of creating texts that reflect the local culture and, especially in the case of Guillén, could be used to advocate a particular racial and ethnic identity. In so doing, these Caribbean writers must occupy the role of the storyteller, fusing discourses, bringing a new language into being through the creation of new texts. The challenge for them existed in representing in a written way what had previously only existed in oral form. To move from an oral practice whose very fluidity is subversive in nature to the fixity of a written text requires a specific kind of shift. Yet as Jorge Marcone observes in *La oralidad escrita*, there is a contradiction inherent in representing orality in written discourse:

[L]a noción de "oralidad" es una construcción discursiva de aquella subjetividad que los mismos estudios sobre la oralidad asocian con la escritura alfabética o, mejor aún, con la cultura del libro. De hecho, la "oralidad" es una categoría en la que la escritura se recrea o en la que proyecta aquello que entiendo como sus carencias. (33)

Since orality is often positioned as a contrast to written culture, attempting to represent orality in writing can thus by nature be seen as oppositional, even as it connects the two discourses.

For writers such as Guillén and Cabrera, linguistic techniques such as Signifyin(g), along with accompanying strategies such as improvisation, served as links

between the new "avant-garde" texts and other kinds of texts, both oral and written, which had previously existed in these locales. The Caribbean folktale, as Edouard Glissant has stated, "focuses on an experience suppressed by decree or the law. It is antidecree and antilaw, that is to say, antiwriting" (84). Likewise Signifyin(g), whose connection to African folktales Gates clearly establishes, is a linguistic strategy whose purpose, by-product or result can be a criticism or subversion of authority. What sets the work of writers such as Guillén and Cabrera apart are the different ways in which they combine existent oral strategies in the construction of texts which are autochthonous in their character and intention. While not, perhaps, intentionally anti-law, the texts I will examine subvert, contest or play with contemporary assumptions of literary and cultural authority. Guillén in his *Motivos de son* relies specifically on the *choteo*-like aspects of humor and word play to create a pointed social commentary, a preoccupation which becomes a more central focus in the later poems that make up *Songoro cosongo* and *West Indies, Ltd.* Cabrera's texts may not reveal the overt political thrust that sustains Guillén's work, but I hope to show how her short stories can be related to his production by the way in which she herself Signifies on the form and content of the traditional African or Afro-Cuban folktale, challenging both narrative traditions and socio-cultural hierarchies.

Signifyin(g), as Gates describes it, shares certain characteristics with a Cuban form of word-play known as *choteo*, which Cuban scholar Jorge Mañach analyzes in *Indagación del choteo*(1924). As with Signifyin(g), the *choteo*, for Mañach, goes beyond simple humor, serving either as a way to express solidarity and respect, or as a method of "subterfugio ante el fuerte," a means of destabilizing power relations. The disorder which is suggested by the *choteo* is what produces "la alteración de estado

cualquiera de concierto y de jerarquía, así sea en el orden físico y objetivo" (33). Indeed, just as the improvisational character of Signifyin(g) produces a potential multiplicity of meanings, the destabilizing of the established order implied by the *choteo* would seem to also temporarily create and open linguistic space. Guillén's use of Signifyin(g) at the end of his text acts to destabilize Vasconcelos's hierarchical critique, to open a space for other possibilities.

Choteo further resembles Signifyin(g) in that it is fundamentally performative in nature. Mañach notes that the *choteo* "está estrictamente condicionado en el tiempo y en el espacio" (28); in other words, it ceases to function outside of the moment in which it is performed. Indeed, Mañach goes so far that a habitual use of the same joke or wordplay, outside of any specific context, is something of a faux pas that weakens the form itself, because the loss of immediacy weakens its function. In Guillén's story, for example, the joke lies in the way that the *son* is re-created, and performed, in the exact moment in which its rejection is supposed to be taking place. Likewise, his own Signifyin(g) on Vasconcelos is performed within the context of the reading of the article. His re-telling of the story defends his use of the vernacular by staging its own defense.

Based on these commonalities, one could argue that what Mañach identifies as *choteo* is simply another form of Signifyin(g). Just as Gates argues that Signifyin(g) as a behavior is African-American, indeed African-derived, in nature, Mañach makes a case for the *choteo* as a peculiarly Cuban form of linguistic expression. The *choteo* functions as a method of subverting power relations, he argues, because Cubans naturally tend towards destabilizing hierarchies (55). Significantly, Mañach the *choteo* as having been strongly influenced by Afro-Cuban culture:

Así y todo, no me parece improbable que el hombre de color, por su caudal de inestrenada vitalidad, por su índole impresionable y sensual y por su carencia de aquel pesimismo que dan los trabajos seculares de la civilización, haya acentuado ciertos rasgos criollos que, en el hombre blanco, resultan propicios al choteo, al aliarse con otros factores psíquicos.. (62)

Josaphat Kubayanda highlights the specifically Afro-Cuban aspects of the *choteo* when he states that it "leads to a satirical exposition of the contradictions inherent in the socioracial pyramid" (54). Although Guillén's employment of Signifyin(g) and *choteo* shift over time – from unmotivated to motivated, and from Signifyin(g) as riffing to Signifyin(g) as improvisational intertextuality – he remains committed throughout to exploring these social and cultural contradictions.

In *Motivos de son*, Guillén uses the *choteo* as the cornerstone of his linguistic technique to communicate both autochthonous local speech and highlight the repressive social structures in place in Cuba. The first poem of the collection, "Negro bembón" utilizes the perfect harmonization of the *son* rhythm, local speech pattern, and *choteo* to interrogate racist physical stereotypes at work in Cuban society.

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de to;

Caridá te mantiene,
te lo da to. (*Obra poética* 87)

With his manipulation of the orthography to reflect spoken dialect, Guillén lends a sense of immediacy to his poem. The written text thus presents itself as a speech act, generating its own sense of performativity and establishing the verbal space in which the choteo-like elements can play themselves out. (2) (This performativity would later be heightened by the fact that these poems were often used as texts to be declaimed by professional actors and were eventually set to music.) The use of the local-dialect present in the spelling and grammar of the poem also creates a sense of equality in the narrative tone of the text; the use of a more sophisticated poetic voice would have created a sense of inequality between the between the speaker and the "negro bembón" who he Signifies on. Guillén's poetic voice thus rejects the literary descriptive conventions of a "literate" speaker, shortening the distance between the speaker and his poetic subject.

The first stanza of the poem appears to question the man's self-rejection of his own facial characteristics. Why get so angry at people who call you "negro bembón," asks the speaker, if you have a sweet mouth? The speaker pokes fun at the man for his quickness to anger. At the same time, there is behind the laughter a questioning of the negative context behind the term "bembón", for the second stanza goes on to confirm rather than deny the original description of the object of the poem. Why should this term be offensive, the speaker seems to suggest? Why reject your own identity? The speaker makes it clear that "bembón" is more than a physical description, carrying with it other connotations of identity and social class.

These first two stanzas of the poem contain an inner joke in their play on the words "santa" and "Caridá". "Santa" can mean sweet, but it can also mean blessed, lucky. Caridá could either be the name of a woman, or a reference to the Virgen de la Caridad del Cobre, implying some kind of charity. In either case, the implication is that the 'negro bembón' does not pay for his own upkeep. Keith Ellis has suggested that *Motivos de son* can be read as a series of love poems in which "what is manifested...is love as it is clearly determined by the historical conditions in which it attempts to exist" (66). If this is the case, "Negro bembón" reveals some of the problems and contradictions of the man's self-image and economic status. The speaker, while questioning the injustice that makes the term "bembón" into something offensive, sarcastically observes that the man presents himself as dandy, a man of money and social position, while it is Caridad who makes the material advantages - the two-toned shoes and the duck-cloth suit – available. The joking nature of the *choteo* is supported by the musical character of the poem; the repetition of both words and phrases, call-and-response format, and rhythm of the piece heighten the emphasis of the joking tone. The *estribilla* of "negro bembón" and "Bembón así como ere" continues to emphasize the man's physical characteristics, simultaneously deriding him for his pretensions and celebrating his cultural and ethnic identity.

The poem is significant not only for its recreation of natural-seeming speech; in four short stanzas, Guillén manages to create a fairly subtle and complex portrait of this individual: a dandy, a man who enjoys his free time and seems disinclined to work, who cares for his appearance to the extent that he rejects certain characterizations of himself even as he lashes out at negative stereotypes. This ability to create a rich portrait in few

words is what characterizes the other eleven poems of the collection; for this reason, these intimate portraits gain strength from being read as a group.

Motivos de son was Guillén's first experiment in creating a kind of poetry that remained loyal to the ideal of *cubanidad*, and especially to a Cuban style which recognized the influence of Afro-Cuban culture. Over time, Guillén became more explicit in his political aims, in his need both to recognize the importance of Afro-Cuban culture in Cuban society and to work for racial equality. Guillén's seminal articles dealing with racial issues – "El camino de Harlem", "La conquista del blanco", and "El blanco: he ahí el problema"- were published around same time as *Motivos de son*. In the prologue to his next book of poetry, *Sóngoro consongo*, Guillén highlights the connection between his political beliefs and intentions of his poetry: "Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro –a mi juicio- aporta esencias muy firmes a nuestro coctel" (96). Guillén is intent on creating a "poesía criolla," but in his mind this cannot be done to the exclusion of Afro-Cuban culture. He has moved from a desire to create a simple, vernacular poetry that would portray the lives, rhythms and voices of the people on the street to forging a poetry that reflects the racial and cultural make-up of Cuban society.

As his aims become broader and more clearly defined, Guillén's style also changes. While he does not completely discard his use of the *choteo*, the broader canvas he is painting requires other techniques that fall more easily under the broader definition of Signifyin(g). Sometimes the poem follows its own inner rhythm. Or it may include words that seem to exist for the sole purpose of maintaining an onomatopoeic structure. Images, which in the *Motivos* were kept short and reflective of social reality, are now

more lyrical, often to the point of strangeness. Gates argues that Signifyin(g) can include any kind of linguistic improvisation that plays with and on the expectations of the listener or reader. In this respect, verbal Signifyin(g) is closely tied to music:

We have seen that the Afro-American tradition assigns to Signifyin(g) multiple roles. In the jazz tradition, compositions by Count Basie ('Signify') and Oscar Peterson ('Signifying') are structured around the idea of formal revision and implication. . . . Because the form is self-evident to the musician, both he and his well-trained audience are playing and listening with expectation. Signifyin(g) disappoints these expectations . . . This form of disappointment creates a dialogue between what the listener expects and what the artist plays. (Gates, 123).

In the musical example that Gates provides, Signifyin(g) operates from a structural standpoint. The listener who possesses a thorough knowledge of its original format thus best grasps the improvised nature of the piece. While the standard English definition of signification is simply 'meaning', the black English definition, as Gates explains it, might be 'ways of meaning.' Both verbally and musically, Signifyin(g) opens the door to a kind of intentional multiplicity. In so doing, it upsets the authority and the univocality of the dominant interpretation.

Although rhythm and a certain musicality continue to be important elements in *Sóngoro consongo*, these poems are no longer faithful to such a rigid structure as the *son*. Rather, like this musical Signifyin(g), Guillén plays on established rhythmic patterns and expectations, moving outward towards different sonorities and unpredictable rhyme schemes. "Secuestro de la mujer de Antonio", reveals these changes in Guillén's

style. Like "Negro bembón", the speaker of "Secuestro" speaks directly to Antonio's wife.

Yet the tone of this poem is radically different:

Te voy a beber de un trago,
como una copa de ron;
te voy a echar en la copa
de un son,
prieta, quemada en ti misma,
cintura de mi canción. (*OP*, 109)

The first line of the poem is already a multi-leveled metaphor. This woman is sweet like enough to drink, maybe strong like liquor, the color of aged rum. The joking and sarcasm are gone, replaced by a lyricism and passionate intensity. Guillén himself calls this poem "un pequeño cuadro popular" (*Prosa de prisa* 41), but the complexity of the rhythm and the interweaving of the images shows that he is able to develop the poem into something that reaches beyond the original "motivo folklórico."

Music makes its presence felt in the poem from the beginning. While *Motivos de son* used the *son* form to shape the construction of the poems, music becomes thoroughly interwoven into this new collection of texts as theme, structuring force, leit motif. One could almost argue that in *Sóngoro cosongo* Guillén Signifies on his own early work. The first lines play on the double meaning of 'copa' as 'cup' and the 'copa' of a *son*. Gabriela, Antonio's wife is literally "thrown into the *copa* of a *son*", as she becomes the speaker's interlocutor and the focus of his own song. In the second stanza she becomes the dancer to the poem's rhythm. The use of the verb 'torear' with rumba implies that this dancing

has a vital force, perhaps of anger, perhaps sexual behind it. Indeed, while it's possible that the kidnapping in the poem's title is literal, it seems more likely that Gabriela has been stolen for a dance with the speaker.

While there is a definite rhythm to the poem, each verse maintains its own rhyme scheme. As the poem goes on, the rigidity of the rhyme scheme breaks down so that the force of the rhythm comes to the fore. The first three stanzas can be seen as the invitation to a dance: the end of the first shows the woman as the song, the second stanza calls on her to dance, the third portrays the beginning sounds of the drums as the speaker calls the dancers to come "two-by-two". The internal rhymes in these stanzas (the 'm's of 'quemada and misma, 'muerde' and 'verde' in the third stanza) sustain the sonority of the imagery. In the fourth stanza, the rhythm becomes more frenetic, and the end of the last stanza reveals a total polyphonic breakdown as the rhyme scheme dissipates, interweaving lines from previous parts of the poem as individual voices that form a counterpoint to the *estribilla* of "saldrá caminando así". The repetition of this line the last stanza has the force of both the emotional assertion of the speaker and of the rhythm of the chorus of a *son*. There is also an echo of the story of "los que protestaron contra el *son*" in the statement "todo el que no esté conforme, / saldrá caminando así"; just as those voting against the *son* couldn't help turning their rejection votes into a song, even those against Gabriela dancing will in the end be drawn into the dance themselves.

While music is the central device around which Guillén develops "Secuestro", he also plays with stereotypical images of Cubanness in his use of typically Cuban products. Rum, sugar, coffee all appear as metaphors for female sensuality. Gabriela is described first as a glass of rum. The dark seeds of her eyes "darán sus frutos espesos," a description

reminiscent of coffee. The musicality of the poem and the image of the woman dancing combine with these metaphors of produce perfectly in the fourth stanza, in which the woman's sweat from dancing is described in terms of the sugar harvest: "aquí molerán tus ancas / la zafra de tu sudor" (109). Since many of Guillén's poems are explicitly critical of the difficult working conditions created by the system of sugar production in Cuba, (including "Caña," the poem which immediately precedes "Secuestro" in *Sóngoro consongo*), the portrayal of Gabriela's sweat as liquid sugar is especially interesting. In the sensuality of the dance, another kind of harvest is produced, a production equally natural and equally Cuban.

Guillén's poetry has been characterized as *negrista* in its theme and intention, interested only in Afro-Cuban themes as a way to add "local color" to his work. However, as Aníbal González Pérez states, "The *negrista* movement was no mere imitation of the "Africanist" vogue in Europe during the twenties and thirties or of the Harlem Renaissance, but part of a broad search for the roots of national identity which took place at the same time throughout Latin America . . . The poetic production of . . . Guillén is forged within this question of national identity" (286). In his 1937 essay "Cuba, negros, poesía," Guillén does not negate the usefulness of the vogue of things Afro-Cuban, but he is quick to point out that this period of stylistic experimentation is only an intermediate stage in the creation of an autochthonous Cuban poetry:

Por lo pronto, señalemos el hecho de que el movimiento negro fue dando a cada atmósfera social una temperatura lírica diversa . . . De manera que al llegar hasta la Isla aquella onda exótica, no fue una novedad sorprendente: antes bien, abrió de un solo golpe el camino propio, permitiendo comprender que por la expresión de lo negro era posible

llegar a la expresión de lo cubano; de lo cubano ya sin matiz epidérmico, ni negro ni blanco, pero integrado por la atracción simpática de esas dos fuerzas fundamentales en la composición social isleña. (*Prosa de prisa* 100)

For Guillén, the *negrista* poetry of writers such as Emilio Ballagas or Luis Palés Matos is useful in that it makes Afro-Caribbean culture visible. But ultimately poetry must move beyond the *costumbrismo* of this poetry to something more politically engaged. In "West Indies, Ltd.", we can see how Guillén extends the anti-authoritarian aspects of Signifyin(g) to a social critique of the post-colonial situation, using the motivated *choteo* as his primary tool for challenging the sociocultural balance of power. Since the poem is very long, I will focus here on the first three sections and in the ways in which their development and their relationship to each other is able to bring out Guillen's anger and humor.

The poem is structured and presented as if it were the narrative of a guided tour and the reader were just descending from a cruise ship for his or her first view of a Caribbean island. The exclamation points bracketing the first words "¡West Indies!" establishes a tone of excitement, sustained by the list of natural products which follows. Following this exoticizing first view, the second line presents the islands inhabitants as "un oscuro pueblo sonriente" (*OP*, 134), the smiling natives ready to welcome the distinguished travelers. This atmosphere of an orchestrated performance is further enhanced by the refrain, introduced in italics between parts of the poem, "Cinco minutos de interrupción. La charanga de Juan el Barbero toca un son" (136). The purpose is entertainment, and visitors should not be given any time to get bored. Consider the contrast between this staged welcome for tourists and the first lines of "Llegada": "¡Aquí

estamos! / La palabra nos viene húmeda de los bosques, / y un sol energético nos amanece entre las venas" (97). The raw energy of earlier poem has been replaced by a static scene; the islands have sold out to the invaders, not those wielding swords but those waving cash.

The Signifyin(g) in "West Indies, Ltd." occurs as Guillén builds up these images of happiness and plenty, only to undermine them in the next lines as he reveals the poverty and degradation behind them:

Éste es un oscuro pueblo sonriente,
Conservador y liberal,
ganadero y azucarero,
donde a veces corre mucho dinero,
pero donde se vive muy mal. (134)

A dark humor is produced in the contrast between the ubiquitous presence of money and the living situation of the local people. The poem continues to Signify on the island's citizens, calling them 'chusma incivil de variadísimas'. Rather than praise the population's ethnic harmony, he says of its diversity, "se han corrido los tintes y no hay un tono estable" (135). These descriptions laugh at the contrast between fantasy and reality, but they are also suggestive of ways in which colonial authority has been subverted. These are not the docile natives originally envisioned, nor have they maintained the social and racial boundaries originally established.

Despite the negative portrayals of the people of this Caribbean island, the object of Guillén's Signifyin(g) is not really these individuals, but the social hierarchies that

have been established on these islands. Guillén finally states this directly in the last stanza of the poem's first section:

Me río de ti, noble de las Antillas,
mono que andas saltando de mata en mata,
payaso que sudas por no meter la pata,
y siempre la metes hasta las rodillas. (136)

The image of the Antilles as a monkey suggests Gates' Signifying Monkey, but unlike the animal of the folktales, this is a monkey paralyzed by its inability to act. The islands' original nobility has been reduced to a creature who can only parody, whose culture has become a stage for welcoming tourists. By selling out to the neo-colonial fantasy of what they should be, the societies in the Caribbean can only come out looking ridiculous in the contrast between their aristocratic social pretensions and the island's bleaker social reality.

If Guillén's Signifyin(g) moves gradually away from a specifically Afro-Cuban focus in his attempt to found a "poesía criolla," Lydia Cabrera is consistently clear in affirming (and reaffirming) the cultural identity of her short fiction. It is significant that she titles her first collection *Cuentos negros de Cuba* instead of merely *Cuentos cubanos* or *Cuentos negros*. The stories are not African legends, they are an Afro-Cuban creation. In his introduction to *Cuentos negros*, in fact, Fernando Ortiz implies that he sees Cabrera as more of a faithful compiler of folklore than as a creative artist in her own right: "No hay que olvidar que estos cuentos vienen a la prensa por una colaboración, la del folklore negro con su traductora blanca" (8). While the influence of Cabrera's

ethnographic work in the Afro-Cuban communities of Matanzas and Havana on these stories is undeniable, it seems clear that the texts are Cabrera's own creation.

In some ways Ortiz's identification of *Cuentos negros* as a collection of traditional folktales can be forgiven. Cabrera's stories contain many of the rhetorical elements common to traditional tales, and place heavy emphasis on oral communication in general. In particular, her stories are filled with the repetition common to oral storytelling, with characters that signify on each other, and with conflicts that are generated, fought, and resolved through verbal negotiation. Yet even as Cabrera's work positions Afro-Cuban culture as central to the larger Cuban cultural panorama, her stories disrupt traditional frameworks and defy the reader's expectations. By signifyin(g) on both the form and content of the traditional tale, Cabrera interrogates the boundaries of both oral and written discourses in a new way. Her choice of the tale also indicates a particular mixing of oral/written traditions that substitutes a metonymic, collective narrative for the individual poetic voice of Guillén's texts.

Cabrera's story "Walo-Wila", which first appeared in Spanish in the Havana magazine *Grafos* in 1938, two years before the publication of the Spanish version of *Cuentos negros*, exemplifies the ways in which Cabrera plays with the development of the folktale even as she highlights traditional storytelling conventions. The structure of the narrative follows the traditional lines of the folktale fairly closely: a beautiful woman is pursued by several suitors, but only one can overcome both verbal disguises and physical tests to win her. Yet the text's spiritual dimensions, as well as the heavy use of *lucumí*, make this an unusual choice for a debut publication, especially in a magazine that could be characterized as a society journal with a literary edge. (3)

In keeping with the tradition of the oral folktale, the story is simple in both structure and plot. The story centers around two sisters, Ayere Kende and Walo Wila. While Walo-Wila stays indoors, Ayere Kende spends her time on the balcony, attracting prospective suitors for her sister with tales of her beauty while Walo Wila manages to scare each suitor away by telling him she is ugly and diseased. Cabrera's presentation of the tale creates a sense of orality within the written text. Much of the story is taken up by call-and-response dialogue between the two sisters and various suitors that simulates the relationship between the storyteller and his or her audience, who would often call out repeated lines or phrases. The dialogue between Kende Ayere and the men who pass below the balcony creates a verbal pattern that the audience (reader) can participate in that continues to repeat itself with several suitors until Venado, the last suitor, finally agrees to marry Walo-Wila.

Into this familiar folktale structure, Cabrera introduces interpretative ambiguities and narrative complexities that disrupt facile interpretation. In the same way that Guillén's poetry in *Sóngoro cosongo* plays on his earlier son-inspired poetry, opening that structure up to create more free-form rhythm and rhyme schemes, Cabrera plays on the reader's expectations of "folktale" using what Gates has identified as "another kind of formal parody [that] suggests a given structure precisely by failing to coincide with it – that is, suggests it by dissemblance" (104). By changing and confounding expectations of structure and content, Cabrera expands her text's levels of meaning to include not only metaphoric and allegorical depths to the story but religious aspects as well.

The story's challenges to the traditional narrative development of the tale are first made apparent by its ambiguities. There is no physical description of the sisters at the

beginning of the story. Neither is anything said about their relationship to each other, nor the reasons for their different behavior. Although the sister who is physically present throughout the story is Ayere Kénde, she is never wooed by any of the men who pass by the balcony. Yet she never appears jealous that it is her sister in whom the men are interested, nor is she presented as the evil or ugly counterpart to her sister's attractiveness. In fact, it is she who attempts to attract potential suitors for Walo-Wila. Walo-Wila, on the other hand, neither leaves the house nor enters the text in any physical way until the end of the story. Until Venado completes his test, not even the reader knows which of these descriptions is the right one. Both reader and suitors must be swayed by rhetoric, since the narrator gives nothing away, and we are never sure what it is that convinces Venado that he should marry Walo-Wila.

The ambivalent presentation of these aspects of the plot helps signal the multiple levels of meaning present in "Walo-Wila." The interplay of these various levels can be seen in an examination of the significance of water in the text. Water is presented first as an important element of the setting, and the offer of water is what initially attracts potential suitors to the balcony. But there are also indications that water also serves as a link to a symbolic/religious reading of the tale. Rather than retrieve the pearls that Kénde Ayere scatters in the sea, (as we might expect), Venado completes his "test" by returning with a gourd filled with water from the realm of Olokkun. Olokkun is an ambivalent, extremely powerful and mysterious Orisha. Some tales state that he/she (gender is ambiguous) is chained to the bottom of the ocean floor, to prevent him from destroying mankind. Venado's quest is thus in some ways the ultimate quest, a demonstration not only of bravery (or diving skill) but also of faith. Venado's journey to Olokkun offers the

key to who (or what) Walo-Wila may be. It reveals that a text that might have seemed to be one of the least Afro-Cuban-influenced of Cabrera's *Cuentos negros* is firmly anchored in the cosmology of the *Regla de Ocha*. The possible significance of the tale is not revealed until the unfinished last sentence: "Cuando se besan la luna y el mar . . ." (38). While this delicate image is a poetic metaphor for the meeting of the lovers, the constant repetition that Walo Wila "moría, vivía" can imply that she is the moon, waxing and waning. As Venado prepares to dive into the ocean, the calling of Walo-Wila's name by the seashore is echoed by the sentence which follows: "Y se entró por las olas cortadas a filo de luna" (38). Venado's trip to the deep is thus a uniting of two elemental forces, a recognition of the connection between the moon and the tides and a lesson in the power and significance of Olokkun.

Some of the ambiguity in Cabrera's stories may not, in fact, be an innovation but rather a gesture towards the historical function of stories and the storyteller in the Caribbean. As Chamoiseau and Confiant explain, the storyteller in plantation society occupies a role which simultaneously designates him an 'official' position, yet makes him the voice of the subaltern, of an enslaved people. Negotiating this position demands a number of narrative strategies:

Les conséquences de cette curieuse situation sont multiples: le conteur devra d'abord dissimuler son message. Sa narration se fera tournoyante, rapide, parfois même hypnotique, brisée en longues digressions humoristiques, érotiques, ésotériques. D'autres emploieront la stratégie d'une *voix pas claire*, à l'articulation déroutante, qui fonctionne plus sur les effets du chant que sur celui de la parole audible. A "voix-claire" ou "voix-pas-claire", le conteur ne hurle pas. Sa voix sillonne l'espace de l'assemblée et semble

s'éteindre aux limites des flambeaux... Elle est enveloppante, pas projetante. Elle évoque, suggère, invoque et ne décrit pas: c'est une émanation, pas un projectile (59-60)

In "Walo-Wila" Cabrera appears to employ the "voix pas claire" as her narrative voice. Only those readers familiar with the function of Olokkún in the *lucumí* pantheon will recognize the potential significance of the story's multiple levels.

In its brevity and its focus on one particular story, "Walo-Wila" is largely faithful to many of the conventions of oral storytelling. The story "Taita Hicotea y Taita Tigre" allows Cabrera to broaden the range of her "dissembling" as she plays with narrative structure, temporal range, and Signifying within and upon the text. In particular, these explorations allow her to introduce and explore content of a more specifically Cuban nature which challenge the norms of the folktale. As with others of Cabrera's stories, this text is really a series of tales, seemingly the "digressions humoristiques" which Chamoiseau and Confiant describe. These first narrations come in such rapid succession that they create a layering of images, giving the first section of the story almost a "Jardín de las delicias" kind of feel. The story finally introduces two of the central characters, Hicotea and Venado. Venado is "Pato de Aire," fast and powerful, but credulous and somewhat naïve; it is Hicotea, trickster figure par excellence who is the crafty thinker of the two.

In many respects, Hicotea appears as the Cuban version of the Signifying Monkey that Gates analyzes. He triumphs not because of his natural physical gifts, but because of his ability to convince, distract, and entrap the other animals in his snares. Desirous of Pato de Aire's land, Hicotea creates a competition to see "who is the manliest", the goal

of which is to withstand a brush fire. Venado jumps into the flames, convinced that Hicotea is also burning, when he is really safe in a cave. Like the Signifying Monkey, whose challenge to the Lion often involves "doing the dozens," Hicotea trades insults with the other animals. Taita Tigre is humiliated when he loses some toes to Hicotea's knife, but more so by the fact that Hicotea calls him "maricón" as he does it. Even at the end of the story, when Hicotea himself has been captured, he manages to escape by charming the young Tigers into watching him dance in the river. He then makes a fake version of himself using a rock and some mud and sends that back with the Tigers.

Despite the dissembling familiarity of these elements, other aspects of Cabrera's story make it unclear whether this can even be considered a "folktale". Particularly significant is her treatment of time. Glissant argues that in its treatment of time, the Caribbean folktale is very different from myth:

The Caribbean folktale zeroes in on our absence of history: it is the site of the deactivated word. Yet it says it all. Where myth explores the know-unknown and emerges with an absolute view of history through a systematic process, the tale animates ordinary symbols in order to proceed to approximations, by going back and forth. The Caribbean tale outlines a landscape that is not possessed: it is anti-history. (*Caribbean Discourse* 85)

At the beginning of "Taita Hicotea," Cabrera's use of time leans more toward the mythic. The opening phrase, "Cuando la tierra era joven," locates the first episodes of the story in a time of origins, implying a linear relationship between these occurrences and the time of the narration. While there are elements of the fantastic - Mosquito stinging the mountain, Elephant marrying the Ant, the story of how the Hare winds up in the eye

of the Moon – most of these are "por qué" stories that use the time of origins to explain a current situation.

As Venado and Hicotea cross the ocean, the frame of the story shifts abruptly. Cabrera further complicates the temporal location of the story by introducing a concrete temporal marker. We are no longer in mythic nameless land; instead, the two animals land in a very specific place – "las orillas de una isla feliz," and a very specific time, 1845. This is very different from Glissant's argument that the folktale presents time as both fragmented and unconnected to any kind of linear construction, that within the structure of the tale "time cannot be conceived as a basic dimension of human existence" (84). Clearly, Cabrera's story can no longer be seen to be "anti-History", since the year 1845 places the action of the story firmly in the prime years of plantation society in Cuba. It is also interesting to note that this shift from mythic to concrete time occurs over the transatlantic journey, perhaps signaling the shift from the mythic permanence of life in West Africa to life under slavery in the Caribbean. In placing the action within a concrete historical framework, I would argue that Cabrera is Signifyin(g) on the intentions and format of the traditional tale. By introducing a precise temporal location for her story, she creates a text which has the feel of oral literature but which also carries the narrative charge of a written text. The tale may have mythic dimensions, but giving the action a date connects it to the course of history and to the temporal location of the reader.

Together with a multi-layered temporal setting, the text further subverts expectations of narrative authority through its treatment of race and gender. Just as the first section of the story chronicles the development of certain natural phenomena, it also presents the development of a binary idea of race in the form of two very different origin

myths. While the first black man, "el Padre de todos los negros," is created Icarus-like when he comes too close to the sun, the first white man becomes white by travelling to the cold land of the Moon. Already a dichotomy has been established; the black man is associated with the sun, with daylight, and with happiness: "La alegría es de los negros." The white man, in contrast, is influenced by the moon, by cold, and is sad by nature: "Son tristes . . . todo se explica" (43). Despite the assertion that this myth "explains everything," the ellipsis's silence seems to point to something that cannot be narrated. What, precisely, does the sadness of the whites explain? The silence seems to point to the trauma of slavery so that even as the story itself never directly addresses the issue the history of that issue is always in the framework of the tale.

The silence of that ellipsis seems to hang over the rest of the text, since after having introduced the subject of race so provocatively in the first section, the subject is dropped as the story crosses the ocean. The description Cabrera gives of the new island on whose shores Venado and Hicotea land resembles nineteenth-century Cuba, and the two friends are quick to understand the new system of ownership in which "la tierra no era del que la tomaba y se decía su dueño, sino de quien la compraba" (47). Details of society on the island fluctuate between revealing characteristics which correspond to the Caribbean of 1845, and a situation suggestive of the mythic time of the beginning of the story. "¿Has oído? ¡Aquí vamos a ser hacendados!" Hicotea tells Venado, yet there is no mention of the labor situation on their haciendas. Indeed, the story makes it appear as if Hicotea and Venado work the land entirely themselves.

The island is described first like a kind of paradise; the animals are sure that "ninguna desgracia podía ocurrirles bajo aquel cielo nuevo que era como una caricia"

(47). The women, in a similar vein, are described as flowers. The description of the men, however, is fascinating in its ambiguous tone: "y muchos hombres parecían mujeres, las caderas blandas y el pie menudo. Vestían de blanco y hablaban con la voz azucarada"

(47). The narrator is describing the rich, white plantation owner, but he comes off sounding like the *fin de siècle flâneur*. Since it is anthropomorphic animals who populate the story, this description would also seem to be referring to them.

If the narrative voice already disrupts prescribed gender and racial identities, Hicotea further challenges the norms of his new island community through his trickster identity. Gates states, "Signifyin(g)...is the sign of rule in the kingdom of Signification: neither the Lion nor the Elephant –both Signifieds, those Signified upon – is King of the Jungle; rather, the Monkey is King, the Monkey as Signifier" (63). In his ability to trick his fellow animals, Hicotea embodies this anti-authoritarian sentiment, as most of his tricks intentionally disrupt social organization and the distribution of power. In an economy that explicitly operates on monetary exchange, he wins Venado's land through an unfair bet. While all of the animals in the community are preyed on by his tricks, Hicotea reserves his cruelest jokes for Tigre, who is portrayed in the story as an "Animal Grande que tiene en sus muelas la autoridad y con las muelas la mantiene" (58). Hicotea's abuse upsets the balance of power in a community where this power is clearly wielded by the physically strong.

But even though Hicotea would seem to conform to the classic idea of a trickster figure, Cabrera makes it clear that he is something more. For Hicotea is not just a wily, Signifyin(g) member of the animal kingdom; he is a *santero* and a *palero* who has brought his magic powers with him across the ocean, "escondida en sus pupilas, el arte

de curar con las yerbas, los palos y los cantos" (48). Although in many instances he relies on his powers of persuasion, in many instances Hicotea uses his abilities as a *palero* for his own gain. When he realizes how nice it would be to have Venado's land in addition to his own, his first action is to send his friend three "Chicherekús", possessed dolls, that torment him during the night. And his musical instrument, which he uses to attract (and then hurt) the other animals, is called the "cocoricamo", which Cabrera is careful to footnote as being defined as "lo imponderable" according to Ortiz. Hicotea's powers are not at odds with his verbal skill; in many ways they seem to be interconnected, since Hicotea's magic is produced as he sings or plays. The subversive nature of his trickery is thus given a special edge, and an added dimension. (Perhaps suggestive of the belief in the role of *santería* and *palo* in the Afro-Cuban communities.)

After looking at texts such as "West Indies, Ltd.," where Guillén's Signifyin(g) adds an acid intensity to the poem's explicitly political thrust, one might be tempted to see *Cuentos negros* as somewhat apolitical, since the stories rarely address issues such as the social position of *Santería* head on. Yet Cabrera does use the Signifyin(g) nature of her stories to introduce anti-authoritarian elements. In "La prodigiosa gallina de Guinea" (*Cuentos negros*), she uses an animal folktale to present a very real challenge to authority. The heroine of this story is a Guinea hen, who, in an effort to get food for the barnyard poultry, leads an assortment of social characters on a journey to Havana. Like Hicotea, the Gallina de Guinea convinces people to follow her with promises of her singing, having a small boy call out, "¡Esta es la prodigiosa gallina de Guinea que si me pagan canta, si no me pagan, no cantará!" The first to follow her are the farmer and the workers on the farm, but soon she is followed by the mayor, the prison warden, the

governor, the governor's wife, and even the King and Queen of Spain. All of them continue to pay her so she will continue to sing.

Through the Pied-Piper journey of the Gallina, the story Signifies on the structure of colonial society. In the same way that the Medieval theatre pieces around the "dance of the dead" showed death coming for the richest man and the most regal king, no authority figure in Cuban society is safe from the charms of the Gallina's singing. These colonial leaders ignore social convention, giving her money, allowing her into the palace, and finally letting her music take over the general population, so that the story ends with a full scale carnival. The Gallina herself goes from being a "pícara desvergonzada" (a possible reference to her trickster-like function within the text) to being treated as a local celebrity.

What is significant in this story is the contrast presented between the Afro-Cuban aspects of the Gallina and the European-based (colonial) authority wielded by the King, Queen, and the governor. More than any of the characters we have examined previously, the Gallina de Guinea exhibits clearly Afro-Cuban speech characteristics. She prays to the *orisha* Yewá, uses *lucumí* words such as "mundele" (white man), and her song is based around the words "Ariyénye," an expression that Cabrera herself defines elsewhere as "satisfacción, contentura, demostración, saludo que se da con alegría" (*Anagó*, 59). (As in traditional oral folktales, this song is highly repetitive, and as the other animals and people join in the rhythm seems to be encouraging the reader to do so as well.) In contrast to the Gallina, characters such as the Governor and the Mayor seem heavy with the trappings of authority; the Governor, in particular, is described as having "el pecho fulgurante como un altar cubierto de cruces y medallas de oro" (161). By placing this tale

in Havana, Cabrera makes more deliberate reference to Cuban society than in previous stories. Hicotea travels over the sea to reach the island of the story, but the Gallina is clearly Afro-Cuban, and her triumph thus becomes much more a celebration of the place of Afro-Cuban culture within Cuban society as a whole.

While not as overtly a trickster figure as Hicotea, the Gallina does embody some trickster attributes. Trickster figures are by nature subversive and anti-law, and the Gallina's dance is a physical force that actively subverts social authority, turning the status quo of class (and racial) hierarchy upside down. The lighthearted rhythm of her song breaks through the sober attitude of the ruling classes, as all the characters, regardless of ethnicity or social standing, end up dancing to the *comparsas* and the *rumbas*. Unlike the chaos that is created by Hicotea's abusive schemes, however, the Gallina's actions serve to unite people rather than ridicule or destroy them. The story creates a utopian vision through this anti-law stance: as the people dance, "Hasta la guardia civil odiada parecía buena" (162).

The utopian ending scene is not merely imaginative; it also makes clear references to a real historical situation, although Cabrera is careful not to clearly locate "La prodigiosa gallina de Guinea" within any temporal framework. The language of the first sentences of the story ("Diablos tenían a la Lluvia prisionera en una tinaja") gives the narrative a mythic character, but later elements clearly place it during the nineteenth century, when Cuba was still a Spanish colony. During this time, and even well into the period in which Cabrera was writing, many elements of Afro-Cuban religion and culture were illegal or heavily censored. Despite a growing interest in some kinds of Afro-Cuban music, in the 1930s it was a criminal offense to perform publicly in a *comparsa* band

(Moore, 145). The Gallina's singing creates a situation that not only gives Afro-Cuban music a space for full expression, but opens all of Havana - "bozales, ladinos, criollos, rellollos, negros, blancos y amarillos" (162) – to participating in it. As the *cabildos* present the various dances and folkloric performances, their place in Cuban society is legitimated and their role in Cuban culture is revealed to be a fundamental one.

While Cabrera's stories are not overtly political, like Guillén she was conscious of both the importance and the risk of her focus on Afro-Cuban culture. In the introduction to her ethnography on the abakuá religion, *La sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos* (1969), she observes, "Así en Cuba, sin riesgos, se puede ser indianista. No hay indios. Pero sondear en el viejo, incalculablemente rico fondo cultural africano, que los siglos de la trata acumularon aquí, es tarea que muchos tachan de 'antipatriótica' y negativa" (8). To deal with subjects related to Afro-Cuban culture was to highlight an element of Cuban culture whose relationship to the dominant society was ambivalent at best. Play in Cabrera and Guillén becomes a political tool in their attempt to include this cultural material, a way to mitigate racial criticism, and a method of making potentially "unwelcome" elements a fundamental part of their autochthonous products.

Vera Kutzinski has argued that Cuban high literary culture in the 1930s and 1940s was engaged in a process of co-opting Afro-Cuban culture. She seems to follow Alonso's argument when she states, "Anthropology and literature collaborated in amalgamating nationalism and culture into a depoliticized ethnographic discourse whose effect was both to recuperate and to absorb *la gente de color* through their folklore" (145). Yet I think that Cabrera and Guillén's work runs counter to the interpretive goals of much early twentieth-century ethnographic work, for rather than simplifying cultural systems, they

refuse to flatten out existing cultural differences. Indeed, they use linguistic play and textual Signifyin(g) to disrupt the cultural norms inherent in traditional reading practices. If the folktale is thematically "anti-law", Signifyin(g) echoes this in its rejection of conformity to the thematic and stylistic boundaries of both the "real" world and the world on the page.

Notes

(1). Note that for Guillén, the crisis is not one of modernity, but of the threat of foreign invasion through marketing, the loss of *cubanidad*, or Cubanness, to the lure of foreign influence and foreign investment in Cuba.

(2). Marcone suggests that performativity is in fact inherent to the definition of oral discourse: "De acuerdo con este entendimiento, 'texto oral' o 'discurso oral' deben ser pensados como *performance* ('actuación') y/o como una producción dialógica de los sujetos que interactúan a través de la comunicación oral" (37).

(3). *Lucumí* is the Cuban word for the Yoruba language as it is spoken in Cuba.

It is also used to refer to the cultural and ethnic heritage of an individual.

Works Cited

Alonso, Carlos J. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. (Cambridge: Cambridge UP, 1990).

Cabrera, Lydia. *Cuentos Negros De Cuba* (Miami: Ediciones Universal, 1936).

---. *La Sociedad Secreta Abakuá Narrada Por Viejos Adeptos, Colección Del Chicherekú* (Miami: Editorial C. R., 1969).

Chamoiseau, Patrick and Raphael Confiant. *Lettres Creoles: Tracées Antillaises Et Continentales De La Litterature: Haiti, Guadaloupe, Martinique, Guyane*. (Paris: Hatier, 1991).

Drewal, Margaret Thompson. *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*, 2nd ed. (Bloomington: Indiana UP, 1992).

Ellis, Keith. *Cuba's Nicolás Guillén: Poetry and Ideology* (Toronto: University of Toronto Press, 1983).

Gates, Henry Louis Jr. *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. (Oxford: Oxford University Press, 1988).

Glissant, Edouard. *Caribbean Discourse. Selected Essays*, trans. J. Michael Dash, Caraf Books (Charlottesville: UP of Virginia, 1989).

Guillén, Nicolás. *Obra Poética, Letras Cubanas*, 2nd ed., vol. 1, 2 vols. (Havana: Editorial Arte y Literatura, 1972).

---. *Prosa De Prisa, 1929-1972*, 2 vols. (Havana: Editorial Arte y Literatura, 1975).

Kubayanda, Josaphat. *The Poet's Africa: Africanness in the Poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire* (New York: Greenwood, 1990).

Kutzinski, Vera M. *Sugar's Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*, New World Studies, ed. James A. Arnold (Charlottesville: UP of Virginia, 1993).

Marcone, Jorge. *La Oralidad Escrita. Sobre La Reivindicación y Re-Inscripción Del Discurso Oral*. (Lima: Pontificia Universidad Católica del Peru fondo editorial, 1977).

Moore, Robin. *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997).

Mañach, Jorge. *Indagación del choteo*. 2nd Ed. (Miami: Mnemosyne Publishing, 1969).

**Leer, escribir, reescribir. Fragmento y totalidad en
*Vista del amanecer en el trópico***

Celina Manzoni
Universidad de Buenos Aires

Bajo un título sólo en apariencia inocente, *Vista del amanecer en el trópico* publicado por primera vez en 1974, sigue siendo una escritura casi secreta y no sólo por razones editoriales. (1) Como las rimas infantiles, las adivinanzas, las jitanjáforas y muchas formas de la poesía popular, sus párrafos breves, el carácter fragmentario, la profusión de espacios en blanco y un lenguaje despojado disimulan la heterodoxia de un texto distanciado de las leyes genéricas, construido mediante un intenso proceso de lectura, escritura y reescritura atravesado además por la biografía del autor, en muchos tramos inseparable de la biografía de la revolución cubana. Un relato cruzado por la violencia de un gesto narrativo que realiza, que *hace* en su estructura, la violencia que *dice* la historia.

Estrategias de articulación del relato

En *Vista del amanecer en el trópico* es posible reconocer estrategias de escritura que, apelando a la configuración de espacios de silencio y vacío, de porosidades y quiebres, dibujan un mapa en el que, mediante una reposición y confrontación de saberes, es posible deslindar zonas que permiten una lectura sesgada de la historia de Cuba. El texto despliega un sucedáneo de narración histórica en 99 fragmentos enmarcados por dos (el primero y el último), en los que, a diferencia de los anteriores, el elemento predominante parece ser la pura naturaleza. Una articulación que permitiría operar a partir

del supuesto de una separación nítida entre naturaleza e historia si no fuera porque el texto mismo lo quiebra, por lo menos, en dos instancias. Una se verifica en el interior de la serie que provisoriamente llamamos histórica con una irrupción inesperada pero también problemática de la naturaleza: "LA SIERRA NO ES UN PAISAJE". Otra se realiza en el nivel paratextual con el epígrafe y la doble dedicatoria:

A la memoria del comandante Plinio Prieto, fusilado en septiembre de 1960.

Al recuerdo del comandante Alberto Mora que se suicidó en septiembre de 1972.

Ya en la apertura, la prepotencia violenta de la historia niega la imagen propuesta por el título; irrumpe la polisemia: "vista" no aludirá ya a la imagen bucólica del trópico, un modo de percepción espacial y en consecuencia cultural, acumulado en siglos de crónicas de viajeros más o menos ilustres o mentirosos, que inició Cristóbal Colón, que continuaron literatos, ensayistas, grabadores, pintores y fotógrafos y que, de manera casi degradada, consolidó la industria turística, sino a otra acepción, esta vez originada en el vocabulario forense: "Conjunto de actuaciones llevadas a cabo en una causa". Un sentido que en la cultura política de los últimos años ha estado asociada, por lo demás, de manera inextricable a la memoria y el recuerdo de los crímenes del estado contra los individuos.

Refuerza este sentido de enjuiciamiento el epígrafe de Goya: "Si amanece nos vamos". Por una parte remite a la semántica propia del *Capricho* número 71 que ironiza sobre el carácter retrógrado de los procesos de brujería llevados en España, pero también a la de toda la famosa colección de 80 grabados cuya relación con la literatura satírica y con la crítica ilustrada de la sociedad ha sido reiteradamente señalada.(2) Desde otro punto de vista, la sintaxis de los *Caprichos*, una serie de láminas independientes en la que

cada una realiza la combinación de imagen y texto, resulta iluminadora para el análisis de los fragmentos que constituyen la colección del libro de vistas que se llama *Vista del amanecer en el trópico*.

Si un referente genérico del texto fuera el tipo de ficción que se ha convenido en llamar "histórica", es decir un relato implícitamente tensado entre el orden de la "invención" y el orden de los hechos, *Vista del amanecer en el trópico* tendería a desmentirlo en tanto su carácter fragmentario lo distancia del conjunto organizado que la ciencia histórica y la retórica de la novela histórica legitiman. La elección del fragmento como estética no sólo provoca la ruptura de, por lo menos, un modo de la continuidad y el abandono o la desvalorización de la causalidad y de la completud como valores en sí, sino que, al eludir un orden socialmente legitimado, se constituye en un gesto de ruptura.

(3)

El texto va organizando una heterogeneidad de saberes plurales mediante una práctica de escritura y reescritura que se combina según variables diversas en el interior de cada uno de los fragmentos. Si la escritura crea el sentido al consignarlo, según la conocida fórmula derrideana, se podría decir que la reescritura satura la implícita mecánica de ocupación del espacio operando como exceso. Las operaciones de reescritura en este texto: corrección, reinterpretación, traslado, traducción y otras, tenderían no sólo a duplicar el carácter espacializador de la escritura sino que, por el vigor con que se realizan, llegarían a modificar la tradicional relación con el espacio en blanco. Se intensificaría así uno de los sentidos que Jitrik le atribuye a la relación entre blanco y escritura: "el blanco se muestra, por la operación de la escritura que tiende a llenarlo, como infinito, siempre llenable, siempre imposible de llenar". (4)

Se reescriben fragmentos de textos históricos, de documentos, diarios y cartas; en el pasaje que va desde la lectura de esas escrituras tradicionales de la historia a su reescritura, se las corrige y de hecho muchas veces se las contradice. En el concepto de corrección se une la idea de interpretación con la de rectificación; se lee, se interpreta y se corrige no sólo en la materialidad de las escrituras sino en la inmutabilidad de los saberes canonizados. (5) Cuando se trata de anécdotas probablemente transmitidas por generaciones como la que narra el coraje de Guillermo Moncada y que se recupera (o quizá tenga uno de sus orígenes), en el "Último Diario" de José Martí, modifica la lengua del relato: las marcas de oralidad ya presentes en el texto de Martí se enriquecen para constituirse en un lenguaje campesino que además amplifica una de las formas de la heroicidad: la resistencia al dolor. Transcribe Martí el relato de Zefí:

"Un día, dice, lo hirieron en la rodilla, y se le montó un hueso sobre el otro, así" [...] "no se podía poner los huesos en lugar, y entonces, por debajo de los brazos lo colgamos, en aquel rancho más alto que éste, y yo me abracé a su pierna, y con todas mis fuerzas me dejé descolgar, y el hueso volvió a su puesto, y el hombre no dijo palabra." (6)

La misma anécdota en *Vista del amanecer en el trópico* se expande hasta que la tensión se disuelve en chiste sin que la heroicidad disminuya:

Y mi tío, mire, que ni dijo ni ay y no había perdío el sentío ni ná deso [...] Y qué cré que dise cuando el güeso vuelve pa su sitio y él allá arriba en la viga, mi tío, todavía. Pue dise, mire, Vamo ver Sobri si me van bajando daquí que ya tengo olor a Crito [...] y por Diosanto que paresía un crusifícao allá arriba colgao [...]

La relación de la literatura con el documento pasa a regirse por una heterodoxia que al acentuar su distancia del referente afecta la forma del relato. La cita del historiador cubano Fernando Portuondo que inaugura el texto: "... *la historia comienza con la llegada de los primeros hombres blancos, cuyos hechos registra*", resulta de inmediato desplazada y negada por su reescritura: "PERO ANTES QUE EL HOMBRE BLANCO estaban los indios", que desemboca en una vindicación de los orgullosos caribes: "Sólo nosotros somos gente", supuesta traducción de "Ana carina roto", una contraseña atribuida a una lengua secreta. El texto desplazado -a otro espacio y otro tiempo- que es la reescritura, por su mera calidad reinterpretativa afecta, sin alardes, a escrituras consideradas fundantes, casi por definición. En otro ejemplo: "EN EL GRABADO SE VE LA EJECUCIÓN, más bien el suplicio". El traslado que realiza la operación de reescritura convierte la legalidad, así sea relativa, de la *ejecución*, en el tormento casi clandestino del *suplicio*.

Se escriben y reescriben también fuentes orales: leyendas, anécdotas, refranes y dichos populares, fábulas, adivinanzas; testimonios grabados y algunas de las formas escritas destinadas casi inexorablemente a la desaparición, como los sueltos periodísticos o los graffiti.

DICE EL GRAFFITO, todavía conmovedor después de ciento cincuenta años:

Biba la independencia

por la Razón ola fverza

señor alluntamiento de trinidad

yndependencia omuerte.

Recupera un procedimiento similar al utilizado en la viñeta "15" de *Así en la paz como en la guerra*, que, por estar referida a un momento histórico diferente, acentúa la convicción de que la violencia se constituye como repetición. (7) La situación de relativo aislamiento de ese último fragmento en el conjunto alternado de cuentos y viñetas, se intensifica por la audacia de un gesto inspirado en la reapropiación de lo que podría llamarse una escritura de riesgo: las inscripciones, las marcas, las huellas, los restos grabados en las paredes de una celda.

Hay una mancha en la pared, cerca del suelo -¿es sangre? La oscuridad no deja ver bien. En el techo hay telarañas, mugre, tal vez hollín. Las paredes están garrapateadas y, por entre las lagunas de la humedad, se pueden leer los letreros: "maMá tE QUiero mucHo PRUdeNcio" [...]. "Biva, Cua Lire!!!" [...]. "Mami, no tengo miedo. Voy a morir y no tengo miedo" [...]. "HA LLEGADO EL TIEMPO DE LOS ASESIS" ¿No adivinan ustedes la palabra que falta? Algo -y cunde una sospecha temerosa- le impidió terminar [...]. "Que alguien diga a mi mujer Fela que vive en Pasaje Romay 15 la habitación no recuerdo que su marido Antonio fue torturado y que murió como un hombre Antonio Pérez". *Hay un dibujo obsceno y una palabra encima, terrible: "Batista". Otro ha querido describir las torturas y ha hecho un garabato.* Si hubiera más luz se podrían leer los demás mensajes. Pero los que hay bastan. (200-201; los subrayados son míos).

Un ejercicio de lectura y reescritura de escrituras de los límites, fragmentarias, en el borde de la disolución y el silencio; dentro de las normas, o bien, al margen: vacilación en el uso de mayúsculas y minúsculas, la ortografía errada, el quiebre de la sintaxis, la borradura o, por el contrario, el exceso, de los signos de puntuación. Una estética que recupera y eventualmente inventa escrituras de riesgo y en las que la violencia sobre el

código de la lengua resignifica, reescribe la violencia de los códigos sociales. Y, en otra flexión, una polémica escondida: "Ellos son la verdadera literatura revolucionaria" (201).

Cuando un texto literario se apropia de una sintaxis y de una ortografía descentradas o excéntricas -en relación con un centro del que se marginan- produce una fractura y un efecto momentáneo de suspensión de la percepción. El texto se propone como un palimpsesto, el pergamino en el que borraduras sucesivas escriben y reescriben no sólo procesos de apropiación y reapropiación de la cultura sino que tiran líneas, muchas veces momentáneamente interrumpidas, con las que construyen nuevos sentidos. (8) "*Hay un dibujo obscuro y una palabra encima, terrible: 'Batista'". Otro ha querido describir las torturas y ha hecho un garabato*", proponen dos procedimientos que serán fundamentales en *Vista del amanecer en el trópico*: la relación entre imagen y escritura y la irregularidad o eventualmente el laconismo como modos de lo indecible: "¿EN QUÉ OTRO PAÍS DEL MUNDO hay una provincia llamada Matanzas?"

Un nuevo tipo de escritura y de lectura: el asombro y la distancia provocan, por una parte, renuncia, y por otra intensificación interpretativa en un procedimiento que recuerda el gesto poético de Vallejo en *España, aparta de mí este cáliz*. (9)

Solía escribir con su dedo grande en el aire:

"¡Viban los compañeros! Pedro Rojas"

de Miranda de Ebro, padre y hombre,

marido y hombre, ferroviario y hombre,

padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.

Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!

Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!

"¡Abisa a todos los compañeros pronto!"

La recuperación por la literatura de escrituras efímeras como la inscripción en la pared desnuda o, en otra tradición, la escritura con el cuerpo, o, sobre el cuerpo, resulta revulsiva no sólo por lo que esos textos dicen sino por lo que hacen, por su provisoriedad, por su apropiación indebida del muro, espacio público o privado, por su corporeidad herida. La reescritura de grabados, mapas o fotografías puede pensarse también como traducción, traslado de lenguajes, formas diversas de la memoria. La relación entre la construcción de la memoria y la fotografía ha sido estudiada por Arcadio Díaz Quiñones en el momento de la guerra hispanoamericana cuando el valor simbólico que adquiere el material gráfico, tanto en sus manifestaciones públicas como secretas le permite hablar de una "guerra interpretativa y gráfica" de extraordinarias consecuencias en la creación de tramas narrativas. (10)

Las imágenes de libros de vistas como, por ejemplo, 1898. *Las fotografías cubanas*, una colección de 80 fotografías, despliega todas o casi todas las posibilidades: las típicas vistas en las que la figura humana se subordina al espléndido paisaje; fotografías escenificadas: retratos individuales de oficiales y retratos grupales de oficiales y soldados en los que conviven blancos, negros y mulatos; descalzos y calzados; fotos que transmiten el dinamismo de las cargas de la caballería mambisa; escenas cotidianas que parecerían desdramatizar el espacio bélico confiriendo a los oficiales españoles capturados por la cámara en una pose serena y relajada, la sensación de que "hayan venido de vacaciones, no a matar y morir" y a los mambises, la "inmortalidad fugaz, casera, íntima" que parece característica de toda guerra popular. (11) Si la fotografía muestra y

oculta, puede ser "de un curioso simbolismo" o construir el recuerdo, no siempre es imagen; se vuelve imagen por la escritura como, entre otros ejemplos, en "ESTÁ CAYENDO DETRÁS DE LA LOMA": una imagen construida sobre la memoria, quizás infiel, de otras imágenes; distinta pero parecida a la fotografía del miliciano español tomada por Robert Capa en 1936. (12)

Los libros de vistas (fotografías, grabados, pinturas o dibujos), el modelo sobre el que parece recortarse *Vista del amanecer en el trópico*, en el mismo momento que lo ilumina, muestra su carácter de distorsión en el desplazamiento o más bien la sustitución de la imagen por la palabra escrita. Por el poder de la palabra, el relato ocupa el espacio de las imágenes ausentes; *dice* fotos, grabados, dibujos, anécdotas, otros textos, en general, detalles, pero *dice* también hechos históricos de los que se habla "a sotto voce" (77), pese a que la historiografía oficial desearía condenarlos al olvido: "HUBO UNA REVUELTA DE SOLDADOS NEGROS". (13) Aunque cada uno de los fragmentos se presente como una isla, el conjunto se articula formando series o secuencias de variable extensión. (14)

El carácter decididamente fragmentario y la elección del detalle, de lo nimio como proceso constructivo crean la ilusión de que lo sucesivo, sustentado sin embargo en una cronología, se ha roto. De manera paradójica, el registro de diversas formas de la violencia en todos los fragmentos, esa repetición en el interior de cada uno, funciona como interconectando las partes aisladas, y aunque deteriora el sentido optimista de completud de los grandes relatos, propone otro registro, que, si se quiere, defrauda una expectativa para proponer otra: la historia como violencia inacabable, ni necesaria, ni liberadora.

Naturaleza, paisaje, escenario

Un paisaje no es sólo el espacio concebido como un conjunto armonioso y artístico, sino también toda representación de un espacio que la cultura ha enseñado a mirar como paisaje y a ver como artístico; una palabra ambigua que designa un espacio material y también su representación. No ya la naturaleza grandiosa e inabarcable que se impone a la mirada asombrada del viajero, sino su organización como relato que la visión vuelve inteligible.

Todo hecho de naturaleza parecería destinado a ser finalmente convertido en paisaje; el mundo americano descubierto por los ojos entre velados y absortos de la cultura europea de los siglos XV y XVI, representado en diversas e incluso controvertidas combinaciones: utilidad, belleza, diferencia, semejanza; con el acento en la botánica, la zoología, la antropología y su correlato de usos y costumbres, tampoco pudo sustraerse a una condición de paisaje que siglos posteriores, en un complejo y largo movimiento, naturalizaron. (15)

Cuando Antonello Gerbi escribe la historia de las disputas desatadas en torno a la interpretación y la representación de la geografía y la naturaleza del mundo americano, muestra la indisoluble solidaridad establecida entre naturaleza, historia e ideología. (16) Cabrera Infante, por el título del libro, pero sobre todo por el tono genésico del primer fragmento, "LAS ISLAS SURGIERON DEL OCÉANO", parecería entregado a la imposible representación de un mundo natural anterior a la mirada del hombre, un paraíso tropical en el instante de hacerse a sí mismo. Ya se ha visto de qué manera el texto

desmiente desde su inicio tanto el título como el supuesto estado de inocencia de la naturaleza en el origen de los orígenes.

La irrupción de la Sierra hacia la mitad del libro, no sólo vuelve a cuestionar de manera explícita la noción de naturaleza en estado puro, sino que también traslada la noción de paisaje a la de escenario en un gesto que, si por una parte recupera una modalidad específica de la cultura occidental: el paisaje denota un escenario y un espectador, por otra, en el contexto de este libro, remite a una definición desplazada de escenario como el lugar de la acción, la zona en la que se representa en este fragmento, una historia latente. Así, "LA SIERRA NO ES UN PAISAJE, es un escenario", privilegiado como gozne sobre el cual gira el texto entre un antes (iniciado con la serie del Moncada), y un después, reenvía a otros fragmentos en los que se vuelven a cruzar naturaleza, paisaje y escenario. En primer lugar, a los textos que abren y cierran el libro: respectivamente, "LAS ISLAS SURGIERON DEL OCÉANO" y "Y AHÍ ESTARÁ". Aunque presentados como pura naturaleza, no se los puede sustraer a su condición de escenarios de la historia, por el contexto en el que se inscriben, por las relaciones internas que establecen y por el carácter eterno (de temporalidad, entonces) del último; por la metáfora que, para recuperar la noción de archipiélago, invoca la violencia de la sajadura, en el primero:

nadie ha visto el archipiélago, prefiriendo llamar a la isla isla y olvidarse de los miles de cayos, islotes, isletas que bordean la isla grande como coágulos de una larga herida verde.

En "EL HOMBRE", la pura musicalidad, la cultura como espectáculo, se superpone al espectáculo de la naturaleza y a la violencia para nada simbólica de la historia.

dejó que las notas se alargaran, alcanzaran el semitono, se detuvieran como en un melisma infinito, en un definido gorjeo y se extendieran más allá de las palmas, de las copetúas en flor, por sobre el incendio vegetal de los flamboyanes, reproducido en la puesta de sol, en el fuego cósmico que estallaba, se integraba y volvía a reventar tras las grandes lomas moradas, azules, negras -en un espectáculo increíble y único gratuito, y que a nadie interesaba (98-99).

En el final de este fragmento, que realiza la estructura de un cuento, el personaje volvió a reírse como tocó, cantó, rió antes de que llegaran los soldados, cuando [...] encontraron su música y su risa y su sorna, que seguiría allí, sin la menor duda, después del último soldado, después del último animal (o hombre) muerto y después del último jeep apurado o con miedo o con las dos cosas a la vez [...](101).

Por el tono se vincula con el carácter de eternidad atribuido a la isla en el texto que cierra el relato: "Y AHÍ ESTARÁ" (197), pero reinstala la complicada relación entre naturaleza, historia y cultura. (17)

"EN EL GRABADO SE VE UNA CUADRILLA DE ESCLAVOS": la historia desmiente, por la focalización de la mirada en los esclavos semidesnudos y descalzos, arreados a latigazos, el imaginario amable del paisaje caribeño que, sin énfasis, también se reproduce: "Detrás del grupo se puede ver una palmera y varios bananeros que dan al

resto del grabado una nota exótica, casi bucólica" (30). En otro fragmento, la palmera, la hoja de plátano o de cocotero, la sombra de un árbol vuelven a conectar la idea de paisaje con la de escenario en el que posan los insurrectos: "EN EL GRABADO publicado en Nueva York..." (48); una variante de la fórmula más frecuente, "En el grabado se ve".

La porosidad del texto -su carácter intersticial- la conexión interna de algunos de los fragmentos entre sí y con el título, juega entonces, con diversos sentidos, en general derogatorios de la imagen amable del trópico: "¿ES CIERTO que ningún arado se detiene por un moribundo?" Ingresaba la imagen del hombre arrojado al borde de la carretera por sus torturadores:

Amaneció como siempre. La luna se ocultó temprano y Venus se fue haciendo primero más brillante y después pálida, tenue [...] El cielo se hizo azul y luego regresó al violeta, al púrpura, al rojo, al rosa y más tarde fue naranja y amarillo y blanco al salir el sol. (131)

Una desmentida irónica: vista del amanecer en el trópico.

Las formas breves

En un ensayo ya clásico, André Jolles, además de actualizar un inventario de las formas simples, analiza de qué manera su combinación conduce al desarrollo de formas literarias complejas. (18) Una hipótesis semejante fue formulada también por Víctor Shklovski quien postuló, mediante un detallado análisis, que en el origen de las formas nuevas podían encontrarse formas menores. (19) Según esta perspectiva teórica, la renovación de la literatura se realizaría por lo que Lerner y Mims llamaron en su

momento, "rebarbarización". (20) Un concepto que iluminaría también el interés de Blaise Cendrars o de Max Ernst por formas menores provenientes en gran parte del folletín, o la predilección marginalista de los surrealistas por un tipo de fotografías, cine, juegos y espectáculos de origen popular o el gusto de Borges por lo breve y aun lo ínfimo en su connotación de infame. Muchas de las innovaciones de las vanguardias jugarán con ese sesgo tendiente a la incorporación de formas de lo "bárbaro", una estética que está en la base de muchos textos de Cabrera Infante de los años setenta y que en la actualidad es retomada con variantes originales, en general con una fuerte impronta desacralizadora, por algunos de los escritores más innovadores de la literatura hispanoamericana. (21)

Si *Así en la paz como en la guerra* se construye en la tensión entre cuento y la forma breve que Cabrera Infante llama en el prólogo a la primera edición, "viñeta"; si *Tres tristes tigres* combina fragmentos de todo tipo, variados juegos de palabras y las más clásicas formas breves: adivinanzas, relatos, leyendas, mitos, memorias, casos, encantamientos, rimas, acertijos, pero también cartas, diarios, diálogos, etcétera, *Vista del amanecer en el trópico* está construido mediante una serie de fragmentos, a los que la crítica ha llamado también "viñetas", una designación que merece ser problematizada más allá de su relación heterodoxa con formas clásicas de la narración histórica. (22)

Según los diccionarios, viñeta remite a los dibujos, en general pequeños, que ilustran una obra y que en su origen fueron estilizaciones de hojas de vid y racimos de uva, llamados en italiano *vignetta* y en francés *vignette*, nombre adoptado luego por el inglés. En su larga historia, una variante fueron las "viñetas historiadas": dibujos que mantienen relación con el tema del texto al cual ilustran. Enciclopedias de lengua inglesa proponen una variante por la cual *vignette* se vincula a formas breves de escritura, que en

una de sus acepciones, el "sketch", remite a ensayo o a cuento breve, y en otra, utilizada en música o en cine, sirve para denominar a un trozo o una parte dentro de una obra mayor. De lo que se deduce entonces, un sentido ampliado de "viñeta" como fragmento de una totalidad ya desvinculado del pequeño dibujo subsidiario del texto, texto en sí mismo mientras conserve la condición de fragmento dentro de un conjunto mayor.

Esta definición puede resultar productiva como acercamiento al uso del fragmento que en *Vista del amanecer en el trópico* suele ser denominado como viñeta. Mientras que la narración histórica tradicional en su persecución de un orden único, coherente e inteligible resulta de manera necesaria, monológica, el uso de la viñeta, del fragmento, al operar por dispersión, como las esquirlas de un cuerpo estallado, rompe la fluidez del relato y abre una simultaneidad de perspectivas. Uno de los recursos con que Cabrera Infante desafía la convención genérica.

La estrategia del fragmento subvierte estatutos que como el de la heroicidad, son propios de la narración histórica, pero, mientras que los textos tradicionales condensan y concentran en el héroe la plenitud de los atributos del individuo egregio, en *Vista del amanecer en el trópico* la heroicidad se derrama en innumerables detalles de anécdotas curiosas, a veces ínfimas, que traducen tradiciones conservadas en la memoria popular, "microhistorias" que como en las investigaciones de Carlo Ginzburg, parecen expresar mejor ese imponderable que condensaría el "espíritu" de una época. El borramiento de los nombres de los próceres pero no de las acciones heroicas que protagonizaron, los coloca en un plano de igualdad con los gestos de heroicidad de mujeres, soldados, campesinos, poetas, también innominados; como en el texto de Bernal Díaz del Castillo que refuta al de Gómara en el que Hernán Cortés se prefigura como el único héroe, la

heroicidad se expande y democratiza. Pero, ¿cómo leer el borramiento en prácticamente todo el texto, del nombre de la isla? "Cuba", el nombre que se esconde y se subraya al mismo tiempo, estalla en el fragmento final, en el monólogo de la madre, que así como se repite una y otra vez, repite también el nombre susurrado. (23)

Algunas excepciones al borramiento de los nombres podría vincularse con la necesidad de trascender, una sed de fama que afecta a unos pocos personajes, en general artistas: músicos, poetas, fotógrafos. Cheo Prado, que "no quiso ser anónimo", autor de la foto de uno de los comandantes cruzada por su firma; Perucho Figueredo, creador de la canción que se convertirá en el himno nacional y a quien se nombra en el momento glorioso de la composición pero no el día en que es conducido al cadalso; a Juan Clemente Zenea no se lo nombra en su desgraciado regreso a la isla pero, irónicamente se recuerda que es fusilado en el Foso de los Laureles. La viñeta que cuenta su historia: "ERA UN POETA METIDO A REVOLUCIONARIO" realiza una amplificación y a la vez un desplazamiento de la dedicada a Plácido, "ERA UN POETA", a quien tampoco se nombra, y que anhelaba una fama que sólo parece haber conseguido, irónicamente también, gracias al poema que escribió la noche antes de su ejecución.

En este registro se destacan como excepción, casi al principio, el nombre del padre Las Casas, un intelectual que denuncia la matanza de los indios, en el final, el de Pedro Luis Boitel, dirigente estudiantil del movimiento 26 de Julio muerto en la cárcel: "ERA EL PRISIONERO DE ESTADO número 2717 y estaba recluido en un calabozo del pabellón de máxima seguridad del Castillo del Príncipe" (188). El texto sobre el prisionero desconocido forma secuencia con el siguiente fragmento, uno de los más largos del libro, en lo que podría ser la cinta grabada de una conversación telefónica. Habla la

madre: "YO NO PUEDO ESCRIBIR... qué va, si estoy deshecha. Más adelante. Le dices que hay que soportar esta pena, pero que lo que le han hecho no tiene nombre" (190). En lo que se constituye en el cierre del libro, la frase hecha, "no tiene nombre", se resignifica y, por primera vez, nombra: "Cuando me dijeron *Pedro Luis Boitel está enterrado, ya está enterrado...*" (24)

En otra flexión, el borramiento del nombre afecta también a muchas de las fuentes históricas prestigiosas que, mezcladas con anécdotas anónimas, a veces hiperbólicas, en ocasiones cómicas, las vuelven equivalentes. Generales, esclavos, madres, soldados, primos, tíos, sobrinos, cuentan y son contados con la misma jerarquía con que cuentan las citas entrecomilladas o las amplificaciones de frases populares, poemas, enigmas históricos como el de Zenea, el poeta descolocado, o el de la desaparición de las páginas del último diario de José Martí, o el diario perdido de Carlos Manuel de Céspedes.

La ductilidad del fragmento colabora a la eliminación de las diferencias entre lo que tradicionalmente se ha llamado lo alto y lo bajo, un proceso en el que ocupa un lugar relevante el tratamiento de la lengua. Los desplazamientos que van de la lengua del narrador a la de algunos personajes, escenifican, en grados diversos, niveles de lengua culta y de lengua popular cubana. El uso paródico de la lengua con que el indígena se comunica con el blanco, según los parámetros de la industria del cine y de la serie de Tarzán, aparece en uno de los primeros fragmentos cuando el cacique torturado pregunta con alarma: "Y los españoles, ¿también ir al cielo?" (17). Este uso paródico es excepcional ya que la lengua coloquial cumple, entre otras, una función igualadora en los diálogos entre comandantes: "Qués lo que pasa aquí"; "¿Es verdad?" (118); "Coño, usted es un hombre o qué" (127) y soldados. Claro que en las anécdotas que cuentan los guajiros

los matices se multiplican. Es ejemplar en este sentido "EL SOBRINO HABLABA DEL TÍO MUERTO" antes mencionado, un fragmento sostenido por una voz campesina: el uso de los diminutivos ("mimitico"), la repetición de fórmulas como "mire", la elisión de las "eses" finales e intermedias, o las formas apocopadas del participio, además de una escritura que reproduce la pronunciación de la "c" como "s" y escrita como "s", recuperan gozosamente el "intento de atrapar la voz humana al vuelo" que estaba en el origen de *TTT*.

El grado de porosidad atribuido al fragmento, su capacidad interconectiva, se vuelve especialmente visible en el que cuenta el cuento del comandante que cuenta la historia del hombre que ensaya día tras día su suicidio. Además de introducir el clásico procedimiento del relato en el relato, se hace cargo de la historia de un suicidio, que desambiguado, resulta ser el de Alberto Mora, uno de los comandantes a cuya memoria está dedicado el libro. Este relato alcanza su plenitud en *Mea Cuba*, en otro espacio y otro tiempo textual, en el que retoma con variantes este y otros episodios secretos. (25) Este fragmento establece entonces una zona de pasaje entre el texto y el paratexto, en una mutua impregnación que los resignifica.

En otra instancia, pero no desvinculada de la reflexión anterior, en este fragmento es más evidente que en otras zonas del texto la quiebra de la pretensión de objetividad, casi de invisibilidad de un narrador, un detalle que probablemente esté vinculado a las características del fragmento desde el punto de vista discursivo. (26) Aquí, el acento desplazado a la función del narrador produce una ruptura en el tono general del relato: "EL COMANDANTE LE DIO A LEER UN CUENTO" [...] "Él leyó el cuento". El narrador introduce a un lector que se constituye en narrador en el interior de la narración.

Sin la misma carga íntimamente dramática con que aparece en este fragmento, la figura del narrador suele deslizarse en comentarios irónicos o eventualmente explicativos, en la irrupción de adjetivos y adverbios que delatan la subjetividad del punto de vista y su carácter interpretativo: la descripción objetiva de "EN EL GRABADO SE VE A UN ESCLAVO FUGITIVO", se rompe cuando uno de los perros se acerca al cimarrón, "peligrosamente". También en las vacilaciones: "se cree que", "En realidad, como ocurre a menudo", "parece", "puede ser"; en interpolaciones como cuando supone que los estudiantes de medicina en el cementerio recitarían "Ay, pobre Yorick, etc."; en anacronismos que explicarían la infausta misión del poeta Juan Clemente Zenea: "Convencido de que había que hacer la paz y no la guerra" (50) y también en numerosos recursos de presentización del pasado.

Pero donde quizá se produzca una condensación de estos rasgos es en el uso del detalle. La mirada del narrador suele operar como la del fotógrafo empeñado en ampliar y aislar el detalle para, como en *Blow up*, llegar a una mejor resolución de la imagen y al descubrimiento del enigma. No se trata sólo de mapas, grabados, fotografías, sino de la mirada que recrea el detalle nimio: la elegancia de un personaje, el contoneo que, momentáneamente, le salva la vida a otro, la pasión por el piropo del que va a morir, la dignidad del gesto de la madre a la que le anuncian la muerte del hijo, la descripción de las máquinas de guerra que atraviesan el texto: los *Cuban hounds*: "una soberbia máquina de rastreo" (24); el machete: "Los mejores llevan orgullosos una marca inglesa o americana que dice Collins. A éste lo llamaban garantizado o collín" (41). En "EL COMANDANTE AVANZABA A OSCURAS por medio de la calle" utiliza con efectos cómicos el viejo recurso retórico de la prosopopeya: las armas obtenidas en combate se

niegan a disparar por solidaridad con sus anteriores propietarios. Y, en un movimiento inverso, la ametralladora disfrazada de máquina fotográfica fusila a los obreros, una historia que los tiempos "hicieron creíble" (79).

Fragmento y totalidad

El encanto de lo ínfimo que subyace a la estética del detalle y que, en ocasiones comparte la de la fragmentación, en otro nivel realiza su desconfianza en la pretensión de que es posible representar la totalidad. Su uso en *Vista del amanecer en el trópico* subraya, como ya se ha dicho, el quiebre de la forma canónica del discurso histórico aunque no alcanza a afectar la cronología como forma de la linealidad. La dispersión operada por el fragmento sostiene inclusiones y exclusiones: vaciamiento de fechas, de nombres y de lugares históricos. Los espacios en blanco entre cada uno de los fragmentos, cuya variabilidad es asimétrica pero no necesariamente azarosa, mientras que en su repetición acentúan el gesto de vaciamiento también articulan una mirada sesgada que sostiene la idea de un ritmo. Como una metáfora de los huracanes que en su furor arrasan unas zonas y dejan indemnes otras, el texto crea blancos, intersticios, por entre los que transcurre.

En esta nueva edición de *Vista del amanecer en el trópico* cuya forma apaisada reproduce el formato característico de los libros de vistas, las ilustraciones de Frederic Amat avanzan en el sentido de una ocupación parcial de los espacios en blanco. Una decisión editorial que refuerza la cercanía a los libros de vistas, a la tradición de la forma viñeta y a la sintaxis de *Los Caprichos* de Goya. No obstante, las ilustraciones no podrían ser consideradas mero ornamento ni tampoco explicaciones del texto. Su estética, que

oscila en torno a un efecto obviamente buscado entre figurativo y no figurativo y su ejecución en blanco y negro resultan altamente productivas ya que las líneas y las sombras alternativamente velan y develan el espacio en blanco de la página entre fragmento y fragmento; la sensación de vaciamiento no desaparece, sino que se redimensiona. La mirada del lector traduce las ilustraciones en imágenes según una correspondencia que nunca será exacta: imagina el movimiento de las olas en las líneas quebradas; la muerte, en el desorden de tibias, huesos y calaveras; la violencia, en las siluetas de armas, alambradas, rejas, estallidos, manchas y derramamientos; la ausencia, en las sillas vacías. Las imágenes parecen organizarse en relación con la figura del garabato: metonimia de lo indecible. Junto con el proceso de fragmentación, aquello que el texto *hace*, el texto *dice* la fragmentación de los cuerpos. De la lectura oblicua que surge de la tensión entre la temporalidad propia del discurso de la historia y el uso retórico del fragmento, emerge un orden moral: el de la violencia como repetición. La escritura se constituye como una reorganización, una re-presentación de la zona de pasaje que atraviesa las instancias de la reescritura.

En un punto se reúnen el "ya no se puede más" final del monólogo de la loca en la plaza de *TTT*, el garabato, signo de lo indecible, y el silencio de la escritura que realiza el espacio en blanco reforzado por el vaciamiento en el interior de cada uno de los fragmentos y por otras formas del silencio: "un silencio visual", como escribió Truman Capote en uno de sus cuentos. Cuando en la última viñeta la madre exclama: "YO NO PUEDO ESCRIBIR" (190), se clausura una posibilidad, al silencio textual sobreviene el silencio –más bien silenciamiento de la voz: "Aquí cortan la conversación" (194). El espacio en blanco, metáfora del silencio de la escritura, como el silencio en la música no

es una ausencia muda; en este texto realiza en una forma dramática el juego de *TTT* con las tres páginas en blanco encabezadas por el título "Algunas revelaciones", o, en otra flexión, el verso angustioso de César Vallejo en "Intensidad y altura": "Quiero escribir, pero me sale espuma". (27)

En otro sentido, la recuperación del texto errado, de la forma breve, del fragmento, del detalle nimio, constituyen modos de contradecir el concepto de organicidad, la idea de la obra como algo que comienza y termina y que contiene en sí el todo. Lo contrario del "gran estilo", en términos de Claudio Magris, que "comprime las disonancias de la vida en una armonía unitaria", que presupone una perspectiva desde lo alto, un punto de vista, un sujeto que "establece" la realidad. Por el contrario:

La percepción de muchas cosas pequeñísimas y fugacísimas quebranta toda unidad y toda jerarquía, emancipa a los detalles respecto de la totalidad y confiere a cada uno de ellos, desligado de cualquier nexo, una autonomía salvaje, "derechos iguales para todos". (28)

La ruptura de los códigos del lenguaje, la fragmentación de la sintaxis del texto que escribe la historia en esos intersticios, se constituye en un modo de contradicción y de ruptura respecto de una estética que reivindica como modelo el carácter orgánico, la completud de la obra en el sentido planteado por Kant: "el arte bello debe ser *considerado* como naturaleza, por más que se tenga consciencia de que es arte". (29) Mientras que la obra de arte llamada *orgánica* quiere ocultar su artificio buscando la mimesis con el ritmo del mundo natural, un texto de ruptura como *Vista del amanecer en el trópico*, sin renunciar a su condición de obra, a la tensión unitaria que la constituye, se

presenta de manera casi ineludible como artefacto, como producto artístico; crea su propio ritmo y pone en crisis también, otras relaciones que atraviesan al propio texto.

Notas

(1). Guillermo Cabrera Infante, *Vista del amanecer en el trópico*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1998. Todas las citas siguen esta última edición aunque siempre se ha tenido como referencia la primera (Barcelona, Seix Barral, 1974).

(2). Francisco de Goya, *Los Caprichos*, Madrid, Museo del Prado, 1999. Reproduce las estampas de la primera edición de 1799 y los comentarios de Goya tomados del manuscrito "Explicación de los Caprichos de Goya escrita de propia mano", que perteneció a Ceán Bermúdez.

(3). Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987.

(4). Noé Jitrik, *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial, 2000.

(5). Un procedimiento que recuerda un rasgo fundamental, aunque los sentidos sean diversos, del texto de Thomas Bernhard, *Corrección*, Madrid, Alianza, 1983.

(6). *Diario de José Martí. De Cabo Haitiano a Dos Ríos* (9 de abril al 17 de mayo de 1895), Imprenta Escuela del Instituto Cívico Militar, Ciudad Escolar, Ceiba del Agua, 1941. Se reproduce en José Martí, *Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964, vol.19. También en José Martí, *El presidio político en Cuba. Último diario*

y otros textos. Edición y estudio preliminar de Celina Manzoni, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1995 en el que se sugiere el nombre de "Último Diario".

(7). Guillermo Cabrera Infante, *Así en la paz como en la guerra*, La Habana, Ediciones R, 1960. Se cita por esta primera edición. Es un texto constituido por la alternancia de 14 cuentos y de 15 textos breves numerados a los que el autor llama "viñetas". En *Vista del amanecer en el trópico* los fragmentos no están numerados; para su identificación se cita por la oración inicial siguiendo el mismo criterio utilizado para la confección del índice del libro.

(8). Utilicé por primera vez la imagen metafórica del palimpsesto en el análisis de los textos ocultos en las parodias de *TTT*. Véase "El estallido del gesto paródico en *TTT* de Guillermo Cabrera Infante", en R. Ferro (coord.), *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL, UBA, 1993.

(9). César Vallejo, "Poemas póstumos II (*España, aparta de mí este cáliz*)", en *Obra poética*, Américo Ferrari (Coordinador), Edición Crítica, Colección Archivos, 1988.

(10). Arcadio Díaz Quiñones, "El 98: la guerra simbólica", en *El arte de bregar. Ensayos*, San Juan - Puerto Rico, Ediciones Callejón, 2000.

(11). Enrique de la Uz, "Crónica tardía de la fotografía cubana", en *1898. Las fotografías cubanas*, Catálogo Exposición Sala Parpalló, Colección Imagen n°56,

Valencia, Centre Cultural La Beneficència. Diputació Provincial de València, 1998. Las fotografías pertenecen a los fondos de la Biblioteca Nacional de Cuba "José Martí".

(12). "Muerte de un miliciano". Cerro Muriano, frente de Córdoba, 5 de septiembre, 1936. En *Capa: cara a cara*. Fotografías de Robert Capa sobre la guerra civil española, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

(13). Un análisis de este levantamiento, reprimido por la República, de los mambises "de color" que habían participado en la guerra de independencia, en Aline Helg, *Our Rightful Share. The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1995. La cubierta del libro reproduce la fotografía titulada: "Mayor General Pedro Díaz Molina a la carga", en *Las fotografías cubanas, cit.*

(14). La serie del descubrimiento y la conquista, la de la colonia, la de la Guerra Grande (1868-1878), y probablemente la de la Guerra Chiquita, la de la tercera guerra de independencia iniciada por Martí (1895-1898), la del período republicano con su secuela de levantamientos, promesas incumplidas, corrupción gubernamental, represión, genuflexión, demagogia y violencia urbana que culmina con el asalto al cuartel Moncada. Este episodio que se constituye como secuencia, y al que muchos historiadores no vacilarían en considerar como la línea divisoria que separa en un antes y un después la historia de Cuba, además de ocupar una zona central del texto, viene enmarcado entre dos fragmentos más largos que la mayoría de los que componen el libro y de carácter muy diferente entre sí, al punto que parecen realizar la relación cultura/naturaleza: "EL HOMBRE" (98-101), y "LA SIERRA NO ES UN PAISAJE" (112-114). A partir de allí

alternan episodios y anécdotas de la lucha antibatistiana en la ciudad y en la sierra hasta el momento del triunfo con la entrada del comandante en jefe y sus compañeros en La Habana. Siguen fragmentos que narran instancias de la lucha interna en el proceso revolucionario, la represión de los opositores y eventualmente de los desencantados, episodios de la Lucha contra Bandidos, cuentos de escapados y relatos de prisioneros.

(15). "El largo proceso histórico que lleva a contemplar -y transformar- la naturaleza en paisaje resulta una pieza clave para comprender las formas modernas de apropiación territorial". Fernando Aliata. Graciela Sivestri, *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.

(16). Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992. Aunque no lo puedo desarrollar aquí, algunas de esas líneas podrían ponerse en relación con las reflexiones de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Barcelona, Planeta - De Agostini, 1985.

(17). En otra lectura, existiría la posibilidad de pensar ese fragmento último como un recurso similar al que estudia Shklovski en aquellos relatos que apelan a la inserción de descripciones de la naturaleza al final del texto para crear lo que llama "el final ilusorio". Víctor Shklovski, "La construcción de la 'nouvelle' y de la novela", en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970.

(18). André Jolles, *Formes simples [Einfache Formen, 1930]*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

(19). Víctor Shklovski, *op.cit.*

(20). Max Lerner y Edwin Mims, Jr., "Literature", en *Encyclopaedia of the Social Sciences*, IX (1933). Citado por R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966.

(21). Pienso, entre otros, en Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil* [1985], Barcelona, Anagrama, 2000 y Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 1996.

(22). Isabel Álvarez-Borland analiza la forma viñeta y sus usos en el capítulo I: "La viñeta", de *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*, Hispamérica, 1983.

(23). En "TODO COMENZÓ POR UN AMERICANO" aparece por primera vez el nombre de la isla. Se comprueba además una utilización, no demasiado profusa, del gentilicio: "cubano", "cubana" y en inglés "*cuban [hounds]*".

(24). La historia de Boitel ha sido narrada por Carlos Franqui, *Retrato de familia con Fidel*, Barcelona, Seix Barral, 1981 (94-95).

(25). Guillermo Cabrera Infante, "Entre la historia y la nada" [1982], reproducido con variantes en *Mea Cuba*, México, Vuelta, 1993 (220-221). También en la edición del mismo título, pero no totalmente el mismo libro, Madrid, Alfaguara, 1999, (186-187).

(26). "[...] el fragmento no es introducido en el discurso dejando huellas de enunciación. El discurso mediante fragmento o en el fragmento no expresa un sujeto, un

tiempo, un espacio de la enunciación (excepto cuando se examina en detalle)". Omar Calabrese, *op.cit.* (89).

(27). César Vallejo, "Poemas póstumos I" (Escritos entre 1923/24 y 1937 no reunidos en libro por el autor), en César Vallejo, *Obra poética, op.cit.* (400). En otras ediciones se lo incluye en el volumen titulado *Poemas humanos*.

(28). Claudio Magris, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Ediciones Península, 1993 (11).

(29). Citado por Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987, (135).

Racism in the Republic: Martí and the Legacy of the U.S. Civil War

Oscar Montero
Lehman College & The Graduate Center, CUNY

The years Martí spent in the United States coincided with the period during which, in the words of historian Eric Foner, "the boundaries of nationhood, expanded so dramatically in the aftermath of the Civil War, contracted," contracted, that is, along lines defined by race and class (133). During the years he spent in the United States, 1880-1895, Martí witnessed this alarming contraction of civil liberties, a contraction that in the case of African-Americans turned into a veritable Reign of Terror. As the failures of Reconstruction crystallized into a segregated society, race hatred exploded across the land on many fronts, from the violent outbursts of white supremacists to the sometimes genteel yet entrenched racism of all public institutions. In the North, segregation in all spheres of society was taken for granted, while scholars published pseudo-scientific studies on the superiority of one "race" over another. In the aftermath of the U.S. Civil War, Martí saw how an expanding web of racism destroyed the democratic ideals he admired. With unique insight, he recognized the relationship between the increasing expansionism of the United States and its domestic racism, a dreadful formula that might eventually engulf Cuba. In Martí's chronicle of a celebration on Gettysburg, commemorating one of the Civil War's most important battles, he inserts an account of a race riot in Louisiana. With uncommon honesty, Martí links the celebratory narrative of national union with the violent, divisive racism spreading throughout the United States.

In her pioneering studies of race hatred, Ida B. Wells-Barnett (1862-1931), an African-American journalist, pointed out that the late eighties and early nineties were the years when lynching became a prominent feature of race relations in the South. During those same years, Martí also recognized troubling divisions along class lines. He saw how the increasing social inequities of the Gilded Age set one group against another, unhinging democratic institutions and forecasting a troubled future. Moreover, Martí feared that reductions and limitations of freedom's scope in the United States, coupled with burgeoning imperial designs, would have dire consequences for Cuba and the Latin American nations.

In an article published in 1887, Martí contrasts the legacy of Lincoln with the racism of his own time. The article is Martí's remarkable vision of the very same issues treated in David Blight's recent work: *Race and Reunion. The Civil War in American Memory*, published in 2001. On the front page of the edition that published articles about the Fourth of July 1887 celebration in Gettysburg, both the *New York Times* and *The Sun* carried prominent stories about a bloody incident in Oak Ridge, a hamlet near New Orleans. Neither paper considered the relationship between the two incidents, one a celebration of national unity; the other, a racial incident in a remote corner of the nation. However, Martí eagerly seized on the contrast between the ideal of national unity, represented with great pageantry in Gettysburg and an example of the "Southern horrors" described just a few years later by Ida Wells-Barnett. On the front page of the edition that published articles about the Fourth of July 1887 celebration in Gettysburg, both the *New York Times* and *The Sun* carried prominent stories about a bloody incident in Oak Ridge, a hamlet near New Orleans. Neither paper considered the relationship between the two

incidents, one a celebration of national unity; the other, a racial incident in a remote corner of the nation. However, Martí eagerly seized on the contrast between the ideal of national unity, represented with great pageantry in Gettysburg and an example of the "Southern horrors" described just a few years later by Ida Wells-Barnett." For the New York press, a celebration of national unity in Gettysburg and a skirmish in a race war in New Orleans had nothing to do with each other. For Martí, the two events represented two sides of the same coin.

In *Race and Reunion*, David Blight points out that by the 1880's, the myth of national reconciliation was well on its way to widespread acceptance. It was, he points out, a white reconciliation that all but erased the realities of slavery and the participation of African-Americans in the war that officially ended it. Martí acknowledged the pathos of the 1887 reunion at Gettysburg. At the same time he superimposed on it the horrors of race prejudice, the very facts that the white establishment was trying to erase from national consciousness, despite the efforts of African American veterans and the embattled defenders of the legacy of emancipation.

The *New York Times*, July 5, 1887, published the story about Oak Ridge on its front page, beside an article about the celebration in Gettysburg. Martí's article was written for Buenos Aires's *La Nación* and published August 16, 1887, though the date on it shows that Martí wrote it on July 8 of the same year, just three days after the stories appeared in the New York press. Martí describes the "magnificent parade" during the Fourth of July celebration in the famous battlefield at Gettysburg. Martí's article focuses on the grandeur of the occasion: a celebration of the nation's unity on land that had been the site of the battle, July 1-3, 1863, that changed the course of the Civil War.

In his article on the Fourth of July at Gettysburg, Martí paints a memorable portrait of the event. Like a good journalist, he focuses on individuals to highlight the pathos of the situation. Veterans from both armies, the North's and the South's, visited the battlefield together, the place where "death reached as high as the sky." "Who does not remember the hopes of General Lee," Martí writes,

the frenzied charge of the men in gray; and their encounter with federal troops high on the hill, face to face. Who does not remember the grand and melancholy disaster of the southern army? Who does not remember their general [Robert E. Lee], walking alone, with something on his face approaching the divine cast given by death, moving between the trenches full of bodies? Who does not remember him walking among the wounded, who held their cries on seeing him pass, while the full moon shone with its merciful light? (11:236).

In this passage, Martí echoes the sentimentality and pathos of Lost Cause writers, who, as Blight points out, were eagerly crafting a righteous version of Southern defeat, one that would in fact lead to legal segregation. Yet Martí does not stop at the glorification of a defeated South, which was gaining in popularity at the time. In fact, various speakers at the event took pains to present a "New South," heroic yet forgiving. Martí wants his Latin readers to see the theatricality and hear the rhetorical grandeur of the reunion at Gettysburg. Yet, in a rhetorical flourish of his own, Martí suddenly switches to another topic, which apologists for the South were taking great pains to avoid: the enduring legacy of racism. It is a topic that had been absolutely banished from the stately reunion at Gettysburg, and many others like it, but for Martí the two events were inexorably linked.

Martí writes that the same day of the parade in Gettysburg, men also marched in Oak Ridge, armed to the teeth as if ready for war. Their rifles are held high, their bullets ready to strike the enemy. They look like bandits, but they are the sheriff and his gang, who have come to kill the Negroes of Oak Ridge, to punish them because a black man from the town "lives in love", *vive en amor*, with a white woman. As already mentioned, details of the incident appeared in two articles published respectively by the *New York Times* and *The Sun*, both on July 5, 1887.

Significantly, the articles published in the New York press gave different reasons for the circumstances that unleashed the violence in Oak Ridge. The reporter for *The Sun* wrote that "A negro was accused of holding improper relations with a young white woman," suggesting that however "improper," the relationship was consensual. On the other hand, the *Times* noted that "a colored man [was] charged with assault on a white woman." "Improper relations" become an "assault," the sort of sleight-of-hand that often led to the torture and murder of black men. Martí rejects both versions and makes a significant change in presenting the alleged relationship between a black man and a white woman. In both articles, and in Martí's version, however, the outcome is the same. As the accused man was being led by a posse toward the jail, a group of black men fired on them. A white man was killed, and others were wounded. A series of armed confrontations followed. In the end, the death toll included the white man and twelve black men, who were killed in the fighting or lynched after being captured.

In the newspaper articles and in Martí's version, the different, and indeed contradictory terms used to describe the relationship between a black man and a white woman, are revealing. In *Vengeance and Justice: Crime and Punishment in the*

Nineteenth Century American South, Edward Ayers discusses radical changes in relations between the races. According to Ayers, in the early years of Reconstruction, whites feared that freed blacks would organize to demand justice, resorting to violence if necessary. He mentions a group of blacks organized into a "regular army company" to avenge the murder of a black man in 1867. By the late eighteen eighties, however, the fears of Southern whites began to focus on what Ayers calls a "a new crime," namely, the alleged assault and rape of white women by black men. Thus the alleged rape of white women by black men became a regional "phobia," Ayers's term, which emerged rather suddenly in the late eighteen eighties. Supposed assaults on white women, or the perception of such assaults became the prime justification for the epidemic of lynchings that began in the final years of the nineteenth century.

As early as the studies of Wells-Barnett and in subsequent studies, the stereotype of the defenseless white woman, whose honor had to be protected by men, is linked to the lynch mob mentality of the period. In his version of the incident for his Latin readers, Martí transforms the white woman and the black man into a couple, who "live in love." For that love, not only was the black man murdered but all the blacks of Oak Ridge had to be punished. "The sheriff and his patrol have come to kill the blacks of Oak Ridge as punishment for the fact that a black man from that place lives in love with a white woman," Martí writes (11:237). No doubt Martí realized that whatever may have happened in Oak Ridge, in a climate of prejudice and hatred, a relationship between a black man and a white woman, whatever its character, could become the justification for mob violence. In these circumstances, lynching did not violate the law; it became the law. Only in the pioneering work of African-American critics and in subsequent historical

research can one find a such a lucid reading of racism and its consequences in the United States.

Martí writes that in the South, "not a day goes by without bloodshed." In the North, the Republican Party pretended to defend the Negro, so that with their vote, they would be assured of victory in elections against the Southern states. Losing political ground because of the Republican strategy, the South seethed at the North. Martí writes that Lee, the governor of Virginia, had a solution: throw all the Negroes into a burning pire, "*que de los negros todos haría una llamarada.*" Yet in Boston, a young black man read Lincoln's Emancipation Proclamation, "with a voice that rang in the air like the echo of a hammer on steel" (12:336). In these essays, Martí synthesizes the past, the present and the future of "the race question" in the United States. In the past, there were the horrors of slavery and the Great War that it unleashed. In the present, Martí's present, there was reunion at Gettysburg, while elsewhere the most brutal forms of racism thrived and expanded. And for the future, there was the hope of a young man in Boston with a ringing, powerful voice, reading the Emancipation Proclamation.

Martí asks us, his readers today, to share his awe at the reconciliation on the Fourth of July at Gettysburg by directing our gaze to the human drama unfolding in the battlefield. He brings our attention to the image of the widow of Confederate General Pickett, who spearheaded the attack by leading 5400 hundred men, "*los grises,*" in a doomed charge against the Union's relentless cannons. Walking on the field where thousands lost their lives, the widow of the man who led the charge up to Cemetery Hill gathered some daisies and clover leaves and, like an aging Ophelia, handed them out in memory of the day, to Federal and Confederate soldiers alike.

From an image of sorrow, and sympathy for the defeated, the widow and her son, embracing and crying (*lloraban abrazados*), Martí takes us back to the incident in Oak Ridge and then to a brief yet charged summary of the situation of people of color in the United States. The dramatic force of the contrast suggested by Martí points at once to the greatness of Lincoln's nation and to its tragic flaw: "*En el albor de un problema formidable*," 'At the dawn of a formidable problem' (11:238). Surely reconciliation at Gettysburg was a noble thing and eloquent words were spoken on the occasion. "Today, soldiers of the contending armies, we meet as citizens of a united country," said one of the speakers at the ceremony, as reported in *The Sun*, July 3, 1887. However, it is clear that this desired national unity was hardly inclusive, and that those whose exclusion was most glaring were African-Americans, consigned to a genteel invisibility, when they weren't being lynched in Oak Ridge and hundreds of places like it.

By contrast, Martí considers the condition of African-Americans as central to the stability and prosperity of the nation. Their parents suffered the disgrace of slavery, Martí writes, but by now their children display the character and intelligence of a free people. In his article about the ceremony at Gettysburg, Martí even touches on a topic that has been recently resurrected: the question of reparation for the sufferings of slavery. Martí writes unequivocally that "they are owed, of course they are owed, reparation for the offense" (11:237). Martí writes that poverty not race makes people ignorant, and so black people must prosper and grow in strength in order to survive.

And what happened in Oak Ridge? Fire and gunpowder, deaths on both sides. Four black men lay dead in the field. Eight were lynched. And who will punish the sheriff,

Martí asks rhetorically, since he *is* the law?: "He must be cleaning his rifle for another hunt" (11:238).

Voices for Cuba's cultural and political independence persisted during the years of United States occupation and during the founding of the new republic. Yet such voices came to constitute an embattled, fragmented front.

The shreds of independence came to define the fringes of a republic whose "better" image mirrored the interests and desires of its powerful neighbor. It would be simplistic, if not altogether inaccurate, to suggest that such a fringe was silenced into oblivion by the forces of exclusion and oppression. On the contrary, those on the political, social and cultural fringes of the young Cuban republic staked their claims on many fronts, more or less powerful, more or less visible.

As national politics became locked in a sterile polarity between conservatives and liberals, between left and right, Martí's wisdom endured underneath stilted eulogies to his martyrdom. Today the legacy of that wisdom may be the starting point for a reconsideration of what is truly progressive and just and what may offer a hopeful vision of equality and harmony. In a speech to a Cuban club in Tampa, on November 26, 1891, Martí presented one of the most memorable renderings of this vision. Martí's speech was yet another call to arms, an impassioned plea for all to join in the struggle to free Cuba. As for "my Negro brother," Martí said, "others may fear him: I love him": '*Otros le teman: yo lo amo*' (4:277).

It was that fear, not the historical reality of race, that Martí wanted to undermine. For Martí racism led to an uncivil, unnatural isolation. "The white who isolates himself,

isolates the Negro," he writes in *My Race*, "The Negro who isolates himself, provokes the white into isolating himself" '*El blanco que se aísla, aísla al negro. El negro que se aísla, provoca a aislarse al blanco*' (2:299). At a time when pseudo-scientists measured the proportions of human skulls to create racist categories, Martí deplored the proto-fascist notion that proclaimed the "purity" of one race or another. He spoke forcefully against the violence and oppression unleashed by the belief in a "racial" pantheon ruled by the whitewashed deity of a fraudulent antiquity. In the United States Martí bore witness to the horrors visited daily on people of color. At the same time, Martí knew that many white Cuban leaders, just as they had in the aftermath of the Ten Years' War, would certainly hinder or at best delay the participation of black Cubans in a new republic. Against such odds, Martí unleashed a powerful anti-racist credo whose echo still resonates with compassion and hope.

No one would argue that after Martí's death racism triumphed in Cuba. Martí's words, when they were remembered at all, acquired the *rigor mortis* of a dead canon, fodder for ideologues of every stripe, all proclaiming a vague, self-serving patriotism. For some, Martí's famous statement, "There are no races," became an excuse to ignore racism or to consign it to the realm of the invisible and the unspoken. Others saw it as a weakness in Martí's thinking, an erasure of racial differences and the hatreds it provoked for the sake of a shaky ideal of national unity. Such an interpretation of Martí is not only unjust but inaccurate, surely based on a partial reading of his works or on no reading at all.

The statement "there are no races" is not an isolated, shortsighted affirmation. It is a vital part of a complex ideological strategy that also includes an unconditional belief in "the spiritual identity of all races," a level of human solidarity that certainly for Martí

was not the sterile dream of a belated romantic but the real hope of a political visionary. Whether or not we can share that hope today is another story, or perhaps a series of stories where hope and despair mingle in unpredictable ways. And yet we might still learn from Martí that hope for the future is not a vapid abstraction but a concrete option and a way to influence the outcome of real events.

In the title of Paul Gilroy's recent *Against Race. Imagining Political Culture beyond the Color Line*, there is a remarkable echo of Martí's own writings "against race." In a climate of prejudice and race hatred, Martí worked to suggest the power of a "strategic universalism," Gilroy's term. Today that vision is perhaps no closer to reality than it was in Martí's time; yet it remains pertinent, indeed it is urgent, to restate one's faith in its potential.

Works Cited

Ayers, Edward L. *Vengeance and Justice: Crime and Punishment in the 19th Century South*. New York: Oxford University Press, 1984.

Blight, David W. *Race and Reunion. The Civil War in American Memory*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 2001. E468.9 .B58 2001

Foner, Eric. *The Story of American Freedom*. New York and London: W.W. Norton, 1998.

Gilroy, Paul. *Against Race. Imagining Political Culture beyond the Color Line*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2000.

Martí, José. *Obras completas*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

"Mrs. Pickett's Reception. Honored on the Battlefield of Gettysburg. Union and Confederate Veterans Comparing Notes on the Scene of their Memorable Struggle." *New York Times* 5 July 1887:1

"The Oak Ridge Riot. Twelve Negroes and One White Man Killed." *New York Times* 5 July 1887: 1

"The Race Prejudice." *Sun* [New York] 7 July, 1887: 2. "Reunion at Gettysburg. Survivors of the Blue and the Gray Unite in a Camp Fire." *Sun* [New York] 3 Jul, 1887): 10.

"A War of Races. Six Louisiana Negroes Shot in a Battle with Whites, and Six Lynched." *Sun* [New York] 5 July, 1887: 2.

Wells-Barnett, Ida B. *Southern horrors and other writings : the anti-lynching campaign of Ida B. Wells, 1892-1900*. Edited and with an introduction by Jacqueline Jones Royster. Boston : Bedford Books, 1997.

In medias res publica

Desiderio Navarro
Escritor

En medio de la cosa pública: es ahí donde están llamados los intelectuales a desempeñar su papel en cada país. Pero, como bien señala el documento del Prince Claus Fund que nos convoca, "en varios aspectos el papel de los intelectuales difiere de país en país", y también los "constreñimientos materiales, culturales y políticos" que ellos experimentan "difieren de situación en situación".(1) Es preciso tener en cuenta esas diferencias si no se quiere correr el riesgo de incurrir en extrapolaciones ilícitas, generalizaciones infundadas y etnocentrismos. En efecto, como añade el documento: "Hay necesidad de entender el papel de los intelectuales en esos contextos y discutir los dilemas clave."

Las observaciones y reflexiones que siguen se proponen contribuir a la comprensión del papel de la intelectualidad artística en la esfera pública en la Cuba revolucionaria, esto es, en los últimos cuarenta años de historia de mi país. Se trata de un período muy largo y complejo que sería imposible presentar y analizar debidamente en el estrecho marco preestablecido de esta ponencia. De ahí el carácter abocetado y la ejemplificación mínima de la siguiente introducción histórica, realizada según el criterio de la pertinencia al problema que aquí nos ocupa.

En junio de 1961, en una célebre reunión con las personalidades más representativas de la intelectualidad cubana de entonces, el Comandante Fidel Castro formuló una frase que, por su brevedad, construcción y categoricidad, funcionó, desde

entonces hasta la fecha, como el resumen de la política cultural de la Revolución: "dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada".(2) Sacado de su contexto y en manos de toda clase de hermeneutas y exégetas circunstanciales, ese versículo de las que en adelante serían conocidas como "Palabras a los intelectuales" daría muestras de una extraordinaria polisemia que le permitiría ser el principio rector reconocido por los sucesivos períodos y tendencias en lucha.(3)

La vida cultural y social del país pondría una y otra vez sobre el tapete muchas preguntas más concretas que quedaron sin una respuesta amplia, clara y categórica: ?Qué fenómenos y procesos de la realidad cultural y social cubana forman parte de la Revolución y cuáles no? ?Cómo distinguir qué obra o comportamiento cultural actúa contra la Revolución, qué a favor y qué simplemente no la afecta? ?Qué crítica social es revolucionaria y cuál es contrarrevolucionaria? ?Quién, cómo y según qué criterios decide cuál es la respuesta correcta a esas preguntas? ?No ir contra la Revolución implica silenciar los males sociales que sobreviven del pasado prerrevolucionario o los que nacen de las decisiones políticas erróneas y los problemas no resueltos del presente y el pasado revolucionarios? ?Ir a favor de la Revolución no implica revelar, criticar y combatir públicamente esos males y errores? Y así sucesivamente.

Después del triunfo revolucionario de 1959, y sobre todo después de la declaración del carácter socialista de la revolución en abril de 1961, las relaciones entre la vanguardia política y la vanguardia intelectual o artística -para emplear las denominaciones en curso por entonces- conocieron tensiones fuertes, pero puntuales o pasajeras, en materia de política cultural (por ejemplo, en relación con la prohibición de

la exhibición pública del filme "P.M." de Sabá Cabrera Infante en 1961 o con el "sectarismo" de 1961-1962); sin embargo, puede hablarse de una amplia adhesión de la segunda a las decisiones y proyecciones de la primera en las demás esferas de la vida política nacional. Por otra parte, todavía en septiembre de 1966, en un artículo titulado "Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba", Roberto Fernández Retamar, uno de los más destacados pensadores de aquella vanguardia intelectual, podía presentar la crítica de los errores de los políticos como un deber consustancial a la adhesión del intelectual a la revolución y como un factor de diagnóstico y corrección tomado en cuenta por los políticos cubanos "realmente existentes" por entonces:

Un error teórico cometido por quien puede convertir sus opiniones en decisiones, ya no es sólo un error teórico: es una posible medida incorrecta. Con medidas incorrectas hemos topado, y ellas plantean, por lo pronto, un problema de conciencia a un intelectual revolucionario, que no lo será de veras cuando aplauda, a sabiendas de que lo es, un error de *su* revolución, sino cuando haga ver que se trata de un error. Su adhesión, si de veras quiere ser útil, no puede ser sino una adhesión crítica, puesto que la crítica es "el ejercicio del criterio". Cuando hemos detectado tales errores de la revolución, los hemos discutido. Así ha pasado no sólo en el orden estético, sino con equivocadas concepciones éticas que se han traducido en medidas infelices. Tales medidas fueron rectificadas, unas, y otras están en vías de serlo. Y ello, en alguna forma, por nuestra participación. (...) de alguna manera, por humilde que sea, contribuimos a modificar ese proceso [la revolución]. De alguna manera *somos* la revolución.(4)

Frente a la socorrida hipóstasis de la sinécdoque que hace de un dirigente individual o de un colectivo de ellos a tal o cual nivel, "la Revolución", y de sus ideas y

decisiones, por carácter transitivo, las ideas y decisiones de "la Revolución", Fernández Retamar recordaba que también los intelectuales revolucionarios son una parte en el todo de esa Gran Sinécdoque.

Para la mayoría de los intelectuales revolucionarios -pero no para la mayoría de los políticos- estaba claro que su papel en la esfera pública debía ser el de una participación crítica. Alrededor de 1968 se hace sentir con cierta fuerza en esa esfera la intervención crítica intelectual desde diversas posiciones políticas: el relativo monologismo dominante ya por varios años sobre la base de la coincidencia política espontánea y de cierta medida de autocensura en consideración al peligro de la manipulación informativa enemiga, es roto por voces intelectuales aisladas que emprenden cuestionamientos puntuales o amplios del proceso revolucionario, o incluso impugnaciones globales.

Esa heteroglosia en cuestiones políticas resultaba tanto más resonante cuanto que se presentaba sobre el fondo de una intelectualidad nacional pro-revolucionaria que, por paradójico que parezca, no intervenía públicamente en discusiones extraestéticas. Al enumerar "algunos problemas del intelectual revolucionario" en el artículo antes citado, Fernández Retamar había mencionado en primer lugar precisamente ese extraño silencio:

Hace poco me preguntaba en México Víctor Flores Olea por qué los intelectuales cubanos no participaban sino excepcionalmente en las discusiones sobre problemas de tanto interés como las referidas al estímulo material y al estímulo moral, a la ley del valor, etc., asuntos que solían ser tratados por el Che, Dorticós y otros. (...) La pregunta (...), entre otras cosas, roza este punto: los intelectuales cubanos, que han debatido lúcidamente

sobre cuestiones estéticas, deben considerar otros aspectos, so pena de quedar confinados en límites gremiales.(5)

Y había reclamado "esa ampliación de la problemática intelectual" justamente como parte del "proceso de conversión en intelectuales de la revolución".(6)

Por otro lado, también en las relaciones con la intelectualidad extranjera se puso de manifiesto una heteroglosia política análoga: gran parte de la intelectualidad extranjera izquierdista o progresista (fundamentalmente europea y latinoamericana) reaccionó con críticas al Gobierno Revolucionario en relación con la aprobación de la invasión de Checoslovaquia por las tropas del Pacto de Varsovia en 1968 y con el arresto y detención del poeta cubano Heberto Padilla en 1971. Si en enero de 1968, en ocasión del Congreso Cultural de La Habana, se ensalzaba a los trabajadores intelectuales del mundo y de Europa en particular precisamente por intervenir en la esfera pública con protestas y combativas movilizaciones en favor de causas como la de Cuba durante la Crisis de Octubre, la guerrilla del Che, la lucha de Vietnam, el movimiento negro en EUA, etc., en contraste con el nulo o escaso apoyo público de las vanguardias, organizaciones y partidos revolucionarios mundiales, ya en 1971 se descubre entre ellos una "maffia" de "falsos intelectuales", "pequeñoburgueses pseudoizquierdistas del mundo capitalista que utilizaron la Revolución como trampolín para ganar prestigio antes los pueblos subdesarrollados", y que "intentaron penetrarnos con sus ideas reblandecientes, imponer sus modas y sus gustos e, incluso, actuar como jueces de la Revolución".(7)

De repente, para la mayoría de los políticos, el intelectual apareció como un Otro ideológico real que los interpela en el espacio público sobre asuntos nacionales

extraculturales, políticos. Esa aparición, así como el conocimiento del papel desempeñado por los intelectuales checos en la por entonces reciente Primavera de Praga, la creciente influencia del modelo socio-político y cultural soviético en su etapa de Restauración brezhneviana, son algunos de los factores que contribuirían a que muchos políticos llegaran a ver en la intelectualidad como tal un compañero de ruta no confiable, e incluso una potencial fuerza política opositora. Algunos no dejaron de aprovechar la idea expuesta por el Che Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965) de que "la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios", al tiempo que hicieron caso omiso de un mandamiento político formulado por el propio Che a continuación en el mismo párrafo: "No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni 'becarios' que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas."⁽⁸⁾

De 1968 en adelante, más allá de una serie de medidas administrativas (la más simbólica de todas sería la disolución de la importante revista llamada precisamente *Pensamiento Crítico*), se produjo una verdadera cruzada contra la intervención crítica de la intelectualidad en la esfera pública, cruzada que tuvo su punto culminante en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971) y que sólo vino a desarticularse a principios de los años 80 con el fracaso del último desesperado intento de implantar como doctrina oficial el realismo socialista en su versión soviética más hostil a la crítica social. Justamente a principios de los 80 comienzan a oírse nuevamente voces críticas, esta vez con más fuerza y en mayor número, pertenecientes a jóvenes intelectuales nacidos y formados ya dentro de la Revolución -en su gran mayoría artistas plásticos, pero también narradores, teatristas, cineastas y ensayistas.

Nadie ha descrito mejor que el crítico de arte cubano Gerardo Mosquera cómo concebían y desempeñaban aquellos jóvenes artistas plásticos el papel del intelectual en la esfera pública: "Se siente [en ellos] una gran urgencia por ir 'más allá del arte' para abordar con él en directo los problemas de la sociedad, sin hacer la más mínima concesión artística." Añadía que esos artistas estaban "llevando adelante un cuestionamiento crítico muy serio de problemas de nuestra realidad que, aunque se tocan en los pasillos, de rareza han traspasado la oralidad para discutirse públicamente con todas sus letras." Y en una clara relación intertextual con la mencionada frase de Fidel, concluía: "Por fuerte que resulte en su expresión, se trata de un cuestionamiento dentro del socialismo y por el socialismo."(9)

Todavía a mediados de 1989 Mosquera podía señalar: "Las artes plásticas (...) constituyen ahora la tribuna más osada. Su crítica social analiza males muy reales en busca de la rectificación." Y menciona algunos de esos males: "burocracia, oportunismo, autoritarismo, rectificación pero no mucha, pancismo, centralismo antidemocrático...". (10)

En relación con esa voluntad de crítica y discusión públicas se produjo en los 80 una proliferación inaudita de espacios culturales de todo tipo: espacios de exhibición, de publicación, de lectura, de discusión; espacios institucionales y no institucionales; espacios privados y espacios públicos. Una inusitada característica de muchos de esos nuevos espacios fue la apertura a la intervención espontánea no revisada, autorizada y programada previamente (p. e., la lectura pública de textos no sometidos con días o semanas de anticipación a diversas instancias culturales y políticas para su aprobación, corrección o rechazo).

Por otra parte, esa actividad intelectual crítica se caracterizó por una orientación, nunca antes vista, hacia lo no institucional y lo antiinstitucional. Frente a los constreñimientos de los espacios institucionales y sus usos, desarrolló las siguientes estrategias:

-irrupción imprevista y apropiación efímera, "deconstructiva", de espacios culturales institucionales (repentinos performances no programados en medio de *vernissages* o conferencias ajenas);

-creación de espacios culturales no institucionales (exhibiciones de obras plásticas y representaciones teatrales en casas particulares, un periódico cultural *samizdat*), algunos de los cuales tenderían a devenir una especie de instituciones no institucionales (galerías en casas o en un céntrico parque);

-irrupción y apropiación más o menos efímera de espacios públicos (*graffitti*, murales y performances en las calles de la ciudad, un juego de base-ball por artistas y críticos en un estadio de base-ball).

Pero ya desde 1988 se produce nuevamente una ofensiva contra la intervención crítica del intelectual en la esfera pública, que -por obra del desencanto, el pesimismo, el escepticismo, y hasta el amargo resentimiento que genera, y en conjunción con las duras condiciones de trabajo y de vida creadas por la crisis económica de principios de los 90, y la simultánea apertura en la concesión de permisos de salida del país- conduce a la dispersión de la mayor parte de esa intelectualidad artística por tierras de América y Europa. No obstante, en los 90, sobre todo en su primera mitad, siguen apareciendo, si

bien cada vez más esporádicamente, obras cinematográficas, narrativas, teatrales, etc. en las que sobrevive el espíritu crítico de "los 80".

A continuación examinaremos no las medidas administrativas, sino el discurso que las legitima y, en general, la ideología y las prácticas culturales movilizadas contra la actitud crítica del intelectual, el carácter público de su intervención y hasta contra la propia figura del intelectual en general. Y lo haremos *de una manera tipológica, sincrónica, sin atender a la propia historia interna de esa ideología y prácticas ni a las variaciones de su presencia histórica en la vida nacional*, cuyo examen requeriría todo un libro. Ellas, que se presentan a sí mismas como garantes de la estabilidad ideológica y política de la Revolución, han llegado a ser hegemónicas en determinados períodos, pero, felizmente, nunca han llegado a reinar de manera absoluta en todas las instancias y ramificaciones del poder político y de las instituciones culturales. Precisamente la resistencia que a ellas le han opuesto en determinados momentos instituciones como la Casa de las Américas y el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, o la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y el propio Ministerio de Cultura -ambos partícipes de ellas en otros momentos-, ha permitido la aparición o supervivencia de determinados espacios intelectuales críticos.

En el marco de esa ideología y prácticas anticríticas, el papel del intelectual revolucionario como crítico de la propia realidad social revolucionaria raras veces es negado abiertamente, pero también raras veces es afirmado o reafirmado sin ambages; la mayor parte del tiempo es silenciado o mencionado de paso como un mero rasgo secundario o facultativo. Pero, incluso cuando se lo reconoce explícitamente en la teoría, es neutralizado de inmediato con restricciones y reservas de diverso alcance y naturaleza,

y su desempeño en la práctica social concreta deviene objeto de toda clase de acusaciones políticas y éticas.

Las más radicales restricciones son, desde luego, las planteadas en nombre de la *Raison d'État*: no conviene, o no se debe permitir, la crítica social en la esfera pública

a) porque los enemigos internos y externos de la Revolución podrían aprovecharla con fines propagandísticos, y/o

b) porque el conocimiento de ciertas verdades (dificultades y defectos de la realidad social) podría desorientar, confundir y desalentar al pueblo, que aún no tiene la preparación necesaria para asimilarlas [Nota bene: se trata del mismo pueblo cuya cultura política, madurez y lucidez ideológicas son presentadas como extraordinarias cuando es cuestión de destacar el carácter racional de su apoyo a la Revolución], y/o

c) porque cada nueva discrepancia crítica constituiría una heterodoxia, una disidencia que rompería la monolítica unidad ideológica de la nación, tan necesaria para su supervivencia.

Ahora bien, si se acepta que la crítica social en la esfera pública pone en peligro la seguridad nacional, al intelectual revolucionario, en la práctica, sólo le queda realmente, en el "mejor" de los casos, el silencio o el papel de apologista, cantor de lo positivo realmente existente, y, en el peor de los casos, el papel de idealizador e idilizador de la realidad social.

La *Raison d'État* dio origen al Síndrome del Misterio. Así bautizó el lenguaje popular cubano la tabuización de la investigación y la discusión pública de fenómenos

sociales que encierran (o pudieran encerrar) algún elemento negativo endógeno. Esa tabuización, que ha existido con amplitud y rigor variables en los diversos períodos, penetró en las esferas más triviales de la vida cotidiana y llegó en ocasiones a extremos grotescos.

Muchas veces, para el intelectual, no es siquiera cuestión de hacer que el "pueblo", "el público", tome conciencia de un determinado fenómeno social negativo, sino simplemente de lograr que ese fenómeno, secreto a voces, sea discutido colectivamente en la esfera pública. Por ejemplo, la existencia de prostitución en Cuba fue uno de los grandes temas tabú: mientras a fines de los 80 casi todo el pueblo sabía de su abierta y creciente existencia en las calles, el discurso oficial seguía negando su existencia, y justamente del medio intelectual surgió el artículo testimonial que sacó a debate público el indeseable fenómeno. También gracias a la intervención de la intelectualidad artística, algo semejante está ocurriendo en nuestros días con otro tema tabú: la supervivencia del racismo en Cuba.

Conjuntamente o no con las antes mencionadas restricciones, al papel crítico de la intelectualidad en la esfera pública se le fijan límites relativos al dominio de acción de su competencia. Se afirma que la intelectualidad no debe ocuparse de intervenir públicamente sobre problemas sociales no estrictamente culturales o político-culturales, puesto que no es competente para ello, carece del conocimiento teórico y empírico de la realidad social concreta que es propio de los políticos profesionales y los "expertos" o "especialistas" en determinados problemas sociales.

Esta concepción, que refuerza y es reforzada a su vez por la ya señalada falta de interés de muchos de los propios intelectuales en la crítica social pública, dicta el perfil temático de las publicaciones culturales locales. Si se comparan las revistas culturales cubanas con sus homólogas de la antigua Europa del Este -por ejemplo, *La Gaceta de Cuba* con la soviética *Literatúrnaia Gazeta*-, salta a la vista el carácter estrictamente artístico-cultural de los temas abordados por las cubanas (salvo recientes excepciones), la ausencia en éstas de temáticas sociales -como la ecología, la educación, la moral, el modo de vida y, hasta hace poco, pero todavía presentes en grado mínimo, la religión, la raza y el género.

Adicionalmente, a menudo se afirma que, ya en el dominio estrictamente cultural, el intelectual debe ocuparse de intervenir críticamente sólo sobre obras literarias y artísticas particulares, y no sobre las instituciones culturales y sociales y su influencia en la producción, difusión y recepción de esas obras. En momentos en que cada vez más teóricos y críticos no marxistas de todo el mundo están reconociendo la esterilidad de una crítica "ergocéntrica" -esto es, concentrada en las obras como si éstas estuvieran suspendidas en un vacío comunicacional social- y la necesidad de investigar esas obras en el contexto de los procesos sociales de producción, difusión y recepción, en el seno del socialismo cubano se llega a esperar de la crítica marxista, entre otras, que no investigue los aspectos sociales de la comunicación social artística, que sea menos sociológica, es decir, *que sea menos marxista o que deje de serlo*.

El más frecuente modo de atacar las intervenciones críticas de la intelectualidad en la esfera pública no es, como sería de esperar, el señalamiento de las consecuencias negativas que supuestamente sus afirmaciones críticas pudieran tener, ni, mucho menos,

la demostración del carácter supuestamente erróneo de esas afirmaciones, sino la atribución de condenables intenciones ocultas a sus autores: los intelectuales o parte de ellos son acusados de pretender convertir a la intelectualidad en *la* Conciencia Crítica de la sociedad, o sea, en la única, exclusiva conciencia crítica de ésta. Ello a contrapelo de algo obvio: que la intelectualidad podría aspirar a ello y lograrlo *únicamente* en una esfera pública en la que el resto de la sociedad no interviniera críticamente ni pudiera hacerlo; pero la intelectualidad, claro está, no tiene modo alguno de impedir tal intervención. Sólo la ausencia de actividad crítica pública por los otros sujetos sociales (clases, grupos, organizaciones políticas, medios masivos, etc.) puede hacer que la intelectualidad no sea *una* conciencia crítica entre otras, sino *la* conciencia crítica.

Otro modo frecuente de descalificar las intervenciones críticas de la intelectualidad es estigmatizarlas públicamente con el epíteto "hipercríticas", lo cual resulta legitimación suficiente para su exclusión de la esfera pública. En correcto español, "hipercrítico" se aplica a lo que contiene una crítica excesivamente minuciosa, escrupulosa o rigurosa. Si lo condenable del hipercriticismo no es la minuciosidad, la escrupulosidad y la rigurosidad en el análisis y la valoración críticos de la realidad social, debe ser entonces el grado excesivo de esas cualidades: el que ellas se presenten "en más cantidad que lo necesario o conveniente". O sea, que el criterio de la crítica social correcta no sería la verdad, sino la correspondencia de su grado de minuciosidad, escrúpulo y rigor a cierta medida de lo necesario o conveniente. Sin embargo, ninguna intervención crítica es estigmatizada como "hipocrítica" o "acrítica". No criticar del todo o criticar menos de lo necesario o conveniente no es motivo de condena y exclusión. Esto deja ver que el "cero", la total ausencia, es, en realidad, el grado ideal de crítica social. Ahora bien, una

vez más, ¿quién, cómo y según qué criterios decide qué grado de rigurosidad crítica es necesaria o conveniente para la sociedad socialista? o, lo que es lo mismo, ¿cuánta verdad y cuánto silenciamiento de la verdad son necesarios o convenientes? Y cuánto silenciamiento de la verdad da origen a una mentira por omisión?

Un recurso de invalidación similar al anterior, y a menudo asociado a él, es la falaz exigencia gnoseológica real-socialista del reflejo de la totalidad de la sociedad no ya por el conjunto de las obras de una cultura, sino por la obra literaria, artística o científico-social individual. Ésta ha de ser un microcosmos en el que no se puede omitir nada. Así, se condenan tajantemente las intervenciones críticas porque se concentran en revelar lo negativo y no presentan del todo o en su magnitud real (por su proporción estadística o su significación social) lo positivo que existe en la sociedad al lado de lo negativo criticado. Sin embargo, las mayoritarias intervenciones no críticas, o incluso absolutamente apologéticas, no son anatematizadas en modo alguno por concentrarse en lo positivo y no mostrar del todo o en su magnitud real lo negativo que sobrevive o surge en la sociedad al lado de lo positivo ensalzado.

Tal vez el más incapacitador de los ataques es el que se limita a señalar en la intervención crítica del intelectual alguna coincidencia con afirmaciones anteriores de contrarrevolucionarios externos o internos. Tampoco en este caso rige el principio de la correspondencia a la verdad, sino la "lógica" de lo que ya el propio Engels llamó burlescamente "política de Gribul", consistente en la supuesta obligación que tendría todo pensador marxista de afirmar *automáticamente* lo contrario de lo que haya afirmado cualquier autor no-marxista. Pero esta "lógica" también es aplicada retroactivamente: si

algún enemigo declarado de la Revolución afirma públicamente que coincide en algo con una anterior intervención crítica del intelectual, o da alguna muestra directa o indirecta de aprobarla, ésta se convierte automáticamente en contrarrevolucionaria, independientemente del tiempo transcurrido desde su recepción inicial. Si lo políticamente correcto es lo contrario de lo que digan los enemigos, el intelectual revolucionario y su obra se ven sometidos a una azarosa y penosa dependencia intelectual respecto de la iniciativa de aquellos.

Otro modo de descalificar intervenciones críticas de intelectuales es culparlas de "indisciplina", de introducir anarquía y desorden en la vida social. Se llama a desatender el contenido de verdad de una intervención crítica por el mero hecho de que ésta ha violado las reglas pragmáticas no escritas, pero no por ello menos rigurosas, que deciden dónde, cuándo, cómo y ante quién no se debe plantear una crítica sobre determinados temas (e incluso quién no debe plantearla). Basta, por ejemplo, que haya sido realizada fuera del correspondiente círculo de autorizados, fuera de las instituciones o reuniones programadas, o por una persona (principiante o aficionado) no reconocida institucionalmente como una figura intelectual, o sin rodearla de rituales apologéticos "constructivos", o sin ofrecer ya lista la solución del problema planteado, para que se pueda desautorizarla de manera absoluta y declarar innecesaria -y también improcedente- toda respuesta a ella.

Un modo particularmente eficaz y socorrido de descalificar las intervenciones críticas es su presentación, patética y casi siempre melodramática y kitsch, como una "ofensa a la sensibilidad popular", una "herida infligida a las fibras más profundas del corazón de nuestro abnegado pueblo". Del mismo modo que en materia de comprensión

de las obras se busca -como bien señala una célebre frase de Che Guevara-, "lo que entiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios", en materia moral y política sólo se busca lo que aprueba todo el mundo, que, en realidad, es lo que aprueban los funcionarios. Así, de repente la "sensibilidad popular", a veces desatendida por los mismos funcionarios en otros asuntos sociales, es presentada como la suprema e infalible instancia moral y política, aunque a menudo no es más que un constructo mass-mediático u oratorio que encarna lo que los funcionarios consideran que el pueblo tiene el deber de sentir sobre tal o cual asunto.

Por último, cuando la argumentación crítica del intelectual se realiza, de manera muy visible y consecuente, desde el punto de vista de los principios e intereses de la Revolución y con una impecable lógica marxista, entonces es posible que se recurra a un mecanismo neutralizador de emergencia: en vez de discutir públicamente sus afirmaciones, de impugnarlas con las armas intelectuales del marxismo, se acusa al autor de estar simulando que es revolucionario o marxista, de disfrazarse con una fraseología marxista, con lo cual se da por zanjada la parte intelectual del asunto y se hace el correspondiente daño moral a un verdadero revolucionario o marxista.

Ahora bien, la actividad crítica del intelectual en la esfera pública no sólo es combatida directamente, sino también por vías indirectas. Una de ellas es la administración de la memoria y el olvido. En cada período se trata de borrar (minimizar, velar) de la memoria colectiva cultural todo lo relativo a la actividad crítica del intelectual en el período anterior: ora el recuerdo de las formas que asumió, las vías que utilizó, los espacios en que se desarrolló y las personalidades concretas que la ejercieron, ora el recuerdo de cómo se la combatió, reprimió o suprimió, y quiénes fueron sus antagonistas

(lo cual, en la incierta primera mitad de los 90, vino a facilitar el "lavado de biografías", el "travestismo ideológico" y el "reciclaje" de personajes de línea dura).

Así pues, empleando convencionalmente la nada exacta designación de los períodos con números redondos, podemos decir que las intervenciones y espacios críticos de "los 60" (1959-1967) fueron borrados en "los 70" (1968-1983); los "errores" políticoculturales cometidos contra esas intervenciones y espacios en "los 70", fueron superficialmente reconocidos e inmediatamente borrados en "los 80" (1984-1989); y, por último, las nuevas intervenciones y espacios críticos de "los 80" fueron borrados en los 90. Los modos de operación han ido desde la burda exclusión de diccionarios y textos históricos hasta la sutil aceptación inmediata, en "los 80", de la eufemística denominación "quinquenio gris" (1971-1975) para el período de autoritarismo y dogmatismo que, por una parte, se extendió por unos quince años, aproximadamente desde 1968 hasta 1983, y, por otra, fue negro para muchas vidas y obras intelectuales.

No es, pues, casual que las intervenciones críticas de "los 80" hayan realizado un empeño de rescatar la memoria de sus precedentes de "los 60" como una tradición interrumpida. También el rescate de la memoria de la joven plástica y demás manifestaciones críticas de la intelectualidad de "los 80" deberá formar parte de la tan necesaria anamnesis histórica de la intelectualidad cubana, frente a aquellos que se esmeran en hacer realidad lo que proclamaba desde su título aquel viejo libro de Aldo Baroni: *Cuba, país de poca memoria*.

Idéntico sentido que esa administración de la memoria y el olvido tiene el hecho de que, del corpus de la producción intelectual de la Europa oriental socialista que se ha

presentado al público cubano, se han excluido *a priori* o expulsado *a posteriori* las obras que encarnan una tradición intelectual socialista de crítica de la realidad social del socialismo realmente existente: desde los textos satíricos de Maiakovski hasta los de Stratíev, desde los ensayos políticos de Trotzki hasta los de Adam Schaff o el primer Rudolf Bahro.

Otra vía indirecta, pero sumamente efectiva, de lucha contra la intervención crítica de la intelectualidad es el atizamiento y propagación del antiintelectualismo, ya preexistente en la cultura cubana, pero avivado y difundido con fines políticos.

En efecto, ya en 1925, en su ensayo "La crisis de la alta cultura en Cuba", el destacado pensador cubano Jorge Mañach, al enumerar los factores responsables de aquella crisis en la joven República, señalaba que en el pueblo, en "todas las clases no intelectuales de la Nación", existía "una sorda antipatía, un irónico recelo", una "actitud de displicencia y hasta de menosprecio hacia las inquietudes intelectuales". Y observaba: "No sólo entre el pueblo bajo, sino hasta entre la burguesía, el ser o parecer 'intelectual' es una tacha".(11) En esta temprana "tradición" se manifestaba la influencia del antiintelectualismo, diverso pero profundo, de dos culturas, la española y la estadounidense, que participaron en la génesis y la evolución de la cultura cubana.

Así, en los "70" la imagen del intelectual en la cultura masiva (canciones, telenovelas, espectáculos cómicos, etc.), se tornó más ridícula y antipática, no sólo como tipo no popular, sino, en general, como personaje carente de "cubanía" (ajeno a la realidad social, al pueblo, al trabajo duro; aristocrático, pomposamente retórico y pedante).

Si "las masas", "el pueblo", habían sido construidos alguna vez como el Otro de la élite intelectual -el término definitorio en la oposición-, y, por ende, primitivo, obtuso, irracional, etc., es la "élite" intelectual la que fue construida entonces como el Otro del "pueblo", y, por ende, extravagante, amoral, extranjerizante.

Aprovechando las ideas morales reinantes en amplios sectores populares, la homofobia (más exactamente, la gayfobia) y la hostilidad e intolerancia hacia toda diferencia en el modo de vida (y, por ende, hacia todos los signos de originalidad en el vestir, etc. tan frecuentes entre los intelectuales), se operó una identificación de intelectualidad, homosexualidad, "extravagancia" y no confiabilidad política y moral. Ya Pierre Bourdieu ha llamado la atención sobre "el antiintelectualismo viril" y "la tendencia de las fracciones dirigentes [de la clase dominante] a concebir la oposición entre 'el hombre de acción' y 'el intelectual' como una variante de la oposición entre lo masculino y lo femenino". (12)

El internacionalmente conocido film cubano *Fresa y chocolate* [1993] -al que en Cuba le ha sido vedada hasta hoy la difusión nacional televisiva- puede ser visto también como una respuesta artística tardía de la *intelligentsia* nacional a la gayfobia y, en general, la "alofobia" moral e ideológica realmente existentes en el seno del pueblo, pero atizadas y dirigidas en los 70 contra la intelectualidad como un todo (13) (se recordará el peso de lo intelectual y la cultura en la imagen del protagonista homosexual, así como el carácter de iniciación cultural que reviste su relación de amistad creciente con el joven comunista heterosexual).

Ahora bien, portadores de ese antiintelectualismo son no sólo gran parte de los políticos y de las capas populares: también en nuestro país se ha hallado un buen número de los que Leszek Kolakowski ha llamado "intelectuales contra el intelecto". Sin embargo, la explicación que de su surgimiento ofrece Kolakowski -una sensación de "desarraigo", de no integración, y la derivada necesidad de una sensación de compromiso total o de una conciencia de pertenencia- no parece válida en este caso.(14) Más apropiada parece la explicación que de ese "anti-intelectualismo desde adentro" ha ofrecido Bourdieu: el resentimiento y "la violencia del amor desilusionado" que surge en intelectuales mediocres "cuando el relativo fracaso viene a condenar sus aspiraciones iniciales a propósito de una cultura de la que ellos esperaron todo". (15) Así lo indica el hecho de que el auge del antiintelectualismo en el medio cultural coincide con el período que ya muchos han descrito como el de "la mediocracia", el "ascenso de la mediocridad al poder", etc.

Tan profundo éxito y arraigo tuvieron esas campañas antiintelectuales que todavía en 1992 el Consejo Nacional de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba hubo de emitir un documento dedicado en gran parte a criticar los "prejuicios anticulturales" y a las personas que provocan la hostilidad y desconfianza del pueblo hacia los intelectuales. (16)

Ahora bien, en sus respectivos momentos de incidencia en la esfera pública la mayoría de los intelectuales críticos cubanos ha creído más que muchos políticos en la capacidad del socialismo para soportar la crítica abierta. Más aún, la han considerado, no una amenaza para el socialismo, sino su "oxígeno", su "motor": una necesidad para la supervivencia y salud del proceso revolucionario. En su convicción, la crítica

social *sólo* puede ser una amenaza cuando se la silencia o incluso se la desalienta con represalias administrativas o de otra índole, cuando se la confina a un enclave gremial o institucional cerrado, cuando se la coloca en un vacío comunicacional bajo una campana de vidrio, y, sobre todo, cuando no se le responde, o cuando, incluso reconocida como acertada, no es tenida en cuenta en la práctica política. Para ellos, lo que confirmaron los procesos que llevaron al derrumbe del campo socialista no fue -como piensan muchos políticos, burócratas, tecnócratas y econócratas- que la crítica social de los intelectuales determina la erosión y caída del socialismo realmente existente, sino que el silenciamiento, confinamiento y desdeñamiento de la crítica social realizada por la intelectualidad y el pueblo en general permite que los problemas sociales y los correspondientes malestares crezcan, se multipliquen y se acumulen más allá de lo que una tardía apertura del debate crítico público podría enfrentar.

La suerte del socialismo después de la caída del campo socialista está dada, más que nunca antes, por su capacidad de sustentar en la teoría y en la práctica aquella idea inicial de que la adhesión del intelectual a la Revolución -como, por lo demás, la de cualquier otro ciudadano ordinario- "si de veras quiere ser útil, no puede ser sino una adhesión crítica"; por su capacidad de tolerar y responder públicamente la crítica social que se le dirige desde otras posiciones ideológicas -las de aquellos "no revolucionarios dentro de la Revolución" a quienes se refería la célebre máxima de 1966-; por su capacidad, no ya de tolerar, sino de propiciar la crítica social que de su propia gestión se hace desde el punto de vista de los mismos principios, ideales y valores que proclama como propios, esto es, de ser el mecenas de la crítica socialista de su propia gestión; en fin, por su capacidad de asegurar que el intelectual, para publicar la verdad, no tenga que

apelar al "samizdat" o al "tamizdat" (17), esferas públicas diaspóricas y otros espacios culturales y mecenazgos extraterritoriales, ni vencer las "dificultades al escribir la verdad" señaladas por Brecht en su célebre artículo de 1935. (18) Pero mientras esta capacidad se vea dañada por la acción de las fuerzas políticas hostiles a la crítica social, el intelectual, para vencer esas dificultades, tendrá que dar muestras de las correspondientes cinco virtudes brechtianas: el valor de expresar la verdad, la perspicacia de reconocerla, el arte de hacerla manejable como un arma, el criterio para escoger a aquellos en cuyas manos ella se haga eficaz, y la astucia para difundirla ampliamente.

Notas

(1). *The role of the intellectual in the public sphere, Beirut, Lebanon, 24, 25 February 2000: Reader*, Prince Claus Fund, The Hague, Holanda, p. 3.

(2). Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales*, Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961, p. 11.

(3). En octubre de 1977, en su discurso de clausura del Segundo Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (desde el primer congreso habían pasado ya dieciséis años), Armando Hart, entonces Ministro de Cultura, observaba lo siguiente: "Las deficiencias, dificultades y los logros que han existido durante el período comprendido entre el Primer y el Segundo Congresos de la UNEAC, están en parte relacionados con la mayor o menos comprensión que cada cual ha tenido de la esencia más profunda de las palabras de Fidel cuando, en pensamiento que todo lo sintetiza,

proclamó: 'Dentro de la revolución todo, contra la Revolución nada', o cuando dijo: 'El arte es un arma de la Revolución'." (Armando Hart, *Del trabajo cultural. Selección de discursos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1978, pp. 142.

(4). "Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba", en: R. Fernández Retamar, *Ensayo de otro mundo*, Instituto del Libro, La Habana, Cuba, 1967, p. 186.

(5). Ob. cit., pp. 178-179.

(6). Ob. cit., p. 179.

(7). "Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura", en: *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 65-66, pp. 17.

(8). Ernesto Che Guevara, *El socialismo y el hombre en Cuba*, Ediciones R, La Habana, 1965, p. 49.

(9). Gerardo Mosquera, "Crítica y consignas", *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre de 1988, p. 26.

(10). Gerardo Mosquera, "Trece criterios sobre el nuevo arte cubano", *La Gaceta de Cuba*, junio de 1989, p. 24.

(11). Jorge Mañach, *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana, 1999, pp. 32 y 33.

(12). Pierre Bourdieu, *La distinction: Critique social du jugement*, Éditions du Minuit, París, 1979, pp. 361-362.

(13). "Los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales, en expresiones del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra Revolución." "Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura", en: *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 65-66, pp. 16.

(14). Leszek Kolakowski, *Intelectuales contra el intelecto*, Tusquets Editores, Barcelona, 1986, p. 112.

(15). Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, París, 1992, p. 388.

(16). *La cultura cubana de hoy: temas para un debate*, documento aprobado por el Consejo Nacional de la UNEAC el 26 de mayo de 1992, pp. 5-8.

(17). "*Tamizdat*", neologismo ruso, construido por analogía con "samizdat" a partir de "tam" ("allá") e "izdat" (apócope de "izdatelstvo", "editorial"). Designa las ediciones norteamericanas, eurooccidentales, etc. de textos de autores soviéticos y de otros países del bloque socialista que, por decisiones gubernamentales, no podían ser publicados en sus respectivos países de origen.

(18). Bertolt Brecht, "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit" (1935), *Schriften zur Literatur und Kunst*, Aufbau-Verlag, Berlín y Weimar, 1966, tomo I, pp. 265-290.

Casa, cuerpo, pasión.
Una lectura de "Últimos días de una casa " de Dulce María Loynaz

Margara Russotto
Universidad Central de Venezuela

Este texto se ha ido escribiendo por etapas. En primer lugar retoma las ideas presentadas en el V7 Coloquio de Literatura Caribeña, "La otredad en la mirada", celebrado en Caracas en mayo del 2000, así como también la experiencia del diálogo con mis alumnos, con quienes comparto inquietudes y perplejidades sobre la poesía, las cuales suelen llevarnos a constantes búsquedas y redefiniciones.

En esa ocasión, yo había tratado de diseñar una semblanza problemática de Dulce María Loynaz, basada en algunos hitos de la recepción crítica que acompañó su amplia producción de más de medio siglo. Esa semblanza obedecía a dos propósitos. El primero, consistía en espesar un poco más su figura dentro del contexto venezolano que casi la desconocía, difundir sus libros y comunicar el sentido de su importancia; y el segundo, porque me parecía que a través de la problematización, como práctica reflexiva, era posible "desnaturalizar" algunos elementos que parecían obvios a la primera lectura, evitando acercamientos tendenciosos o superficiales, y así tratar de adentrarse en lecturas más profundas.

En efecto, la valoración de la obra de Dulce María ha experimentado una serie de reveses y condicionamientos históricos -como suele suceder, por lo demás, en todos los casos- de acuerdo a las diversas tendencias de la crítica que la han enfocado, a los cambios de la sociedad cubana y a la evolución misma de los estudios literarios durante más de medio siglo. Su obra así lo amerita ya que recorre un largo trayecto que va desde sus

primeras producciones poéticas en la década del 20 hasta poco antes de su muerte en 1997. Es decir, un lapso en el cual pasó de todo; en el cual fue ignorada y exaltada secretamente, seguida e interpretada de acuerdo a diferentes tendencias críticas, afirmándose lenta e inexorablemente entre sus afortunados lectores, en un proceso de actualización todavía vivo e inconcluso ya que falta recuperar la totalidad de su obra para una comprensión global y más sistemática. (1)

Un primer perfil difundido ampliamente fue el de una escritura de tendencia intimista e hispanizante, y poco vinculada a las circunstancias de su tiempo. Es claro que esta desvinculación o supuesto "individualismo ahistoricista" es tan solo aparente. Y no es necesario rasgar abruptamente el velo de las apariencias para reconocer el complicado código de mutuos silencios, incomprensiones, amores y reticencias que pronto se estableció, no sólo entre la obra de Dulce María y sus lectores y entorno, sino entre ella misma y su propia imagen. Es decir, entre ella misma y las máscaras *autorizadas* de la autoría que ella se permitió o construyó. Es este mismo código secreto el que alternó etapas de indiferencia con etapas de interés, hasta consagrarla apoteósicamente como una leyenda viviente a partir de la década de los 80. Reconocida en España antes que en Cuba, viajera y memorialista, a su alrededor se fue construyendo el mito de una "personalidad literaria" como fuera del tiempo, resistente a cualquier cambio, tanto en relación al proceso histórico cubano como al de cualquier otra índole, reconfigurando sin cesar las referencias del pasado. Fue una presencia paradójica, esa otredad en la mirada de su propio contexto cultural, y un testigo silencioso que, no obstante, rechazó cualquier tentación de exilio o gesto de victimismo dramático, porque sabía tal vez oscuramente que en ella latían los restos de un mundo en desaparición por consignar. Angel Rama

consideraba que esos mundos ya perdidos, capturados justamente en el instante de su destrucción o de último aliento, habían producido lo mejor de la novelística latinoamericana durante la década del 60 y el 70. Las llamó *visiones patricias*, (2) formas, simbólicas de "resistencia" ante las violentas oleadas de la modernización continental; visiones que si bien implicaban una concepción aristocrática de un mundo idealizado, también representaban un sistema cultural y regional con valores propios, con sus códigos de honor y dignidad amenazados, lo cual permitió impulsar poderosamente la renovación literaria latinoamericana mediante técnicas compositivas de profunda originalidad.

Sin embargo, aunque en muchos aspectos podría hablarse también de visiones patricias, las de Dulce María son de otra índole, ya que su resistencia se ejerce sobre terreno movedizo. Aunque afirme su filiación *patricia* -de hija de prócer-, su lugar de enunciación queda matizado y problematizado por la presencia de marcas de género que producen una transformación considerable tanto del significante como del significado aludidos. Sus visiones "patricias", si pueden llamarse así, serán sin duda mucho menores y más privadas que aquéllas transmitidas por los coroneles- y "señores de la guerra" de Guimarães Rosa y García Márquez, o por los trágicos héroes de Rulfo, de acuerdo a la interpretación de Rama. Sus visiones provienen más bien de espacios clausurados; surgen con gracia y fatalidad desde el encierro en ámbitos de la subjetividad femenina, desde donde se constata una y otra vez la impotencia de la acción, del cambio, y una fragilidad esencial de todos los elementos del transcurrir humano. Un transcurrir silencioso y casi invisible hacia la catástrofe, tal como queda luminosamente indicado en un breve verso de sus *Poemas sin nombre* (1953), exactamente el número XXIX: *En cada grano de arena hay un derrumbamiento de montaña*.

Esta forma de devastación paulatina. y silenciosa, en mi opinión, atraviesa toda su obra con velada discreción, pero también con una constancia implacable y continua, tal como el imperceptible deslizamiento de un suelo montañoso a través de los siglos y las magnitudes geológicas. En su poesía, huellas de este derrumbamiento aparecen en lo grande y en lo pequeño: tanto en la herida que deja la duda amorosa, como en el aislamiento de las experiencias que rehuyen toda concreción; en la gravedad hierática ante la frustración que remata un verso final, como en la ironía que deshace el tono sublime en distanciamiento e insatisfacción. Son casi todos "poemas naufragos", como se titula el conjunto de textos poéticos de distintas épocas, publicados en 1990 y reunidos como restos de naufragios, piezas milagrosamente salvadas de algún desastre innombrable. Y no sería descabellado proponerse el registro minucioso de ese avance de imperceptibilidades destructivas como líneas de un mapa, persiguiéndolas en los diferentes tramos de una red justamente invisible, hasta llegar a su desenlace definitivo en *Ultimos días de una casa* (1958).

Pero la oposición entre lo minúsculo y lo monumental no es la única contradicción. La obra de Dulce María tampoco es considerada como de una representante "típicamente" caribeña, ya que en ella no se encuentran huellas de lo que es considerado característico de esta cultura, entendiendo la noción de *característico* como una forma subjetiva de representación, de carácter descriptivo y arbitrario, que no corresponde propiamente a un goce estético, digamos "desinteresado", sino *a la voluntad humana y para la cual el ideal ya no representa ningún valor vinculante*. (3) Aunque cubana de pura cepa (4), su inclusión es bastante marginal (cuando la hay) en los panoramas dedicados a las literaturas del Caribe, los cuales suelen enfocar con óptica

exotizante, hiperdiscursiva y colorística, la producción literaria del Caribe hispánico centrándose sobre todo en la narrativa. Sin embargo, como señala Luisa Campuzano, las crónicas y memorias de Dulce María afirman y enriquecen la tradición hispanófila que es fundamento de la cultura caribeña en general, y cubana en particular. En este sentido, su testimonio completa -afirma Campuzano- *el perfil siempre en construcción de la identidad nacional (...) con aquellos rasgos del gran mundo habanero de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX sin los cuales resultaría incompleto y falso.* (5)

Por otra parte, su obra también ha sido considerada reacia al análisis de corte feminista, debido tanto al encubrimiento de sus principales motivos como al peligro de sucumbir a otro reduccionismo crítico en boga. La escritora Marilyn Bobes afirma, por ejemplo, que el tema de la mujer en ella es circunstancial y poco afortunado, como se demuestra en el *Canto a la mujer Viril* de 1938. Según Bobes, ella fue una de las pocas escritoras de ese período que *no sucumbió a la tentación feminista de exhibir el muestrario de sus atributos sexuales.* (6) Una exhibición que, sin embargo, cabe recordarlo, fue una etapa decisiva y necesaria dentro del proceso de afirmación de la escritura femenina y de sus coordenadas estéticas diferenciadas.

En efecto, la poesía de Dulce María no responde ni al feminismo didáctico y sociologizante de las románticas, ni al irónico y satírico de las vanguardistas de comienzos de siglo, ni a los rasgos de "lo femenino" tradicional identificados por la crítica más conservadora. Sin embargo, en muchas entrevistas y declaraciones, a pesar de sus reticencias y estrategias de auto-preservación, es evidente su conciencia de género y su reivindicación de las diferencias, incluso en el campo estricto de la construcción poética, a pesar de declararse una "tranquila mujer convencional" y respetuosa de la tradición. En

una de sus últimas entrevistas publicada recientemente, hace una defensa de estas diferencias en términos bastante explícitos:

Como creadora la mujer puede hacer una poesía enteramente distinta a como la asume un hombre, es más un hombre no puede hacer lo que una mujer hace en poesía. Hay poemas que son netamente femeninos como los hay netamente masculinos. Usted no puede concebir que una mujer escriba una poesía como "Los Caballos de los Conquistadores", de Santos Chocano; eso nunca una mujer lo haría, no está en su psicología ni en su modo de sentir, tampoco un hombre puede hacer "La Carta Lírica a otra mujer" que hizo Alfonsina Storni. De modo que sí creo que existe poesía masculina y poesía femenina. La poesía no es una cosa tan abstracta como se quiere hacer ver, tiene sus matices, tiene sus propios dominios y creo que hay que respetarlos. (7)

Señalo estas tensiones en el intercambio entre lo textual y lo extratextual, para introducir la singular situación de Dulce María Loynaz como escritora caribeña, memorialista y poeta de un mundo del cual pareciera no quedar memoria; así como también para fundamentar mi lectura de *Ultimos días de una casa*, a partir del tópico de la *devastación del cuerpo femenino* que considero la referencia central y emblemática del poema.

Importa esclarecer esta asociación entre la casa y el cuerpo de la mujer en dos direcciones. La primera, mediante una contextualización interna que se deja guiar por el análisis del poema; y la segunda, de carácter externo, que nos permite relacionar su obra a la de otras escritoras latinoamericanas a través del mismo tópico.

Me detengo rápidamente en esta segunda contextualización ya que, en efecto, esta poética de la catástrofe, o "catastrófica" directamente, pertenece a una constelación de poetisas latinoamericanas cuya vinculación entre sí no siempre ha sido reconocida, sea debido a cierta tradición de lectura aislacionista, sea por el esquema generalizante de la filiación canónica con Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini y unas cuantas poetisas más de nuestro Parnaso consagrado. Sin embargo, como sabemos, estas filiaciones han sido cuestionadas y posteriormente reformuladas por la crítica feminista desde hace varias décadas, con el fin de reescribir la historia literaria en sus aspectos tradicionalmente silenciados. (8)

Esta otra constelación a la cual me refiero, más bien se aleja de la que forman nuestras amantes, rebeldes, suicidas o muertas prematuras de comienzo de siglo. Por lo contrario, la relación se establece con otro grupo de poetisas, longevas y resistentes, que nos acompañan casi a lo largo de todo el siglo XX. Me refiero, por lo menos en una primera instancia, a Antonia Palacios (1904-2001) y a Idea Vilariño (1920). Como Dulce María, ellas nacen aproximadamente en las primeras décadas del siglo y asisten a los cambios y vicisitudes históricos, tanto de su respectivo contexto nacional como de la cultura literaria y artística continental. Es decir, experimentan la duración de una larga vida, con los cambios de cada etapa biológica y estación vivencial. En la distancia, podría decirse que cada una se enlaza con la otra mediante una misma problemática altamente significativa: la degradación del cuerpo femenino, poetizada reiteradamente y bajo distintas ópticas. Pues si la venezolana emite su voz de *medium nocturnal* para lamentar *los desastres de un cuerpo y una conciencia en ruinas*, como señaló agudamente Luis Alberto Crespo (9), la uruguaya se enrosca en el nihilismo orgulloso ante la

enfermedad y la muerte, mientras la cubana utiliza la imagen de la casa desintegrándose, y superponiendo así el cuerpo de la mujer al cuerpo social y al espacio de la memoria femenina ante lo irrecuperable.

Casi contemporáneas en muchos aspectos, y no exclusivamente por proximidad generacional, estas tres poetas convergen, a cierta altura de su producción, en el tratamiento estético de la decrepitud y la vejez femeninas mediante diferentes registros y operaciones dignos de un estudio de comparatismo contrastivo. En este sentido, sería pertinente, y fructífero en muchos aspectos, realizar una lectura cruzada de *Aire sucio* (1950) y *Nocturnos* (1955) de Idea, con el grupo de poemas de Antonia publicados entre la década del 70 y el 80, como *Textos del desalojo* (1973) y *Crónica de las horas* (1983), a la luz de *Últimos días de una casa* de Dulce María. El resultado podría ser revelador de ricas vinculaciones con las marcas de género que determinan el enfoque y el comportamiento del sujeto lírico, por una parte; y por la otra, nos mostraría la vigencia de un imaginario diferenciado y articulado a una serie de tópicos de la femineidad caribeña.

Por último, es a través del análisis del poema como se verifica que la imagen de la casa agonizando apunta claramente al cuerpo de la mujer en la vejez, haciendo serie a su vez con la pasión de Cristo y sus "pasos" en el camino de las ofensas y la destrucción hasta la muerte. La referencia al cuerpo devastado no se hace solamente a través de las roturas, perforaciones, úlceras y otros signos de la degradación corporal que aparecen en el poema, sino también a través de las acciones antropomórficas que realiza la casa, la cual duerme, recuerda, mira, y experimenta dolor físico. Si la casa es también un símbolo femenino (10), entonces es posible una lectura no solamente cósmica o socio-política del

símbolo, sino una lectura articulada al imaginario femenino y a las especificidades de su posición en tanto sujeto. De hecho, si el *topos* de la casa ha sido una referencia constante en toda la poesía latinoamericana, y no exclusivamente cubana, lo ha sido casi siempre en la distancia de la segunda persona, "referida" en la contemplación de un equilibrio universal, aunque basado en la minucia del perfecto servicio y una total contención (como en Lezama Lima, por ejemplo); o la casa como un ámbito oscuro y enigmático, cuerpo-pasaje por atravesar, apuntalar y reinventar amorosamente (como en Eugenio Montejo); o como el punto de quiebre de la infancia perdida que subyace a la evocación (como en numerosos poetas venezolanos). En ninguno de estos casos evidentemente se llega a plantear una transmutación tan radical y osada del yo lírico como en el poema de Dulce María.

Aunque poco conocido fuera de Cuba, este largo poema de 68 estrofas y compleja estructura, es unánimemente apreciado por la crítica y es considerado una muestra de privilegiada madurez artística. El mismo ha estimulado hermosos trabajos críticos y de reconocimiento, aunque con diferentes resultados. Cabe mencionar por ejemplo el estudio de Usar López, *Días en la casa de la poesía* (11), que acompaña y casi "reconstruye" el largo poema verso por verso; así como también el libro de Jesús J. Barquet, *Escrituras poéticas de una nación*. Este último, en particular, tiene el mérito de conectar el poema que nos ocupa con la tradición poética cubana, y de fundamentar una interpretación íntimamente vinculada a la trayectoria de su identidad nacional.

Se trata de un poema de largo aliento que realiza una operación antropomórfica: el sujeto lírico habla *desde* la casa, toma su voz y forma; se hace estético y pesado como ella; viejo como ella. Es esta incorporación escultórica la que vive, clama, recuerda la

felicidad perdida, siente dolor físico cuando empieza a ser golpeada, se hunde en el olvido y el silencio de la muerte al final. Identificada totalmente con el cuerpo femenino -con las mujeres que la habitaron, las "abuelas", madres, e hijas- es él el vehículo y soporte de todo el desarrollo vivencial que se expone en el poema. Como señala Bachelard, la casa actúa como un poderoso resorte simbólico y *uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre*(12), y por eso resulta impactante su desenlace trágico en el poema, ya que ese poder resulta inútil ante los embates del tiempo y el proceso de desintegración física.

La composición total del poema está claramente dividida en cuatro partes de extensión desigual, a manera de *jornadas de lamentación*, donde la casa-cuerpo vive el recuerdo de su plenitud, las etapas de la pasión -que es su agonía- y finalmente la muerte. Cada jornada equivale a un día en la representación temporal del poema, aunque la medida en versos es cada vez más corta, como corresponde al proceso de la vejez y desintegración corporal que va del lento comienzo hasta su precipitación final.

La rigurosidad de la composición es extrema y controlada, de allí que cada jornada sea introducida siempre con una estrofa de transición preparatoria, a manera de puente o receso, antes de pasar a la que le sigue. Por ejemplo, el paso de la primera, larga, jornada de lamentación a la segunda está marcado por cinco versos de atmósfera onírica y extrañamiento, lo cual "suspende" el relato de la evocación, sea para retomar aliento, sea para abandonarse al sopor del agotamiento: *Todo esto es muy raro. Cae la noche / y yo empiezo a sentir no sé qué miedo:/ miedo de este silencio, de esta calma, / de estos papeles viejos que la brisa / remueve vanamente en el jardín* (13). Esta situación de perplejidad y

extravió antecede al verso que inaugura la segunda jornada: *Otro día ha pasado y nadie se me acerca. /Me siento ya una casa enferma, / una casa leprosa.*

El carácter narrativo, del poema, contribuye a marcar descriptivamente las jornadas, o etapas de la "pasión" desde el comienzo. Este abre con una introducción general de dos estrofas de seis versos cada una, donde el yo lírico se sorprende envuelto en el silencio y la opresión. Este silencio, que alude simultáneamente al sopor de un cuerpo agonizante -de allí que se alternen desmayos de la conciencia y vueltas a la lucidez durante todo el poema propicia también un movimiento de introspección centrado en la dolorosa conciencia de sí, con lo cual se introduce el primer, impulso de la memoria hacia el pasado: *Nadie puede decir que yo he sido una casa silenciosa.* La primera *jornada* consiste entonces en la evocación de una felicidad perdida, con brotes de alegrías y penas, la presencia de la otredad que da sentido a la existencia de la casa-mujer: la familia, la maternidad, las voces de los que se han ido: *Puedo hablar de mi tiempo melancólicamente, / como las personas que empiezan / a envejecer, pues en verdad / soy ya una casa vieja.*

A partir de aquí surge claramente el tema de la vejez -*sumida en estupor* - y los cambios y alteraciones tanto internas como externas, transitando del cuerpo al paisaje, del mar perdido por el acoso espacial de otras construcciones, al cuerpo que empieza a degradarse. El registro de las pérdidas, que incluye la de los niños ya crecidos mediante el síndrome del nido vacío, parece haberse inspirado claramente -aunque sin sombra de amargura- en los tratados de Simone de Beauvoir sobre la vejez femenina:

Puesto que por ser mujer ha sufrido más o menos pasivamente su destino, le parece que le han robado sus oportunidades, que la han engañado y que se ha deslizado de la juventud a la madurez sin darse cuenta (...), y así como la joven sueña con todo lo que "será" su destino, ella evoca lo que "hubiese podido ser" su pasado (14).

Los estudios de género han profundizado en esa etapa que, además de biológica, es también cultural pues para las imaginaciones de lo femenino que maneja la sociedad basadas en la fetichización del cuerpo femenino, la mujer vieja es inútil en varios sentidos: primero, porque ya no puede tener hijos (que es su principal justificación existencial para la familia patriarcal); después, porque tampoco puede criarlos ni guiarlos (que es su segundo rol); y, por último, porque tampoco sirve ya como objeto sexual (que es su tercer rol).

En esta *primera jornada* surge también otro tema contundente, el de la modernidad y sus efectos en la transformación de la ciudad; el cambio en la noción del espacio, ya no como paisaje contemplado sino sometido a la invasión atropellada de lo nuevo y amenazante: la mercantilización, el anonimato, el paulatino despojo de todas las identidades. La presencia sorpresiva del coloquialismo en versos abruptos (*Por cierto que la otra mañana, cuando / sacaron el bargeño grande, / volcando las gavetas por el suelo,...*) -adecuados al tema, por lo demás- se inserta en la discusión sobre la antinomia entre valores tradicionales y valores modernos; además de asumir una clara defensa de la felicidad como valor supremo, de la perspectiva de género, por encima de todo heroísmo patriótico y toda sabiduría, porque *las gentes que yo vi nacer / en verdad fueron siempre demasiado felices; / y ya se sabe, no es posible / serlo tanto y ser también otras / hermosas cosas.*

A esta altura, ya la casa y el cuerpo se han amalgamado definitivamente, y las manchas dejadas por los muebles arrancados de su espacio se han convertido en *cicatrices/regadas por el cuerpo*. En la segunda jornada, se profundizan las agresiones de los hombres que van a derrumbar la casa. Los excursos a la agonía se hacen intensos y anticipan la muerte; son prolepsis retrospectivas o visiones de anticipación que sirven para legitimar la historia vivida, y acentuar también la representación crítica del estado de memoria y su naturaleza infiel. Con ello se esfuma la verdad última de la voz lírica y su historia empieza a diluirse en la bruma: *¿Y de qué hablaba aquí? Resbalo / en mis propios recuerdos... La memoria / empieza a diluirse en las cosas recientes*. Lo antiguo y lo nuevo se confunden, y preparan a la inevitable destrucción.

La *tercera jornada de lamentación* es breve. Formada apenas por seis estrofas, remata con el verso brutal del primer golpe destruyendo los ojos-ventanas del cuerpo-casa: *Pero no, no me mira ya tampoco. / No mira nada, blande el hierro... / Ay los ojos!...* Más breve aun es la última jornada: la casa despierta en medio de la pesadilla vuelta realidad y asume su muerte: *Y fui vendida al fin, / porque llegué a valer tanto en sus cuentas, que no valía nada en su ternura ... / Y si no valgo en ella, nada valgo... / Y es hora de morir*.

Casa, cuerpo y pasión se han amalgamado y concretizado en la vivencia histórica del sujeto femenino, cuyo destino depende demasiado de su cuerpo. Un cuerpo cuya decrepitud lo hace odioso e intolerable a la mirada. No es gratuito entonces que Dulce María privilegiara el cuerpo femenino como el objeto más adecuado sobre el cual articular su poética de la devastación silenciosa, grano a grano, día a día, proféticamente.

El año pasado visité y fotografié en La Habana, la última casa del Vedado en la cual vivió Dulce María, desde 1948 hasta su muerte. Allí estaban los espacios varias veces saqueados, el jardín decadente, las estatuas mutiladas, el suelo agrietado, los muebles deshechos. Allí también estaba, en medio de esa enorme devastación, el poerna que acabarnos de evocar, flotando indiferente como una gigantesca flor en medio de un estanque.

Notas

(1). Un rico panorama de posiciones, estudios, entrevistas y comentarios, se puede encontrar en el volumen de Valoración Múltiple *Dulce María Loynaz*, coordinado por Pedro Simón (La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1991). Ver también una extensa bibliografía pasiva registrada en el *Diccionario de la Literatura Cubana* (La Habana, Editorial Letras cubanas, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, 1980, Tomo 1), que recoge fuentes hemerográficas sobre la obra de Dulce María desde 1945. Una rica información -en mi opinión, actualizada y "recuperadora" en este mismo sentido- puede encontrarse en el libro de Jesús J. Barquet, *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield* (La Habana, Ediciones Unión, 1999), donde se traza una pequeña historia de la recepción crítica que permite reconectar esta obra a las raíces de la poesía cubana y a las transformaciones sociopolíticas de la nación.

(2). Ver Angel Rama: *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982: 94-116.

(3). Ver Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter (eds.): *Diccionario de Estética*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998.

(4). Dulce María Loynaz perteneció a una familia tradicional. Hija de un patriota e independentista, el general Enrique Loynaz del Castillo, sus hermanos también eran poetas y todos se relacionaron con importantes escritores y artistas de la sociedad habanera de comienzos de siglo, así como también de la sociedad europea en general.

(5). Ver Luisa Campuzano *Ultimos días de una dama: Crónicas y Memorias de Dulce María Loynaz*. En *Con el lente oblicuo - Aproximaciones cubanas a los estudios de género*. La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, Editorial de la Mujer, 1999: 77-89.

(6). Ver Marilyn Bobes: "La poética del silencio", en el tomo de *Valoración Múltiple* ya mencionado.

(7). Ver Yamilé Ferrán-Maithée Rodríguez: *Luz y sombra de mujer - Entrevistas*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998: 21-22.

(8). Al respecto quisiera mencionar una importante relectura de la literatura cubana con criterios de género, donde se intenta renovar no solamente la historiografía y la crítica literarias, sino también la teorización feminista sometida a la rica producción artística, teórica y cultural de las mujeres cubanas. Me refiero al volumen ya señalado en la note 5, coordinado por Susana Montero Sánchez y Zaida Capote Cruz, titulado *Con el lente oblicuo - Aproximaciones cubanas a los estudios de género*.

(9). Me refiero a su ensayo "Antonia Palacios y todo lo inmóvil", prólogo al volumen titulado *Ficciones y aflicciones*, editado por la Biblioteca Ayacucho, en Caracas, en 1989.

(10). Ver el *Diccionario de los Símbolos* de Jean Chevalier y Alain Cheerbrant (Barcelona, Editorial Herder, 1991: 259

(11). Este estudio se incluye en el mencionado volumen de *Valoración múltiple*.

(12). Ver Gaston Bachelard: *La poética del espacio*. México, FCE, 1965.

(13). Todas las referencias al poema *Ultimos días de una casa* corresponden al volumen de Dulce María Loynaz, *Poesía completa*, La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1993: 147- 160.

(14). Ver Simone de Beauvoir *El segundo sexo*, vol. 11: 361.

**Nicolás Guillén y el período vanguardista
en América latina**

Luis Veres
Universidad Cardenal Herrera-CE, Valencia-España

En América Latina la modernidad estética se conjuga con los signos de la identidad nacional y étnica, mezcladas con acusaciones al imperialismo norteamericano. La diferencia entre ambos mensajes estribaba en que algunos escribían desde las grandes ciudades y otros desde los reductos del interior (1). Pero este juicio no quiere decir que dentro de la vanguardia latinoamericana existiera una nítida diferenciación entre esteticistas y comprometidos. Dentro de una misma revista, de un mismo movimiento, de un mismo autor, podemos encontrar la mixtura de ambas tendencias (2). La vanguardia latinoamericana, de este modo, no sólo luchaba contra una estética pasada, sino también contra la permanencia de un mundo postcolonial y feudal (3). En estas circunstancias no es difícil pensar en una vinculación de la crítica de los valores culturales con las ideas de la revolución social. Porque, al fin y al cabo, América Latina soñó con la parafernalia de los vanguardistas europeos y ello les hizo verse a sí mismos y buscar el carácter de su propio entorno (4).

Ese retorno a sí mismo dio lugar a algunas manifestaciones que suponen un regreso a lo antiguo desde la óptica de la modernidad, lo que Bosi ha llamado la "vanguardia enraizada" (5): en la música, las *Bachianas Brasileiras* de Héctor Vila-Lobos y la *Sinfonía India* de Carlos Chávez son la síntesis de la música autóctona y la audición moderna; la pintura de José Sabogal o Diego Ribera constituye la fusión de antigüedad y modernidad en la pintura; y en el plano literario, los tres primeros poemarios de Borges -*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), y *Cuaderno de San*

Martín (1929)- formalizan la seducción por el pasado argentino ante un mundo que se acaba con lo moderno.

Una característica de la vanguardia es la conjugación estética y política, cuestión que descarta la teoría de que existen dos vanguardias en Latinoamérica: una vanguardia artística que se asemeja a una aventura formalista, gratuita y subjetiva; y una vanguardia revolucionaria que pretende cambiar las estructuras políticas y económicas del país mediante una estética realista para el gran público (6). Ambas realizaciones responden a un mismo deseo o necesidad de acercar la literatura a la vida, de rechazar la literatura anterior y señalar las injusticias y fallos de la sociedad burguesa. A esto se suma la tendencia en Latinoamérica de poner la literatura al servicio de las ideas y de la acción política (7).

Por otra parte, es frecuente la interpretación de los movimientos de vanguardia en Hispanoamérica considerados como trasunto de la vanguardia europea. Para Guillermo de Torre, la vanguardia hispanoamericana constituye una prolongación del Ultraísmo español (8). Pero los vanguardismos europeos crean en Latinoamérica una literatura diferente condicionada por el perfil histórico de las modernas sociedades del continente y por la salida de un régimen colonial al que se oponen frontalmente o, como señala Bosi, "una visión que persiga modos y ritmos diferentes no deberá, a su vez, disfrazar la imagen de otra unidad, sufrida y obligadamente contradictoria: la unidad de amplio proceso social en que se gestaron nuestras vanguardias. Las diferencias entre el movimiento *a* y el movimiento *b*, o entre posiciones de un mismo movimiento, sólo son plenamente inteligibles cuando se logra aclarar por dentro el sentido de la condición colonial, ese tiempo histórico de larga duración en el cual conviven y se conflictúan, por fuerza

estructural, el prestigio de los modelos metropolitanos y la búsqueda tanteante, de una identidad originaria y original" (9).

Si bien es cierto que lo moderno se manifiesta en ambos continentes con pareja intensidad, no lo es menos que este carácter asumido por la vanguardia de ambos lados es un punto común entre las sociedades estandarizadas que caracterizan el nuevo siglo (10).

Es decir, que, mientras que lo moderno es algo inherente al siglo XX, las distintas propuestas literarias que surgen en sus inicios en Latinoamérica necesitan ser estudiadas como un fenómeno genuinamente americano "en relación con las condiciones propias en que nuestras sociedades viven la crisis y los cambios generales del mundo contemporáneo" (11). Al igual que el Modernismo, la vanguardia en Latinoamérica supone un espíritu de renovación, aunque de espectro mucho más amplio, gestado en un ambiente de experimentación mucho más agresivo. Tanto el referente estético de la etapa anterior, al que se enfrentan, como la coyuntura histórica que los delimita, dan lugar a una fisonomía de los movimientos de vanguardia en Latinoamérica diferenciada de la vanguardia europea (12). Porque, si bien es cierto que las consecuencias del conflicto mundial de 1914 fueron negativas a los dos lados del océano, en las nacientes repúblicas americanas tuvo éste peculiar relevancia al convertirse en el punto de inflexión, después del cual América Latina quedaría definitivamente relegada al papel de economía subordinada por una irremediable solución de dependencia (13).

América Latina quedaba subordinada a las grandes potencias a causa de los grandes monopolios económicos norteamericanos que con el apoyo militar y económico

de su gobierno suscitan la relación de dependencia bajo la cual se rige el imperialismo. Dentro de los grandes cambios que germinan en la nueva situación destaca el crecimiento urbano (14) facilitado por el desarrollo industrial de los sectores secundario y terciario en países como Brasil, Chile, México y Argentina (15). En el caso cubano, como Paraguay, Bolivia o Ecuador la falta de este desarrollo facilita el estancamiento de sus economías (16).

A su vez, el poder adquirido por la penetración de las grandes compañías internacionales distorsiona el desarrollo de las economías nacionales y disloca la posición de las grandes oligarquías terratenientes. Las reglas del juego cambian y los antiguos dirigentes no pueden hacer nada por remediarlo, puesto que los capitales proceden de sectores no integrados entre los viejos criollos. Se sucede así un ascenso de la clase burguesa. Este proceso de sustitución en el sector del poder oligárquico se complementa con el nacimiento de una oposición antioligárquica que fortalece la presencia de las clases medias y el proletariado urbano.

Todos estos factores conducen a una situación de cuestionamiento ideológico que transforman la vida económica social y cultural del continente, pero un hecho histórico determinará de otra manera el perfil de esta época y ese acontecimiento será la revolución mexicana. Esta revolución "es, cronológicamente, la primera de las grandes revoluciones del s.XX" (17).

La revolución mexicana tendrá una enorme resonancia en todo el continente (18), pues supone el primer intento de liberar la tensión establecida entre las clases privilegiadas y la oposición antioligárquica (19). La revolución supuso para muchos

países la contemplación de su propia realidad en un espejo e hizo surgir la conciencia de que el contexto agrario de los países latinoamericanos era excesivamente estrecho para las nuevas condiciones de desarrollo económico a las que apuntaba la modernidad. El régimen oligárquico, que suponía un nuevo orden colonial, mantenía el atraso de las nuevas repúblicas, mientras el mundo corría a una velocidad distinta y se desarrollaban las comunicaciones, el sistema bancario, el comercio y la industria. Había que romper las barreras para dar acceso a este mundo no sólo a la alta burguesía y las capas medias, sino también a las clases populares. La revolución de México significó despertar de ese sueño para los demás países.

Estas dos velocidades de desarrollo condujeron a distintos desequilibrios que se intensifican con la crisis de posguerra y desarrollan "las tensiones políticas, económicas y sociales que pusieron en entredicho el orden así establecido". (20) Esta tensión facilitó el desarrollo de los movimientos obreros que tendían a desplazar a la antigua oligarquía.

Fruto de estas tensiones se manifiesta en el plano cultural la Reforma Universitaria. El movimiento estudiantil se origina en Córdoba-Argentina en 1918 (21) y se extiende por todo el continente: Buenos Aires y Santa Fe (1919), La Plata (1919-1920), Tucumán (1921), Lima, (1919), Cuzco y Santiago de Chile (1920), México (1921) y luego La Paz, La Habana, Asunción, Bogotá, Guayaquil, etc. El movimiento de la Reforma Universitaria fue un movimiento antioligárquico mediante el cual se encauzaron buena parte de las tensiones antes reseñadas. Se planteaban la reforma y actualización de los planes de estudio, pero también reclamaba la transformación de las rígidas estructuras del país en favor de las necesidades de las clases más desfavorecidas (22).

Con lo visto hasta ahora, se puede decir que no es tan fácil afirmar que los movimientos de vanguardia en Latinoamérica surgieron como imitación de sus homólogos europeos. En general no hubo esa imitación de las escuelas europeas (23). Si bien existió cierto interés por el seguimiento de la historia de la vanguardia europea, éste no se manifestó en una actitud imitativa. La vanguardia en Latinoamérica posee sus peculiaridades que vienen dadas por la singular configuración histórica del continente y por la particular situación que viven las repúblicas americanas en las primeras décadas del s.XX. Esta época de cambios propicia esa actitud renovadora que caracteriza a la vanguardia con independencia de los movimientos artísticos europeos.

Nicolás Guillén en el panorama vanguardista

Al igual que en el resto de las repúblicas latinoamericanas, el espíritu de lo nuevo también llegó a Cuba., espíritu que respondía a una nueva visión de la realidad tal y como se planteaba Jorge Mañach en la *Revista de Avance* en 1927 (24).

¿Qué cosa es ser nuevo? –se dicen desesperadamente- ¿Por qué ha de haber novedad en el arte, que es eterno; en la sensibilidad, que está siempre hecha de los mismos sentidos, de los mismos nervios? Y sobre todo: ¿Por qué no somos tan dignos artistas los fieles a las normas establecidas por los cultivadores de lo feo y de lo arbitrario? ¿Por qué es malo ser como Velázquez y bueno ser como Picasso? Las preguntas son ingenuas, simplistas, llevan su propia derrota en sí...

El escritor debía seguir "el imperativo categórico del tiempo", y dicho imperativo categórico venía determinado por las particulares coordenadas políticas y sociales en las que se veía inmersa la república caribeña. El fin de la dictadura de Machado en 1933

había puesto de manifiesto el recorte del crédito externo que situaba a la economía cubana en un estado comprometido. El gobierno de Grau San Martín, apoyado por las juventudes estudiantiles, representaba cierta esperanza, pero, del mismo modo que otros gobiernos latinoamericanos recientes como el del Perú de Leguía, se hallaba sitiado entre sus deseos progresistas y la oposición de las elites tradicionales conservadoras (25). El apoyo de Roosevelt a la insurgencia de Batista puso de relieve la recuperación de la economía cubana, gracias al apoyo del mercado azucarero, pero, a su vez, la conciencia por parte de la población del dominio norteamericano que en la isla se había producido desde 1898 (26) y de una fenecida revolución que se había podido vislumbrar en los años precedentes, todo lo cual venía a resaltar las desigualdades sociales.

Esa situación era una muestra más de la crisis que había asolado a Cuba desde los inicios de la independencia y, desde ese centro de contradicciones, la vanguardia iba a tomar la conciencia de que el mundo moderno chocaba de frente con las tensiones que surgían en el país. Así la vanguardia en Cuba se considera inaugurada desde 1927 cuando la *Revista de Avance* organiza la exposición "Arte Nuevo" (27). *Avance* supo vincularse desde sus inicios con la preocupación por el carácter cubano que ya había dado sus primeros frutos en Brasil con el *Retrato de Brasil*, de Paulo Prado, o *Macunaíma*, de Mario de Andrade, o en Cuba, con la *Indagación del choteo*, de Jorge Mañach. Pero ya desde 1920 se venía reuniendo en La Habana el "Grupo Minorista", "que se pone al día con el fervor estético de las vanguardias europeas mientras hace una oposición radical al gobierno de Alfredo Zayas" (28). Los vanguardistas cubanos habían puesto en marcha una simbiosis entre lo primitivo y lo moderno que encontraba su apoyo en los primeros trabajos etnográficos de Fernando Ortiz y en los cuentos negros y los trabajos folklóricos

de Lydia Cabrera (29). Ello conducía a una concientización sobre los derechos de los negros propiciada también por la fundación en 1925 del Partido Comunista cubano (30). El negrismo, al igual que el indigenismo pregonado por Mariátegui, significaba así un notable cambio en la poesía cubana del momento que suponía la unión de la modernidad con la tradición africana, mezcla que se distanciaba de los aportes europeos. Pero, a diferencia del movimiento indigenista, el negrismo se alejó de las diferenciaciones raciales en favor de la distinción de clase (31). Quizás la ausencia de una tradición utópica y mesiánica en Cuba, a diferencia de Perú, fuera la causante de esta peculiar fórmula (32). Ya en 1928 Fernando Ortiz había ofrecido una conferencia en Madrid titulada "Ni racismos ni xenofobias" en la que enfatizaba sobre un traslado del concepto de raza hacia el de cultura. En esa línea se iba a dirigir, desde el Perú, el mensaje de Uriel García sobre la sensibilidad del alma india en su libro *El nuevo indio* de 1931 y también, como no, la publicación por parte de Nicolás Guillén de diversos artículos en "Ideales de una raza", página negra del suplemento dominical del *Diario de la Marina*. Como señala Ángel Augier, "por primera vez en Cuba, se planteaban en un diario importante e influyente, los problemas del negro, sin eufemismos, con franqueza. El negro podía asomarse a una tribuna a protestar por su preterición, a reclamar el reconocimiento efectivo de sus derechos civiles y sociales." (33) Tanto Fernando Ortiz como Nicolás Guillén habían alertado, en el manifiesto titulado "Contra los racismos", del peligro que suponía el ascenso del racismo y la xenofobia en una época ensombrecida por la ascensión del nazismo en Europa. El texto hacía referencia a "la integración nacional definitiva", a "la recíproca interpenetración racial" con ciertos ecos de las ideas de Vasconcelos (34) que no restaban cierto deseo de color cubano a una voluntad de identidad mulata.

La fórmula propicia para la poesía mulata quedaba así definida. Y esa propuesta no dejaba de ser una forma de lucha contra lo instituido, batalla en la que coincidían todos los movimientos de vanguardia. Igualmente, aquello que los ultraístas pretendían poner de relieve al pegar pasquines en las calles con sus versos era una protesta contra la situación del arte y la sociedad. Aquello que, desde otros países, los escritores indigenistas, como Gamaliel Churata, destacaban en su denuncia de la situación de los indígenas en la hacienda andina también suponía una protesta, que reflejaba la firme voluntad del escritor de acercar el arte a la vida (35). Defender al negro de las haciendas azucareras significaba una aproximación no muy diferente de los casos anteriores del arte a la vida. Pero también ese acercamiento, dado en Cuba por el negrismo, encerraba una estricta queja contra la clase dirigente, contra la oligarquía que complacientemente observaba la situación del negro y del mulato en Cuba sin hacer nada por remediarlo. Por ello, en Cuba ese requerimiento iba a quedar ejemplificado con la publicación en 1930 de *Motivos de son*. Dicho libro, como anunciaba Guillén en el prólogo tenía el propósito de sacar del olvido a aquella porción de ciudadanos explotados que mediante la síntesis biológica encarnaban la verdadera esencia cubana:

Mis poemas-sones me sirven además para reivindicar lo único que nos va quedando que sea verdaderamente nuestro, sacándolo a la luz, y utilizándolo como elemento poético de fuerza. (...) en lo que se refiere a la orientación de mi poesía, creo que al fin me he encontrado. Me encanta el estudio del pueblo. La búsqueda de su entraña profunda. La interpretación de sus dolores y sus goces. (36)

A pesar de su aparente superficialidad, la recuperación de los ritmos, del baile, del folklore y de la cultura afroantillana suponía de ese modo la extracción del olvido de

todos aquellos hombres que la cultura oficial, representada por la clase dirigente, ocultaba y simulaba no ver, manteniéndolos al margen del ritmo de la nación. La mera presencia del negro en un poema como "Negro Bembón" suponía una muestra de esa protesta que se iba a ir radicalizando en la obra posterior de Nicolás Guillén.

No en otra dirección se encaminaba el libro de 1931 *Sóngoro Cosongo*, en donde se destacaba desde el primer poema, "La canción del bongó" la idea del arte mulato y de la mezcla racial como solución para la integración nacional:

Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y el blanco,
que bailan al mismo son,
cueripardos o almiprietos
más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es noche
por dentro ya oscureció.
Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo. (37)

La integración prosigue en su libro siguiente *West Indies Ltd.* en 1934, aunque el giro hacia el problema económico del mulato aparece de manera mucho más pronunciada. En la "Balada de los dos abuelos" los hombres acaban abrazados como metáfora de esa fusión racial, pero es también, en el mismo libro, en donde se denuncian bajo una

humorística forma la perentoria situación del trabajador cubano, en muchas ocasiones sin apelación a la raza:

Este es un oscuro pueblo sonriente,
conservador y liberal,
ganadero y azucarero,
donde a veces corre mucho dinero,
pero donde siempre se vive muy mal.

El objetivo de Guillén se fijaba así en la situación denigrante en la que vivían los más desfavorecidos. Por ello la denuncia se dirigía contra los blancos que representaban la clase dominante, sin caer en prejuicios de raza, y también contra los negros que se equivocaban y desatendían a los de su clase al quedar deslumbrados por la cara más superficial de la modernidad a causa de su falta de concientización:

Me río de ti, noble de las Antillas,
mono que andas saltando de mata en mata,
payaso que sudas por no meter la pata
y siempre la metes hasta las rodillas.
Me río de ti, blanco de verdes venas
-bien se te ve aunque ocultarlas procuras!-,
me río de ti porque hablas de aristocracias puras,
de ingenios florecientes y arcas llenas,
¡Me río de ti, negro imitamicos,
que abres los ojos ante el auto de los ricos,

y que te avergüenzas de mirarte el pellejo oscuro,
cuando tienes el puño tan duro! (38)

La denuncia de Guillén coincidía con los postulados de la vanguardia y dicha denuncia iba a recrudecerse mediante el mensaje antiimperialista que ponía en tela de juicio la subordinación cubana a los intereses norteamericanos. En Cantos para soldados y sones para turistas, de 1937, se apelaba a los soldados estadounidenses y a su condición humana que desatendía la situación del otro:

¿Quién eres? ¿A quién buscas? Saco mi voz y digo:

Uno a quien el que cuidas, pan y tierra suprime.

Ando en pos de un soldado que quiera ser mi amigo. (39)

Denuncia social y rechazo del imperialismo norteamericano convergían, de este modo, en el mundo que la modernidad venía gestando, el mundo de los avances de la burguesía que condenaba a las nacientes repúblicas a un estado de sumisión absoluta. Y esa queja general contra la injusticia, la desigualdad y la denigración, era la que presidía el canto de Guillén. El poeta era consciente de los desbarajustes de la modernidad y, ante esa situación, sólo un posicionamiento era válido, la proximidad con los olvidados. Y dicho posicionamiento era el que aparecería en su poema "Cantaliso en un bar":

aunque soy un pobre negro,
sé que el mundo no anda bien; ¡ay, yo conozco a un mecánico
que lo puede componer!

¿Quién los llamó?

Cuando regresen

a Nueva York,
mándenme pobres
como soy yo
como soy yo,
como soy yo." (40)

Notas

(1). YURKIEVICH, Saúl, *A través de la trama (sobre vanguardias literarias y otras concomitancias)*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984, pp. 7 y 8.

(2). "Esta lectura estática tendería a caer por sí misma bajo el peso de las antinomias que pretendería agregar. Las vanguardias no tuvieron la naturaleza compacta de un cristal de roca, ni formaron un sistema coherente en el cual cada etapa refleja la estructura uniforme del conjunto. Las vanguardias se deben contemplar en el flujo del tiempo como el vector de una parábola que atraviesa puntos o momentos distintos." BOSI, Alfredo, *op. cit.*, p.15.

(3). LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *César Vallejo..., ed., cit.*, p.45.

(4). "Llegó el momento en que, estimulado por el conocimiento del otro, el artista latinoamericano se miró a sí mismo y encontró un rostro humano, por lo tanto universal, en sus cantos y mitos en las pasiones de la cotidianidad y en las figuras de la memoria." BOSI, ALfredo, *op. cit.*, p.20.

(5). *Ibidem.*

(6). VIDELA, Gloria, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, v.I, Mendoza-Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 1990, p.243.

(7). *Vid.* BENEDETTI; Mario, "Acción escrita y creación literaria"; "La realidad y la palabra"; "Convalecencia del compromiso", en *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995. A su vez, Gloria Videla también se pronuncia en esta dirección: "Si bien muchos autores y grupos pugnan por mantener las expresiones literarias de intención social al margen de la vanguardia poética, es frecuente la convergencia o articulación de ambas. La poesía social se funde así con los ismos que tienen su correlato en la Europa Occidental o recibe el influjo del futurismo ruso. En otras palabras, en Hispanoamérica se produce, se complejiza y se acentúa un doble discurso con respecto a la vanguardia que se manifestó en la URSS. En esta ambivalencia, son varios y muy destacados los escritores marxistas que reconocen en la vanguardia artística un instrumento para la negación revolucionaria de la cultura burguesa." VIDELA, Gloria, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, v.I, ed., cit., pp. 252 y 253.

(8). DE TORRE, Guillermo, *op., cit.*, pp.582 y ss.

(9). BOSI, Alfredo, *op., cit.*, p.15.

(10). "La presencia, en algunos casos temática, en otros estructural, de elementos de referente moderno, mecánico, en casi todos los vanguardismos, puede llevar a la reflexión acerca de que el vanguardismo es un fenómeno de civilización, imposible de concebir en épocas precedentes." JITRIK, Noé, "*Papeles de trabajo: notas sobre el vanguardismo latinoamericano*", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, año VIII, n.º 15, 1^{er} semestre, 1982., p.15.

(11). OSORIO, Nelson, *La formación de la vanguardia en Venezuela, ed., cit.*, p.29.

(12). *Ibidem*, pp. 29 y 30.

(13). "...los grandes acontecimientos de la historia mundial (primera guerra, gran depresión, segunda guerra) constituyen desde luego el marco obligatorio de referencia, puesto que nuestra historia está inserta en aquélla; pero cabe recordar que esta inserción no se da en forma pasiva sino con su propio dinamismo. En este sentido nos parecen extremadamente controvertibles aquellas posiciones teóricas que a partir de un hecho cierto, cual es la situación de dependencia, consideran que la historia de nuestras naciones es un mero reflejo, positivo o negativo, de lo que sucede fuera de ellas." CUEVA, Agustín, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1977, p.147.

(14). "El impacto de los procesos socioeconómicos, iniciados en la última década del S.XIX, alteró no sólo el perfil y la ecología urbana, sino el conjunto de sus experiencias de sus habitantes. Así, Buenos Aires interesa como espacio físico y como mito cultural: ciudad y modernidad se presuponen porque la ciudad es el escenario de los cambios, los exhibe de manera ostensible y a veces brutal, los difunde y generaliza." SARLO, Beatriz, "Modernidad y mezcla cultural, en VÁZQUEZ RIAL, Horacio (Dir.), *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p.183. Se puede encontrar una visión más amplia sobre esta cuestión en el libro de la misma autora *Una realidad periférica: Buenos 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

(15). Algunos datos resultan significativos al respecto: entre 1869 y 1914, mientras la población total del país se multiplicaba por 4,5, la población de Buenos Aires se multiplicaba por 8,6; en tan sólo seis provincias (Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe, Corrientes, Entre Ríos y La Pampa) se acumulaba en 1914 el 77,99 de la población; entre 1857 y 1957 Argentina recibió más de cuatro millones y medio de inmigrantes; entre 1910 y 1913 el promedio migratorio resultó ser del 23,5 por mil. El resultado de estos datos fue el crecimiento desmedido de Buenos Aires junto con un aumento general de la producción, pero, por otra parte, frente a este clima de optimismo, el flujo de inmigrantes europeos forzaba el desmoronamiento de la vieja sociedad criolla. Los datos están tomados del artículo de Horacio Vázquez Rial: "Superpoblación y concentración urbana en un país desierto", en VÁZQUEZ RIAL, Horacio (Dir.): *Buenos Aires, la capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp.21-28.

(16). ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI Editores, 1976, pp.247 y 248.

(17). "...la revolución mexicana fue un *estallido de la realidad*. Sin concepción ni gestación previas, surge con la sorpresa de la catástrofe geológica que sólo débiles signos podían haber presagiado." PORTAL, Marta, *Proceso narrativo de la revolución mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, 54 y 55.

(18). Revistas de vanguardia como *Amauta* dispensaron gran atención a este acontecimiento histórico: Magda Portal, "Los libros de la Revolución Mexicana", en *Amauta*, iIma, n^o11, enero de 1928, p.41; Jesús Silva Herzog, "El problema agrario de México y la Revolución", n^o20, enero de 1929, pp.32-36. También la

revolución en Bolivia fue un hecho que se destacó en el ocaso de la revista: A. Navarro, "La Revolución Boliviana", n.º 31, pp.77-78.

(19). HALPERIN DONGHI, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina* (1969), ed., cit., pp. 282-334.

(20). CARMAGNANI, Marcelo, *América Latina de 1880 a nuestros días*, Barcelona, Oikos-Tau, Editores, 1975, pp.13-14.

(21). Vid. MARTÍNEZ DE LA TORRE, Ricardo, "La reforma universitaria en la Argentina", en *Amauta*, Lima, n.º 30, abril de 1930, pp.48-52, n.º 32, pp.37-48 y 53-64.

(22). Vid. SÁNCHEZ VIAMONTE, Carlos, "La cultura frente a la Universidad", en *Amauta*, n.º 1, septiembre de 1926, pp.7-8; Luis E. Galván, "¿Qué hace nuestra Universidad por la investigación científica?", n.º 6, febrero de 1927, pp.5-8; José Carlos Mariátegui, "La Reforma Universitaria", n.º 13, marzo de 1928, pp.13-15.

(23). OSORIO, Nelson, "La recepción del manifiesto futurista...", ed., cit., p.35. Osorio justifica esta afirmación mediante la actitud crítica con que fue recibido el manifiesto de Marinetti de 1909.

(24). MAÑACH, Jorge, "Vanguardismo", en *Revista de Avance*, año 1, n.º 3, 15 de abril de 1927, pp.42-44.

(25). HALPERIN DONGUI, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp431-432.

(26). BOSCH, Juan, *De Cristobal Colón a Fidel Castro*, vol. II, Barcelona, Sarpe, 1985, pp.305 y ss.

(27). RIPOLL, Carlos, *Índice de la Revista de Avance*, Nueva York, Las Américas Publishing Co., 1969, p.10.

(28). OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. III, Madrid, Alianza Universidad, 2001, pp.434-435.

(29). *Ibidem*, p.439.

(30). SCHWARTZ, Jorge, *op., cit.*, p.625.

(31). VERES, Luis, "La revista Amauta y la propaganda política: un modelo de configuración de la nacionalidad peruana", en *Cultura y Medios de Comunicación*, Universidad Pontificia de Salamanca, 2000, pp.685-706.

(32). VERES, Luis, Utopía, oralidad y escritura: la literatura indigenista de Amauta, una visión parcial de la Historia", en *Calendura*, Elche, Universidad Cardenal herrera-CEU, n.4, julio de 2001, pp.67-91.

(33). AUGIER, Ángel, *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1984, p.89.

(34). SHWARTZ, Jorge, *op., cit.*, p.625-626.

(35). VERES, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, Universidad de Valencia, Col. Cuadernos de Filología, n.40, 2001, pp.39-61.

(36). Citado por Luis Iñigo Madrigal (Ed.) en Nicolás Guillén, *Summa poética*, Madrid, Cátedra, 1990, pp.62-63.

(37). GUILLÉN, Nicolás, *Summa poética, ed., cit.*, p.77.

(38). *Ibidem*, pp.101-102.

(39). *Ibidem*, p.111.

(40). *Ibidem*, p.114.

INTERVIEWS

Entrevista con Mirta Yáñez: una manera de pensar diferente

Entrevistada por
Sara E. Cooper

California State University-Chico

El 4 de marzo de 2000
San Francisco, CA

Mirta Yáñez, nacida en La Habana, Cuba, en 1947, siempre ha sido una voz que reclamaba el derecho de crear y de ser escuchada; no se limita simplemente a existir o repetir lo que dicen los demás. La escritura ha sido una vocación, una manera de enfrentarse a las complejidades de la cubanidad, de negociar las inconsistencias entre lo que le decían y lo que percibía. Desde los años ochenta le han otorgado una serie de prestigiosos honores por su escritura, incluso el Premio de la crítica (dos veces); el Premio de ensayo "FMC" (Federación de Mujeres Cubanas); el Premio de poesía "13 de Marzo" ; el Premio de cuento "Editorial Abril"; y el Premio de narrativa "Edad de Oro". Yáñez también se ha involucrado extensivamente en el trabajo de compilar y publicar la escritura de las escritoras cubanas contemporáneas. Las obras que han salido últimamente son *El diablo son las cosas* (relatos, reedición 2001), *Cubanas a capítulo* (ensayos), *Habaneras*, *Cuentistas cubanas contemporáneas*, *Cubana: Contemporary Fiction by Cuban Women*, *Album de poetisas cubanas*, y *Estatuas de sal: Cuentistas cubanas contemporáneas*, ahora en la segunda edición. Su propia obra ensayística, cuentística y poética se ha incluido en una variedad de antologías y se ha traducido al inglés, italiano, alemán, polaco y húngaro. Su narrativa se destaca tanto por su inconfundible y complejo sabor cubano como por una característica preocupación con las particularidades sociales,

políticas y económicas de la isla. Una compilación de sus cuentos traducidos al inglés, titulado *Thinking In (and Out) of Cuban: Twenty Five Years of Short Fiction by Mirta Yáñez* (Ed. Sara E. Cooper) pronto será publicada.

Una mujer baja de ojos oscuros e intensos, Mirta Yáñez llegó a Stanford University para hablar con los estudiantes y el profesorado sobre los temas de género, sexualidad y literatura en Cuba. Con una risa irónica, pero sin reparos, reconoce que en el pasado se ha visto en problemas por su manera de pensar y de escribir. Dice que a pesar de creer en las proposiciones de la Revolución, siempre le han molestado las restricciones e hipocresías del dogma. No obstante, Yáñez se niega a creer que su obra realmente sea audaz. "Yo llamo audacia cuando uno tiene miedo. Cuando hay audacia, es cuando uno tiene cosas que perder. Yo no tengo nada que perder." En esta entrevista habla tanto de su propia trayectoria literaria como de la situación histórica y actual de la escritora cubana. Comenta algunos problemas, por ejemplo los relacionados con una reciente tendencia literaria que peca de vulgaridad. Su manera directa y su humor mordaz dominan la conversación, como si fueran otros ejemplos de su técnica narrativa y de su estilo intelectual.

Todavía enamoradísima de Cuba, a pesar de estar conciente de sus dificultades, Yáñez jura que allí morirá. Como Edmundo Desnoes, aún defiende ciertos principios sociales y económicos que subyacen en la cultura y política cubana, aunque a la vez sugiere que Cuba no ha respondido debidamente a la necesidad humana de un intenso desarrollo personal y creativo. Como se podría predecir, esto jamás la ha desanimado. De sus cuentos no surge una subversión contra la validez del sistema político en Cuba, pero los relatos se caracterizan por un tono cargado de ironía y una crítica implícita de lo que no

está bien. Catherine Davies ha afirmado que "Yáñez writes about everyday life in Havana; her chatty, colloquial style full of light-hearted humour, whatever the theme, makes her fiction a delight to read" (*Women* 155). Delia Poey añade que usa "the mundane to explore larger concerns" (xviii). A Yáñez se la ha llamado una de las "más sobresalientes cuentistas" de la literatura cubana (Davies, *Women* 154). Además, se percibe una perspectiva feminista en toda su obra; aquí se trata de un feminismo no sólo pro-mujer sino también pro-análisis. O sea, a través de la narrativa Yáñez desarrolla un lente crítico con el cual observa la cultura y sociedad (todavía patriarcal) que la rodea. Su mundo ficticio es complejo, sus personajes tienen conflictos entre ellos mismos y la condición humana. Sin embargo, ya sea la ideología o el código de ética lo que influye su trabajo, Yáñez siempre (sutil aunque insistentemente) ha cuestionado y socavado el mito que cualquier disertación oficial es infalible. Los temas de clase, raza, género y sexualidad están entrelazados artísticamente en lo humorístico y en narrativas conmovedoras que hacen al lector detenerse para reconsiderar sus puntos de vista o razonamientos acerca de Cuba y de la vida. Su manera de pensar diferente le ha permitido esculpir una sensibilidad personal y política que narra lo humorístico, lo trágico, y lo inspirante de sus experiencias.

Sara Cooper: Quería empezar con una pregunta general. Escribes un poco de todo: poesía, cuento, novela, crítica literaria, periodismo, etc. ¿Cuáles han sido tus proyectos predilectos y por qué?

Mirta Yáñez: Pero verás que no escribo teatro. Porque lo he pensado mucho, le tengo mucho miedo, porque el teatro tiene sus reglas muy estrictas y ni siquiera lo he intentado.

Yo creo que en lo que me siento más cómoda, hasta ahora, es en el cuento. Y bueno, en la poesía. Yo creo que la poesía sale no como proyecto, sale como necesidad de expresar algo, pero lo primero que escribí en mi vida fue un cuento.

SC: ¿Cuál fue el primero?

MY: Escribí un cuento cuando era niña, por supuesto impublicable, en el sentido de que ni sé dónde está, que se ha perdido, pero me acuerdo que yo quería... (pausa) Es que la máquina me pone nerviosa, pero el vino me dará valor. (risas) Bueno, te voy a contar cómo escribí mi primer cuento, pues es un poco la necesidad de expresar cosas que yo nunca encontraba, quizá, en ningún libro; yo quería hacer mi propia historia, y escribí mi primer cuento. Ahora de los cuentos ya de adulto, ya publicados, el primero es uno que está en el libro, el segundo libro mío de cuentos, que aunque es el segundo, es una recopilación de mis primeros cuentos, que se llama *La Habana es una ciudad bien grande*. No fue sólo mi primer cuento de adulto, sino también fue mi primer cuento publicado--lo publicaron en una revista. Pero, paradójicamente, mi primer libro publicado fue el de poesía, que fue el libro *Las visitas*. Solito *Las visitas*, porque luego está *Las visitas y otros poemas*. Y mi libro más querido es *Las visitas* porque es el descubrimiento del amor, de la ciudad, todo al mismo tiempo para mí. Yo tenía 19 años, y estaba viendo La Habana de otro punto de vista porque yo era estudiante y tenía que caminar por la ciudad para ver la arquitectura y descubrí mi ciudad. Al mismo tiempo estaba descubriendo el amor. Y es el libro que más quiero, y además, no le quitaría ni una coma, ni una letra. Es el libro que no cambiaría. Otros no los cambiaría por otras razones, pero yo creo que ese libro de poemas es al que más cariño le tengo. ¿Me preguntabas qué?

SC: Que cuáles habían sido tus proyectos predilectos...

MY: Ah, bueno, el predilecto no fue un proyecto, como ustedes lo dicen en inglés, porque fue un libro que escribí como una avalancha, un poema venía tras el otro y nunca me ha vuelto a pasar eso. A partir de allí, los poemas cada uno muy pensado, paso dos años y no escribo otro poema, pero en el caso de *Las visitas*, lo escribí en poco tiempo, y es mi proyecto predilecto. Después, como libro, ya publicado, *El diablo son las cosas*, que era uno de los cuentos míos, es otro libro que quiero mucho. Y quizás también falta un ejemplo del otro género, falta el testimonio. El testimonio es un género que me apasiona mucho, nada más he hecho uno a Rosario Novoa, la profesora, y ya estoy trabajando uno sobre Camila Henríquez Ureña, que fue mi profesora también. Me hubiera gustado ser más periodista de lo que soy, me hubiera gustado estar en la calle, en el reportaje diario, ya no lo voy a ser, porque ya la vida un poco se me fue, para esa vida tan activa que es el reportaje y el periodismo, pero es el género que más me gusta, que más me hubiera gustado trabajar.

SC: Pero no lo has practicado como hubieras querido...

MY: Periodismo en la calle, el reportero, no, ni ya lo voy a hacer.

SC: Todavía no mencionamos tu novela, *La Hora de los mamayes* que se podría llamar una novela al estilo de *Cien años de soledad*.

MY: Sí, se lo puede decir, desgraciadamente... Porque es más García Márquez que yo, hoy.

SC: Pero sin embargo es una novela sumamente cubana; además, se trata mucho de temas de clase, sexo, y género. ¿Quieres hablar de ambos, la influencia de García Márquez, y tu proyecto personal en la novela?

MY: Bueno, dos problemas hubo con esa novela. Uno que yo la escribí cuando era muy joven, muy muy joven, creo que anterior a los cuentos, incluso, no los primeros cuentos, sino los libros premiados. Si yo no tenía ningún libro publicado cuando escribí esa novela.

SC: ¿Fue en 1976?

MY: Fue cuando fue publicada. Pero la había escrito mucho antes, creo que tenía 20 años, 21 años, ¿no? Y claro, con la demora de la publicación en Cuba, se demoró mucho en salir. Que no afecta tanto cuando es poesía... Bueno, me afectó a mí en el sentido de que cuando esa novela salió, ya era muy vencido todo eso. Yo pienso que dar clase a veces hace daño, a mí me hizo mucho daño ser profesora de literatura latinoamericana, porque me tenía que meter demasiado dentro de los autores. Y me tenía que meter dentro de García Márquez, dentro de Rulfo, dentro de todos, ojalá me hubiera metido más dentro de Rulfo y no tan dentro de García Márquez, porque Rulfo sigue siendo uno de mis autores predilectos. Pero García Márquez es el que tenía más fuerza y la novela me salió así. Pero en cuanto a la pregunta que me haces al final, yo creo que lo que valía de allí de esa novela es el uso del lenguaje. Porque yo creo que desde jovencita yo tenía muy claro no solamente como profesora, sino como escritora, como periodista, que lo más importante de la literatura es el lenguaje. Y aunque eso parece una estupidez, una obviedad, después he visto que no es así, que muchos escritores se pierden en el lenguaje. Y García Márquez, aunque no me gusta quizás en otras cosas, sí dijo una cosa muy

importante, muy inteligente cierta vez, que era que el español era muy difícil para escribir. Que no se podía escribir como Hemingway en español. El español había que trabajarlo, no se podía hablar, trasladar el lenguaje hablado directamente. No tenía el encanto que podía tener el inglés hablado, o el francés hablado. Esa reflexión de García Márquez es muy vieja, yo creo que a estas alturas, el año 2000, hay autores que ya han encontrado un lenguaje hablado en el español. Pero me parece que fue un hallazgo de García Márquez crítico, literario en su tiempo, descubrir que el español había que trabajarlo más literariamente. Yo en esa época era muy hemingwayana, me gustaba mucho Hemingway, y me sigue gustando, los cubanos se dice que todos somos amantes de Hemingway, yo sé que los norteamericanos no, las mujeres quizás no, pero yo sí. Y creo que tiene un encanto personal Hemingway, me sigue gustando Hemingway todavía y García Márquez, no. Y yo me trastorné mucho cuando leí eso, porque yo me di cuenta de que efectivamente, yo nunca podría escribir un cuento directo, de la vida real, como lo hacía Hemingway. Y entonces eso fue lo que me provocó el desvío, a hacer literatura garcíamarquesca. Porque yo trataba de encontrar un lenguaje cubano, que fuera literario. Yo creo que eso sí lo encontré.

SC: Pero también es un mundo extraordinariamente cubano, con la historia cubana, personajes muy cubanos, la lengua cubana, y mucho más, incluso la lucha de clases, y también de los sexos, la opresión de la mujer...

MY: Pero poquito. Fíjate, desde mi punto de vista, está allí aunque por supuesto el personaje está escamoteado. Es un varón pero soy yo misma. Es muy obvio. Lo que no me gusta de esa novela es que es muy obvia. Pero bueno. Pero lo que rescataría es el lenguaje, el sentido de humor, la traslación de la historia de una manera más o menos

ingeniosa, y creo que no caí en el pecado del realismo mágico, que es un exceso de poetización de la realidad. Que es lo que ahora me resulta muy desagradable de esa etapa de la literatura latinoamericana y de los imitadores posteriores, que es que poetizan demasiado la realidad, y metaforizan y trasladan demasiado el mundo poético a la realidad y a mí me gusta realmente la realidad tal como es, llevada a la literatura.

SC: Hablando del realismo mágico, ¿Qué opinas de Isabel Allende?

MY: No me gusta, porque le pasa lo que me pasó a mí, lo único es que ella tiene un aparato comercial, y me parece que ésa es una forma de subestimar a las mujeres, escoger a la mujer que se parece al hombre más famoso, ella es a quien han puesto a la venta más rápido. Y creo que las mujeres, lo que yo tendría de criticar a la literatura de mujeres actual, es que está cometiendo los mismos errores, así haciendo literatura barata, literatura banal, literatura "erótica" (entre comillas) con tal de vender, con tal de entrar en el mercado. Yo creo que quizás Isabel Allende no tuvo la culpa. Lo que quizás se comercializó más fácilmente porque se parecía a García Márquez. Y ahora yo estoy pasando por una cosa parecida, lo de mi literatura que más les ha gustado es *La hora de los mameyes*, y me siento un poco atormentada porque, y yo nunca aceptaría que se divulgara, pero a veces no queda más remedio que hacerlo, porque es una forma de salir al mercado, y de darse a conocer. Quizás en esa misma trampa cayó Isabel Allende, pero lo que sí no voy a caer en la trampa es en repetir la fórmula.

SC: No, no la has repetido para nada.

MY: Ni si ahora me publican *La hora...* en italiano, luego me dicen, queremos más de esto, voy a decir no, más de eso no.

SC: Viendo tu trayectoria literaria, es obvio que dejaste la estética garcíamarqueza hace mucho, y has desarrollado un estilo más técnico y pulido. Has dicho que te gusta Rulfo. ¿Cuáles otras influencias literarias o filosóficas más han informado tu escritura y tu vida?

MY: Bueno, es una pregunta muy amplia, y tendría que pensarlo, pero tal vez entre la literatura norteamericana no la más actual, porque no la conozco tanto, pero mi influencia mayor son Salinger y Carson McCullers y los escritores de la racha de Hemingway, Faulkner, todos los escritores de esa época, ¿no? McCullers fue algo más que una influencia. Cuando yo tenía aproximadamente la edad en que Carson escribió *El corazón es un cazador solitario*, yo hice el prólogo a la edición cubana de ese libro. Pienso que hay muchos puntos de contacto entre lo que yo pienso que es la literatura y lo que ella hacía. Cuando estuve en EEUU la última vez visité por fuera su casa de Nyack y es una escritora que admiro extraordinariamente. Después Raymond Carver, que escribe el llamado realismo sucio; yo me siento muy identificada con ese autor. Tiene un libro que se llama *Tres rosas amarillas* (parte de la antología *Where I'm Calling From*), y otro, *What We Talk About When We Talk About Love*, que me regalaron los franceses, en francés, porque dijeron que se parecía mucho a lo que yo hacía, y efectivamente, me choquéo, porque es eso de tomar algo pequeño de la vida cotidiana y tratar de ponerlo en otra dimensión. O sea, el revés de García Márquez, porque él toma algo grande y lo hace más pequeño, yo quiero coger algo pequeñito, y luego llevarlo a otra interpretación. Es por eso que me gusta Salinger, porque yo creo que además, si tú ves mis cuentos, verás, que detrás de los cuentos hay una más influencia más oculta o abierta, y no me apena decirlo, porque lo de García Márquez sí me da pena, porque fue una cosa sin que yo lo quisiera. Pero yo sí buscaba intencionalmente, cuando quise encontrar la voz, del

muchacho joven (narrador) de un cuento mío que se llama "El diablo son las cosas," la voz la busqué en "El guardián en el trigal," en que hay un joven de esa edad, por cierto que la traducción que se hizo en Cuba de "El guardián..." fue maravillosa, en un español magnífico, por un cubano, y por eso lo disfrutamos tanto en Cuba. Y te digo Rulfo, porque pienso que las virtudes de Rulfo son las mismas virtudes de Hemingway, en pocas palabras decir mucho. Eso quisiera que fuera mi influencia. Y también me gusta mucho el primer Vargas Llosa. La literatura latinoamericana no tiene mucho del sentido de humor, excepto los grandes autores. Y no había leído a Virgilio Piñera cuando escribí ese cuento, pero sí me encanta el humor negro, todo lo que...

SC: ¿Y qué tal Ana Lydia Vega? ¿No tiene ese humor negro?

MY: La conozco, pero todavía no la había leído cuando escribí el cuento. Todo el mundo decía, oye tienes que leer a Ana Lydia Vega, porque hay muchos puntos de contacto; el discurso de ella, hizo unas pequeñas palabras en Casa de las Américas cuando la presentaron en una mesa redonda, y sí había puntos de contacto, estoy de acuerdo. Aunque en ese momento no la había leído. Y también me gusta Marguerite Yourcenar una belga francesa, una mujer maravillosa, que ya se murió, ustedes aquí la conocen muy poco, pero es una de las mujeres más grandes de la cultura universal. Después de la guerra, se fue a compartir su vida con una norteamericana, y vivió en Maine por allí arriba en una isleta, creo que se llama Mount Desert, donde se murió, debe estar enterrada por allí, pero sin embargo cada vez que menciono su nombre a las norteamericanas, no la conocen. Yo creo que es una mujer que debes conocer, escribié un libro llamado *Las memorias de Adriano*, por supuesto está traducido al inglés

(*Memories of Hadrian*, trans. Grace Frick). Y no tengo ninguna influencia de ella, su estilo es muy clásico, muy frío, nada de humor, pero es una escritora que respeto mucho.

SC: A pesar de todas esas influencias extranjeras, toda tu obra se ve como "retecubana," haciendo referencias a lugares y personajes históricos, con vocabulario cubano, refranes, canciones, etcétera. ¿Ha sido un proyecto conciente, escribir "a lo cubano"?

MY: No, pero ves que soy muy cubana. Hasta el punto que aunque se me ha dado la oportunidad de vivir en otro país, no he podido. Aparte de la Habana, el lugar del mundo donde me siento mejor, paradójicamente, es Nueva York, no en Miami como uno pensaría, porque allí lo cubano no es igual. Porque en Nueva York, esto te puede parecer una locura, pero Nueva York me recuerda mucho La Habana. Y es la mezcla de cosas, porque cualquier cosa puede pasar, un poco de locura, un poco de extravagancia. Yo soy por naturaleza, por amor al mar, por todo muy cubana, en mi lengua, en mi manera de ser.

SC: Y has dicho que pese a todo te mueres en Cuba.

MY: Me muero en Cuba. Y sin embargo no creo tener grandes influencias de los cubanos. Porque entre otras cosas, yo empecé mi vida literaria como lectora con la literatura norteamericana, y luego, con literatura latinoamericana como profesora. La literatura cubana la conocí como alumna, y después como lectora, o ahora, que he tenido que trabajar a mis colegas mujeres para hacer la antología. Pero aunque todos somos lectores de Martí, de los grandes escritores cubanos, yo no siento esa influencia, porque el cubano aunque tiene sentido de humor en la vida real, le falta humor en la literatura. Pero sí tuve maestros literarios en Cuba, y para mí el gran maestro, también ya fallecido, también de

un nombre desconocido fue Ezequiel Vieta. Mi trabajo no se parece nada a lo que hacía él, pero sí el sentido de humor, sí la búsqueda filosófica, sí la preocupación por el ser humano, sí la aceptación de la cultura española. Mira, no hemos mencionado nada de la cultura española. Mis cuatro abuelos eran españoles. Y siempre digo a los jóvenes que no pueden escribir bien en español sin haber leído muy bien a Benito Pérez Galdós. Y eso, aunque después lo que uno escribe no tiene nada que ver con el "2 de mayo", ni con la Guerra de España. Pero hay que leer bien español primero para después escribir bien en español.

SC: El realismo español.

MY: Yo creo que sí. Bueno, y el Quijote. Pero yo sí me leí muy bien a Galdós. Una vez que me hice un esguince en un pie, me lo leí completo. Tuve que estar recostada en la cama, y me lo leí todo. Mi vocabulario, creo que se lo debo a mucha lectura de niña, y mucha lectura de los clásicos españoles, y del siglo XIX, y los del '98, Unamuno...

SC: Bueno, eso es una buena transición, porque yo te quería preguntar algo: aunque empezaste con la literatura latinoamericana, ahora eres una de las especialistas más reconocidas en cuanto a las escritoras cubanas contemporáneas. ¿Cuándo te llegó ese interés y por qué?

MY: No fue un interés que me naciera a mí. Fue un interés que primero, me lo hicieron ver. Que faltaban estudios cubanos sobre las mujeres cubanas. Yo no tenía interés--yo tenía demasiado trabajo en esa época. Tenía que dar muchos cursos. No obstante, mi tesis de graduación fue sobre la literatura, desde los Aztecas, los Mayas, y los Incas, así que siempre soñaba con ver las pirámides de México, ir a Perú. A Perú no he ido pero a

México, sí. Y a una amiga mía muy querida, mexicana, le dije que quería ir a México, no había ido. Y me dijo, pero bueno, no puedes ir a México y hablar de los Aztecas, tienes que preparar otra cosa. Y ella me pidió, y por qué no hablas de las escritoras, porque era una feminista ya, y era un poco mayor que yo, pero no voy a decir cuantos años, porque se va a ofender, pero sí quiero decir el nombre, que es Elena Urrutia, que fue fundadora de la revista FEM, y desde hace muchos años ha sido una gran amiga mía, y me hizo un poco ver que eso faltaba. Y pude ir a México y ver mis pirámides, pero tuve que preparar mi conferencia sobre las mujeres. Y de ahí empecé a darme cuenta de la gran carencia.

SC: Y ¿cuándo fue eso?

MY: Como en '86, '87. Entonces casi ni se hablaba de temas de la escritura de mujeres en Cuba y vine con la idea de un encuentro de escritoras y después ya se ha estudiado ese tema, y hay otras valiosas especialistas, como Susana Montero y Luisa Campuzano. Y luego la otra persona que me abrió los ojos, no fue tampoco cubana. Fue una italiana, se llama Alessandra Riccio, que en cierto momento fue a Cuba y me pidió un cuento, para publicar en una revista italiana *Noi Donne*, y lo publicó. No, me equivoco. Me pidió un cuento que ya se había publicado, y me hizo la observación que todos mis cuentos estaban bien escritos, pero faltaba el punto de vista de la mujer. Y tenía toda la razón del mundo. Entonces le enseñé uno de los cuentos que tenía en ese momento inédito, que era "El búfalo ciego," que para mí es uno de mis mejores cuentos, y dije, ves, esto sí tiene el punto de vista de la mujer. Entonces ya tenía otros cuentos escritos y es entonces que yo armo el libro de cuentos *El diablo son las cosas*, ya verás que aunque incluso el cuento "El Diablo son las cosas", en inglés quizás no se sepa, pero en español se nota claramente que es un varón el narrador y es una mujer también la protagonista.

SC: Y es ahí que entra finalmente la cuestión del género, de la sexualidad...

MY: Sí. Y no es porque antes lo rechazara, sino que lo que dices tú es la verdad, no veía el mundo de la sexualidad, ni del sexo, sino, desde otra problemática, del país, de mi vida como profesora, o como habanera, y de allí tomé conciencia y escribí otros cuentos. Sin embargo, paradójicamente, esto es un secreto, bueno no un secreto, pero nunca me lo han preguntado, y te lo voy a decir a ti. Una amiga muy extremista me decía que no me podía poner en una antología porque yo no tenía ningún cuento gay, y yo le dije que era injusto, que me excluyan hasta de la antología gay. Y le dije, *Las visitas* está escrita por una muchacha de 20 años, que está hablando del amor, y no menciona el sexo al cual va dirigido, eh? Y en ese momento no fue por censura, sino fue por pudor. Lo hablo claro, porque nunca tenía miedo de lo que me podía pasar: *Las visitas* es un libro sobre el descubrimiento del amor, del lado homosexual. Pero para ella todo tiene que ser obviamente gay, que me parece una soberana estupidez, yo pienso que en la literatura nada puede presentarse de manera tan obvia, porque estaríamos cayendo en el otro extremo, en el ghetto, y no quiero vivir un ghetto. La veo avanzar como esos mulos que le ponen unas viseras a los costados de los ojos para que no miren para los lados y sólo se interesa por ese tema, como si un escritor no pudiera tocar otros o investigar otros. Esa forma de ver el problema "gay", o de la mujer, o racial, o religioso...me parece antiintelectual. Todo fundamentalismo me parece antiintelectual.

SC: ¿Y hasta ahora has escrito cuentos que se pueden interpretar como gay? Porque hasta ahora no he encontrado ni uno. ¿O sea un cuento que tenga esa ambigüedad?

MY: No, realmente no, aunque acepto la ambigüedad, es parte de la literatura. Pero me ocurre más bien, nunca había pensado en esto, pero nadie me lo había preguntado, pero tengo escamoteado el tema gay en uno de mis primeros cuentos. Cuando tú me preguntaste cuál fue mi primer cuento, antes de que escribiera "La Habana es una ciudad bien grande," escribí un cuento que se llama "La escapada," que es sobre dos niños que van al Malecón. Un niño y una niña. Pero fijate que los nombres son muy ambiguos. Uno se llama René, el varón, pero René también es un nombre femenino, y realmente, en mi cabeza, eran dos niñas. Pero no me atrevía, era uno de mis primeros cuentos. Y después escribí un cuento, es un niñito mariconcito, pensando en mi hermano, en su sufrimiento, pero ese fue un libro de cuentos que escribí en la juventud, pero desgraciadamente se lo presté a una amiga mía, una poetisa que admiro mucho, y quiero y se le perdió, nunca más me volverá a pasar. Bueno, ya no me queda tanto por vivir, pero ya nunca presto un cuento del que no tengo copia, lo escribo en la computadora, paso a hacer diez mil copias. En efecto, se me perdió mi primer libro de cuentos.

SC: Has dicho en otra ocasión que en las primeras décadas de la Revolución había fuertes restricciones que en muchas maneras cortaron o estancaron la escritura de la mujer en Cuba. Según tu entender, ¿cuándo, y cómo cambió la ética y estética?

MY: Las fechas se me confunden. Pero creo que fue la vida misma que fue forzando los cambios, que esas restricciones eran absurdas, y yo creo que a partir de la creación del Ministerio de la Cultura y de que nuestra generación un poco ascendió digamos "al poder" se abrió mucho la cultura cubana. Porque no iban a hacer a nuestros hijos lo que nos hicieron a nosotros. Y por eso creo que Abel Prieto como ministro es magnífico, porque él a su vez fue reprimido porque tenía pelo largo, cuando tenía 20 años. A nosotros no

nos dejaban oír a Los Beatles. No nos dejaban tener la saya corta. Porque, incluso a mí, cuando ahora me desagrada algo de la juventud, me digo, pero Mirta ¿vas a ponerte como se pusieron contigo cuando tú te ponías la saya por aquí? Y aquella horrible represión de la vestimenta, o de los gustos, no podría suceder más. A lo mejor los que vienen detrás, como no fueron reprimidos, reprimirán a los que vienen detrás. Oí en una película que dijeron "Padre conservador, hijo rebelde; padre rebelde, hijo conservador". Y a lo mejor nuestros hijos van a ser conservadores, porque fuimos muy rebeldes. Quizás así sigue la línea.

SC: Pero el cambio obviamente fue poco a poco, entonces.

MY: Sí, poco a poco. Pero ahora se ha caído en el otro extremo. Durante muchos años había dejado de ser jurado, de los concursos literarios, por rebeldía, por no querer compartir, por no estar de acuerdo con la mayoría y después porque mi mamá se enfermó. Alrededor del año pasado, acepté ser jurado, y realmente para mí resultaba odioso. Porque de 100 libros, 98 eran de un erotismo, cómo decir la palabra, casi de pornografía, con tal de vender, con tal de estar a la moda. Encontraba más de 200 penes y vaginas por libro, tanto que estaba que me vomitaba y hasta el punto que encontrar libros bien escritos, incluso sobre esos temas o no, era muy difícil. Yo creo que la apertura les ha provocado quedarse allá en el otro extremo, como la frase famosa que dice "o no llegamos, o nos pasamos". Yo creo que los cubanos de ahora "literatos" se están pasando, en la cuestión, un poco repulsiva, ¿no? de querer vender el libro a toda costa. Y ¿qué me preguntabas?

SC: De cuándo cambia la ética y estética y creo que lo has empezado a contestar...

MY: Poco a poco. Vamos a decirlo de otra manera, la estética se ha seguido transformando para bien y para mal. Yo creo que lo que se debe recuperar es la ética de escribir. Yo creo que como digo en el prólogo de *Estatuas de sal*, y en la ponencia de ayer ["Ruidos y cuartos propios"], la literatura es la literatura y no se puede vender por unas monedas y creo que el acto de escribir va como un cuadro, como pintar un cuadro con flores lindas para que éste lo ponga en su sala. Y tú tienes que pintar lo que tengas dentro. Si tienes dentro algún monstruo espantoso píntalo, o escríbelo. O si tienes una flor, aquí hay que decirlo al revés, si tienes una flor escríbela aunque estén de moda los monstruos.

SC: Bueno, tú siempre has tenido una manera de pensar diferente...

MY: Yo creo que sí. Pero no es fácil explicar por qué o cómo es que una persona piensa diferente. En realidad creo que cabría más bien decir que siempre he sido rebelde a las normas, a lo establecido. Que me gusta el riesgo, abrir caminos, enfrentar las ideas amorfas, las verdades envejecidas, los criterios caducos que se dan por sentado y se aceptan por comodidad o resignación. Me atrae lo desconocido, lo nuevo, lo no aceptado por el común. Eso me hace un poco solitaria. Pero ingobernable.

SC: Por eso te atreviste a incluir a autoras de la isla y de fuera de la isla en la antología *Estatuas de sal* que hiciste con Marylín Bobes en 1994 (se publicó en 1996).

MY: Fue un atrevimiento, pero tuve apoyo. Si no hubiera tenido apoyo, yo creo que ahora, no me lo hubieran permitido.

SC: ¿Aún hoy en día no?

MY: Quizá porque hay un momento muy fuerte ahora de confrontación otra vez con los cubanos del exterior. Bueno, a lo mejor sí. En aquel momento fue una buena coyuntura y aunque hubo opositores, tuve el apoyo de Abel Prieto. Yo le dije, Abel, hago el libro con todas, y él dijo, va. También querían sacar algunas porque eran malas escritoras (y de verdad que hay malas escritoras allí), pero ellos no se sacan a ellos mismos de su propia antología porque son malos, se ponen todos. Y nos querían sacar otras que ni siquiera son malas escritoras, son buenas, pero no eran del gusto de ellos. Pero yo allí tuve el apoyo total de poner quien yo quería, y pasó al revés, me querían imponer a una o dos y yo dije no, y se respetó la opinión de Marylín y mía. Si no hubiera sido por Abel, ese libro no hubiera salido así. No fue una audacia, no, yo llamo audacia cuando uno tiene miedo.

SC: ¿Y no tenías miedo por eso?

MY: ¿Qué me podían hacer? Yo ya puedo cometer mi crimen. Yo ya tuve mi castigo. Yo no tengo un trabajo oficial. No me dejaban viajar antes. Yo ya pasé eso, de que me prohibieran viajar. No me van a colgar de un árbol, no me van a sacar las uñas, no me van a torturar. ¿Qué me pueden hacer? No me pueden hacer nada. Lo único que pueden hacer es impedirme publicar. Y no me lo van a hacer. No hay audacia. Cuando hay audacia, es cuando uno tiene cosas que perder. Yo no tengo nada que perder.

SC: ¿Como mujer?

MY: No tengo nada que perder. Lo que sí pienso es que, audaz yo fui cuando tenía 20 años. Pero fui audaz inconcientemente, o sea no me proponía ser audaz. Hacía las cosas y eso me provocó muchos problemas. Y yo, las audacias mías fueron cuando yo era joven. Ahora son como soy yo.

SC: Incluyendo las autoras incluidas en la antología, ¿cuáles son las cubanas que más te interesan y por qué?

MY: Yo creo que de la poesía, la escritora que yo pienso que es más relevante, es la poetisa Lina de Feria. En mi libro de poemas, *Las visitas*, visto desde hoy, reconozco influencia de Lina de Feria. En mi opinión, es la poetisa de nuestra generación. Otras se han hecho más famosas pero no las voy a mencionar, pero yo pienso que Lina es la verdadera y auténtica gran poetisa de mi generación. Hay otras también, y quiero destacar a Georgina Herrera, que es una de las pocas escritoras negras cubanas; ella no ha sido olvidada, porque ella ha sido últimamente reconocida. Me da mucho interés la literatura de las jóvenes aunque pienso que hay un exceso de experimentación, que les falta un poco curarse el sarampión. Tienen que aprender un poco a cortar. Algunas creen que escribir es la diarrea de las palabras y de mucho cultismo. Lo que me asombra es que algunos se maravillen con esto y que no se den cuenta que detrás de esta historia le falta un poco de pulimento. Yo las admiro y las quiero y creo que van a ser grandes escritoras pero todavía les falta. Las incluyo, las pongo en mis antologías, pero todavía les falta un poco de eso. De las mujeres narradoras, yo pienso que la que más me gusta, la que pienso que es una escritora que va a dar mucho de que hablar es Mayra Montero. Los puertorriqueños sí la quisieron agarrar para allá, pero yo pienso que Mayra Montero es en el momento actual uno de los escritores cubanos vivos, sea hombre o mujer, perro, gato, Mayra Montero es una de los más importantes. Digo perro, gato para que no se vaya a ofender ella porque es una animalera. Porque nos comentamos, cómo sigue tu perrito, como sigue el mío, me manda medicinas para mi perro. De las que viven en los Estados Unidos, Achy Ovejas, lo que pasa es que Achy escribe en inglés y esto es un gran conflicto que hay que resolver.

También la Condesa de Merlín escribía en francés y nosotros la consideramos escritora de la literatura cubana. O sea qué es lo que va a pasar dentro de 100 años, yo no puedo hablar, me parece que las discusiones sobre eso, ahora resultan estúpidas. Hay que esperar a que pasen 100 años a ver qué va a pasar con nuestra lengua. Y Uva de Aragón, también en la poesía, sobre todo en la narrativa, es lo que más me gusta de Uva. Y hay otras amigas que las quiero mucho, que las incluiría en todas las antologías, como algunos cuentos de Aída Bahr, Nancy...

SC: Nancy Alonso...

MY: Si, Nancy Alonso tiene una perspectiva muy tremenda de la realidad. Lo que pasa es que le falta pulimento. Marylín y Magaly Sánchez, yo creo que hay un buen grupo, y ¡ah! y Adelaida Fernández de Juan que tiene unos cuentos muy buenos. Yo creo que éste es un gran momento de la literatura cubana. Está Esther Díaz Llanillo que también es una satisfacción tremenda porque ella dejó de escribir durante 30 años y ha vuelto a escribir después de todo eso. Yo creo que es decisivo para la literatura cubana que tenga mujeres así.

SC: Y aunque haya una avalancha desmedida del tema de la sexualidad, como dices "por lucro" ¿hay algunas escritoras que te gustaría destacar, que tienen una verdadera sensibilidad o manera de emplear la palabra para la cuestión sexual?

MY: Es un tema que... No te creas que a veces no me he preocupado de eso porque yo no me animo en ese tema. Yo digo que es pudor pero ha de ser desconocimiento, pena, pena quiere decir vergüenza, ¿no? O simplemente que no es mi tema, ¿entiendes? Y hay una joven, ya no tan joven, para mí joven son los 20 años, ésta tiene un poquito más, que

toca estos temas con mucha crudeza, no vulgaridad, como la vulgaridad de Zoe Valdés. Yo pienso que ésta sí es un ejemplo de interés lucrativo. La que sí vale mencionar es Anna Lidia Vega Sedova, porque ya ha publicado un libro con mucha crudeza, no solamente del sexo sino de las relaciones humanas. Y realmente yo le dije, cuando leí tu libro, yo estuve a punto de morir, porque me estás revelando un mundo, para mí, completamente desconocido. Y es una de las más jóvenes que tocan el tema del mundo un poco sórdido, marginante.

SC: Bueno, para ya empezar a cerrar esta entrevista, quería hacerte algunas preguntas otra vez más generales. Una es, ¿cuáles son tus proyectos actuales? ¿En qué estás trabajando ahora, bueno, en cuanto a la escritura creativa o también la investigación o...?

MY: Desde que yo vine aquí la primera vez, y estuve en Vassar College, me emocioné mucho porque mi profesora más admirada, Camila Henríquez Ureña, dio clases allí. Esto se me quedó adentro. Se lo propuse a Daisy Cocco de Felippis, que es una profesora y crítica dominicana que vive en Nueva York, para mí muy admirada, además por sus estudios sobre las mujeres dominicanas. Así que Daisy me dijo, ¿por qué no escribes algo de Camila? y lo hablamos varias veces. Y ya el año pasado lo concretamos, y estamos en un proyecto que va a salir por aquí por Nueva York, que se llama *Hijas de Camila*. Cuando yo llegué a Cuba, quise meterme en lo testimonial. Estoy grabando a las personas que la conocieron, la parte mía se va a llamar *Camila y Camila* porque, es que he descubierto otra Camila, no la Camila fría, profesora. Cuando yo era alumna de ella, yo fui una de sus alumnas predilectas y me di cuenta que había otra Camila porque tenía un sentido del humor muy tremendo. Ya leyendo su diario, leyendo sus cartas, aunque guardó una gran intimidad, yo creo que había otra Camila llena de pasión y además con

una vida, parece no muy ortodoxa, entonces voy a escribir sobre esa Camila. Sé que Julia Alvarez, la novelista dominicana, va a sacar este verano una novela sobre Camila y su mamá, que su mamá fue una de las primeras poetisas de habla hispana en Latinoamérica, Salomé Ureña. Lo mío no tiene que ver nada con la novela. Lo mío es un testimonio, recogiendo textos, recogiendo cartas, es un testimonio que refleja mi predilección por el trabajo periodístico. Eso es lo que estoy trabajando ahora.

SC: ¿Y sigues escribiendo versos y cuentos?

MY: Yo quisiera escribir una novela. Quisiera escribir una novela porque pienso que faltan novelas de mi generación. Ya hay algunas, pero hablan mucho de los muchachos. Quisiera escribir una novela con lo que han sufrido las mujeres de mi generación, con el sufrimiento, con el infierno, pero también escribir, es un poco estar en el infierno. Y por eso es que he dejado de escribir todos estos años. Porque escribir es estar en el infierno, al mismo tiempo me gusta mirar con humor. Y el infierno mío, estos últimos años no podía verlo con humor. Voy a recuperar el humor y ver ese infierno con humor. Así que tengo que encontrarlo y me ha costado mucho trabajo. Mis planes, cuando regrese a Cuba, si no se me rompe nada, (bueno, la computadora está rota ya), si yo puedo arreglar la computadora, si termino de construir, si no me enfermo, es sentarme a escribir una novela.

SC: ¿Cómo ves el futuro de la mujer intelectual cubana, y tú entre ellas?

MY: Yo creo que ya empezó el buen futuro. Ya no se puede hacer una antología sin que aparezcamos. Y si no aparecemos, es tan notable que no estemos, que resulta verdaderamente bochornoso. Yo creo que hemos estado muy bravas todos estos años, muy molestas y no podíamos pasar a la fase de que nos burlemos, incluso cuando no

estamos, porque ya hay una obra. Pero o por suerte, o por desgracia, no tenemos mercado. Y en ese aislamiento que ha vivido Cuba ha servido, por ejemplo, para que La Habana se preservara. Y si esa Habana maravillosa, donde no se han derrumbado las casas viejas para hacer edificios, y tenemos nuestra Habana todavía, yo creo que no tener mercado ha propiciado que la buena literatura se preserve también. Yo creo que el futuro de las intelectuales cubanas será un buen futuro, y yo me veo dentro de él.

Bibliografía Selectiva

Obras principales

Cubanas a capítulo. (ensayos, prólogo Susana Montero) 2001.

Narraciones desordenadas e incompletas. 1997.

Algun lugar en ruinas. 1997

El diablo son las cosas. 1988, 2001.

Las visitas y otros poemas. 1986

La hora de los mameyes. 1983

La Habana es una ciudad bien grande. 1981.

Todos los negros tomamos café. 1976.

Las visitas. 1971.

Antologías editadas

Habaneras. Ed. Mirta Yáñez. España: Txalaparta, 2001.

Cuentistas Cubanas contemporáneas. Ed. Mirta Yáñez. Salta, Argentina: Biblioteca de Textos Universitarios, 2000.

Cubana: Contemporary Fiction by Cuban Women. Ed. Mirta Yáñez; Foreword by Ruth Behar; Translated by Dick Schuster and Cindy Schuster. Beacon, 1998.

Estatuas de sal: Cuentistas cubanas contemporáneas. Ed. Mirta Yáñez y Marilyn Bobes. Havana: Union, 1996.

Album de poetisas cubanas. Ed. e Intro. Mirta Yáñez. Letras Cubanas, 1997.

ESSAYS

Mirada sobre lo elemental desde la poética en Pablo Neruda

Jorge Bracamonte
University of Maryland at College Park

Pero
canta en
las estaciones
suburbanas
"Oda a Walt Whitman"

Es posible que dos composiciones como "Oda al diccionario" y "Oda a la tristeza" permitan construir líneas, trazar series, para reconfigurar una lectura de *Odas elementales* (1955) y *Nuevas odas elementales* (1963) de Pablo Neruda (1904-1973). Por consiguiente, en las páginas que siguen nos abocamos a desarrollar análisis e interpretaciones a partir de los textos en cuestión. En primer lugar, nos centramos en el examen de ciertos aspectos relevantes de las composiciones citadas, y luego las vinculamos con otros poemas de los volúmenes respectivos. En segundo lugar, contextualizamos ciertos aspectos de interés de los poemas mencionados en relación con la poética de Neruda, y, en términos generales, con ciertas tradiciones con las cuales dialogan las *Odas*.... No ambicionamos, claro está, exhaustividad en este punto, pero como se puede desprender de nuestra lectura es probable ubicar de una manera problemática la serie de las *Odas*... en dicho contexto. Consideramos de interés tener en cuenta este elemento en un horizonte crítico referido a su poesía. Finalmente, nos parece que un intento de reconfiguración de una lectura de este tipo considerando ciertos aspectos como los citados, permitirían plantear niveles de lengua y poética que están en juego en la propuesta artística del escritor. Desplegar en un trabajo como el presente la diversidad de cuestiones involucradas por dicho nivel de análisis no es factible por todo

lo que implica, pero sí nos interesa dejar algunas hipótesis de lectura fundamentadas para futuras indagaciones.

I

La interrogación sobre la elementalidad en el conjunto de *Las odas...* es amplio y diverso. No obstante, las dos composiciones antes mencionadas se refieren a dos de las series que ordenan los "elementos" que explora el conjunto poético. Ellas son las series cultural y afectiva. Las restantes, a grandes rasgos, son la histórica, natural y literaria. Luego volveremos sobre esto.

Comenzamos por la "Oda a la tristeza", que explora la línea afectiva. En primer lugar, en esta "Oda" como en la otra hay un ritmo sostenido en las palabras graves con las que termina cada verso. Subrayamos este aspecto porque en una versificación libre y en un trabajo estrófico de formas abiertas, como ocurre en las composiciones en cuestión, el ritmo pasa a estar sostenido por la acentuación de cada verso que a la vez permite delinear cierta regularidad en el tono. Lo consignado respecto al ritmo es central: marca que a pesar del versolibrismo, hay una regularidad definida por un ordenamiento tonal. Por ejemplo, podemos ver esto en la sucesión de palabras graves como centro tonal de cada verso: "escarabajo", "rotas", "telaraña", etc. El ritmo que sostiene dicha sucesión es decisivo para el tono del poema: indica la presencia gravitante de una voz enunciándolo. Lo que por otra parte es relevante: si hablamos de una oda, entonces hablamos de una composición poética regida por una voz lírica que canta. Este es el sentido y contexto básico de una "oda": ser un canto, definido en gran medida por el tono lírico.

De aquí también las secuencias que desde la estructura compositiva es posible detectar en la "Oda a la tristeza". Observemos que el tono central está definido por la advertencia de la voz que advoca (1).

Tristeza, escarabajo

(...)

aquí no entras

no pasas

vuelve.

Lo que sirve para señalar la intencionalidad poética: advertir "a la" tristeza y "sobre la" tristeza; amonestarla.

Aún con lo anterior, no hay presencias de signos gráficos que señalen dichas intencionalidades. El poeta parece haberlos descartado, por demasiado tradicionales y pocos logrados a nivel de figuras discursivas. De allí que la fuerza de dichas advocaciones y amonestaciones resida en el acento de las palabras, configurador en el verso del ritmo que indica las intencionalidades definitorias de la voz poética.

No obstante, a pesar de ser configurada (personificada si queremos) la tristeza por el tono de la voz, esto no basta para plasmarla poéticamente. Y es notable entonces cómo se observa una innovación en el tratamiento de un tópico que podría haber caído con relativa facilidad en el convencionalismo. Porque entonces esa presencia –la tristeza– que es constituida mediante la voz poética, se configura a lo largo del poema mediante una continuidad de imágenes heterogéneas y concretas.

La singularidad del trabajo con las imágenes en la poética nerudiana ha sido subrayada por la crítica (Amado Alonso; Alain Sicard). Dicha poética se define por, entre otros rasgos, una notable capacidad de concretizar lo general, abstracto e inmaterial mediante imágenes inesperadas para la sensibilidad del lector, y por un uso constante y eficaz del procedimiento enumerativo en función del trabajo con las imágenes. En este caso, una sucesión de animales de ambientes húmedos y oscuros (los huecos, las madrigueras) le dan corporeidad a una situación afectiva. Desde aquí le otorgan carnalidad a una idea universal y por esto mismo abstracta, a pesar de su incidencia constante y decisiva en la vida cotidiana de los hombres: la tristeza es un "escarabajo/ de siete patas rotas", un "huevo de telaraña/ rata descalabrada", etc. Animales que son la expresión del dolor o la decadencia, o que provocan muerte o infecciones peligrosas, o son la manifestación de lo pútrido. La tristeza en tanto idea adquiere persuasiva consistencia y desde aquí muestra su capacidad de generar y expresar muerte, deterioro de la vida, peligro y amenaza ("...con dientes de culebra..."). Frente a esto, adquiere fuerza la vida. Puede decirse que las líneas básicas que explora el poema son centralmente la vida y la muerte. Pero resulta interesante que esta exploración es matizada y alusiva y entonces cobra relevancia otra cuestión: cómo la tristeza es la oscuridad que puede ser umbral de la muerte, enfrentado al viento de la vitalidad que no es confluyente con la tristeza.

Subrayamos algo que resulta recurrente: aquí un sentimiento es concretizado, corporizado, mediante actos y seres naturales e históricos. Estos cruces de series de imágenes es una constante en los libros de las *Odas...*: los lugares y hechos históricos son manifestados por imágenes de la naturaleza y la cultura; los sentimientos y las ideas

abstractas son personificados mediante sucesiones y yuxtaposiciones de imágenes naturales de una notable expresividad.

Al advocar y reconocer la tristeza en tanto presencia que confronta, la voz poética asume una posición y compromiso frente a la misma: "Yo borraré los trozos/ de tu cadáver hacia/ las cuatro puertas del viento". Haber concretizado a la tristeza mediante un breve y natural bestiario, le permite reconocerla y atacarla con eficacia simbólica.

Nuevamente la voz poética aparece muy claramente en "Oda al Diccionario". En este caso se define hablando de grandes secuencias de su trayectoria personal, para nominar por este movimiento aquello a lo que quiere cantar:

de joven
te ignoré, me vistió
la suficiencia
y me creí repleto,
y orondo como un
melancólico sapo
dictaminé: "Recibo
las palabras
directamente
del Sinaí bramante.
Reduciré las formas a la alquimia.
Soy mago."

El poeta construye, mediante una sucesión de pocas imágenes basadas en cualidades y en comparaciones ("melancólico sapo"), una sintética historia de su relación con el Diccionario hasta épocas más cercanas al momento del presente de la enunciación. Hasta dicho momento, "él", con su "suficiencia", era el "Mago". Lo que permite observar la oposición sobre la que asienta gran parte del poema: hubo un momento, su juventud, de prescindencia desafiante del Diccionario; pero luego se le reveló "El gran mago".

Es la "magia" precisamente una línea organizadora del trabajo con imágenes diversas y heterogéneas que indagan la naturaleza de la relación que la voz poética tiene con el Diccionario, y el relevante significado que la presencia de éste adquiere en el contexto de la naturaleza y la cultura. Lo decimos porque, de manera evidente, el canto pretende mostrar los decisivos, profundos y multitudinarios nexos que el "Lomo de buey, pesado/ cargador, sistemático/ libro espeso..." tiene con la vida natural y la historia de la cultura. En un principio, el repertorio de imágenes, metáforas y comparaciones a las que recurre el poeta para aludir a esos nexos puede parecer demasiado económico. Pero en las relecturas se revela la capacidad sintética para manifestar una cosmovisión (en este caso la noción es apropiada) del lenguaje en relación con la vida y el desarrollo histórico.

Los versos "y las palabras/ brillaban en su copa inagotable,/ opacas o sonoras,/ fecundas en la fronda del lenguaje,/ cargadas de verdad y sonido.", son una primera culminación de este instante de la visión poética nerudiana, que luego se continúa con una prolongación de la exploración de la verdad y los sonidos (o las palabras que para el poeta emergen del "gran mago").

Observemos que en el trenzado de imágenes que conforma el conjunto poético, es posible rastrear una serie de relaciones dialécticas decisivas para entender la postulación final del texto. Está entender el objeto del canto como un elemento "pesado/ cargador, sistemático/ libro espeso"; como un elemento tecnológico-cultural. Y como tal, objeto que ha cumplido y cumple las funciones para las cuales fue creado y otras tantas accidentales durante el devenir de la vida cotidiana. En este sentido, fue entre el "uso" y el desuso que un día el Diccionario le reveló su vitalidad, su fecunda "fronda del lenguaje". Un elemento clave de la tecnología cultural inventada por el hombre se conecta en su otro extremo con la generación natural de la vida. Retomamos lo dicho en estas primeras páginas: la sucesión, la yuxtaposición de imágenes heterogéneas que crean un inédito y llamativo *continuum*, que es la nueva "alquimia".

Porque otra serie de elementos que gravitan en la conformación del poema hacen a una línea profética y mística, contactada a su vez con la ya consignada referente a la clásica figura del "Mago", en este caso superpuesta tanto con el poeta como con el Diccionario. Estas líneas confluyen en el poema y son destacadísimas en la medida que hacen a tradiciones reivindicadas por el hacer poético nerudiano, en particular Walt Whitman y con él una vasta genealogía de poetas de aspiraciones proféticas y místicas, Víctor Hugo entre ellos. En estos poetas-profetas, la voz define decisivamente la entonación de sus composiciones. Pero esto que subrayamos aquí refuerza el centro del poema, en el que las imágenes de la dialéctica, tecnologías de la cultura/naturaleza, mediatizada por la figura del Diccionario, sugieren la intensa vinculación lenguaje/naturaleza que la voz poética busca recuperar: "Palabras/ que se deslizan como

suaves uvas/ o que a la luz estallan/ como gérmenes ciegos que esperaron/ en las bodegas del vocabulario/ y viven otra vez y dan la vida:/ una vez más el corazón quema."

Según lo dicho, reaparece aquí la relación vida/muerte. En este caso, el Diccionario es el elemento generador de vida: "Diccionario, no eres/ tumba, sepulcro, féretro,/ túmulo, mausoleo,/ sino preservación,/ fuego escondido,/ plantación de rubíes,/ perpetuidad viviente/ de la esencia,/ granero del idioma." Esta última imagen sintetiza la oposición dialéctica a la que antes aludimos y que sostiene la principal postulación de la voz poética: "una/ sílaba,/ un temblor, un sonido,/ una semilla:/ de tierra soy y con palabras canto.". En el hombre, en la voz que canta, como en el Diccionario, confluyen lenguaje y naturaleza, cultura y vida. Interesan aquí la creencia y el afán impulsor de quien enuncia reestablecer cierta relación entrañable y primordial entre la letra y lo vital, entre la cultura letrada y lo elemental de la existencia de seres y cosas, lo esencial.

Para concluir estas breves consideraciones sobre la oda mencionada, remarcamos el entramado de imaginería que construye la voz entrelazando el "sistemático/ libro espeso" con vertientes de imágenes y figuras que aluden metonímicamente o explícitamente a los cuatro elementos primordiales del mundo según ciertas antiguas tradiciones filosóficas y culturales. Es interesante observar cómo esto remite a su vez a la dialéctica central que detectamos en el poema. De ver una página del Diccionario y leer "Caporal", "Capuchón", dice la voz "qué maravilla/ pronunciar estas sílabas/ con aire". O luego "o que a la luz estallan/ como gérmenes ciegos que esperaron/ en las bodegas del vocabulario (...) una vez más el corazón las quema". Lo aéreo, lo líquido y el fuego (por otro camino, Neruda ingresa a un espacio común de reflexión con Gastón Bachelard), pero también y decisivamente la tierra, metonimizada con recurrencia: "plantación.../

granero...". Es interesante observar cómo el trenzado de imágenes al que antes aludimos permite concretizar no sólo las palabras del Diccionario y la manera en que ellas dialogan con una esfera vital que tiene inclusive alcances cósmicos, históricos y culturales, sino también volver palpables las dos grandes tipologías de palabras: "la palabra/ de estirpe/ la severa y olvidada/ (...) hija de España,/ endurecida como reja de arado, / fija en su límite/ de anticuada herramienta" y aquel otro tipo de palabras "que allí vimos perdida entre renglones". La rigidez y la flexibilidad hundiendo sus raíces en la tierra y elevándose, de una u otra manera, como algún tipo de "cultivo", como una "cultura" renovada por la nueva dialéctica (2).

En un punto muy preciso, Neruda aspira, por la vía poética, a una síntesis superadora en la querrela entre los "puristas" del idioma y los cuestionadores de las políticas homogeneizadoras de la lengua . Y llega a ella interrogando desde la "elementalidad" al Diccionario, artefacto básico de la historia de la cultura, "viejo y pesado, con su chaquetón".

Por otra parte, resulta clave la última estrofa en la dialéctica antes subrayada, en la medida que muestra que en el proceso del abigarramiento imaginero construido a partir de la tensión tecnología cultural/ vida/ naturaleza, el Diccionario se antropomorfiza, además de tomar una consistencia natural, vegetal y mineral. No es desacertado insistir en el esfuerzo por devolver "naturalidad" a los grafos contenidos en el "viejo y pesado" artefacto, decisivo y central para el desarrollo de la historia humana, que marca el sentido de la oda. La sucesión de imágenes que conforman la última estrofa parten de las "mil manos" de las palabras en el Diccionario, para culminar en la imagen que cierra sintéticamente el sentido mayor al que aspira la composición: que las palabras, escritas y

orales, fusionen vida y naturaleza con las múltiples manifestaciones de la praxis humana ("de tierra soy y con las palabras canto"). En el último verso además, confluyen las resonancias místicas y proféticas -pensemos sólo en los legados bíblicos y americanos que actualiza la expresión "de tierra soy"- que antes hemos mencionado como componentes decisivos de la secuencialidad de imágenes que da forma a la composición.

El último verso manifiesta inclusive la intencionalidad central que define esta voz y gesto poético: el canto. Que la tradición poética de los profetas, de los místicos y de los trovadores, sea invocada, fundamenta todavía más el espíritu musical que manifiesta el conjunto de las *Odas*. Por esto marcamos al principio que tomar como centro de análisis estas dos "Odas" nos remiten al haz posible de series en las que pueden ser agrupadas la diversidad de composiciones de estos libros, si atendemos centralmente a sus temáticas. Pero además, retomando lo dicho a propósito de "Oda a la tristeza", la musicalidad de "Oda al Diccionario" se asienta asimismo en las palabras y sílabas como si éstas fueran exactas medallas del verso, a la vez que su corazón. El versolibrismo nerudiano aquí muestra paradigmáticamente su explotación de las resonancias de cada sílaba y palabra para dar forma integral a los versos y al todo del poema (Quilis, *Métrica española*). Y a su vez lo dicho es el sostén de la musicalidad que busca en este caso ser casi equivalencia de la enunciación poética.

II

La serie de las *Odas elementales* y las *Nuevas odas elementales* de Neruda es la continuación, por otros medios, del *Canto general* (1950). Aún cuando en este último las microhistorias siempre son abarcadas por la gran historia, por las grandes visiones, por la

epopeya que el poeta construye, hay ciertos componentes que indudablemente los vinculan en tanto dos caras de un gran fragmento de su desarrollo literario.

Está, en primer lugar, la fuerza de la voz como presencia decisiva en la conformación de estos conjuntos compositivos. Y por otra parte, la intención de configurar nuevas epopeyas contemporáneas, profanas, pero a la vez teñidas del impulso profético y místico, tan curioso e interesante en un escritor que a partir precisamente de *Canto general* trabaja con profunda decisión la relación entrañable de la poesía con la política, la historia y materialidad de la existencia.

Nos interesa dejar consignado esto, porque merece un análisis más exhaustivo en una investigación mayor. Resulta en verdad relevante que sea la corriente de la voz la que otorgue forma definitiva tanto a la que aspira ser la gran épica continental como a la otra, una épica de lo fragmentario de la historia y de lo básico de la vida, de las cosas y seres elementales, pero cuya aspiración resulta igualmente omniabarcativa.

Señalamos esta cuestión porque si bien en *Odas elementales* encontramos "Oda a la alcachofa", "Oda a la cebolla", "Oda al edificio" u "Oda a la flor", o en *Nuevas odas elementales* encontramos "Oda al hombre sencillo" u "Oda a mirar pájaros", también en ambos volúmenes encontramos odas a Guatemala, a Leningrado, a las Américas o a la Cruz del Sur. En la diversidad que es posible leer en un nivel visible en cuanto a temática, encontramos en un nivel profundo una conformación figurativa en la cual se produce el entramado de imágenes que detallamos en los subtítulos anteriores a propósito de las odas analizadas. Esto es: las imágenes de la naturaleza vuelven tangibles ideas abstractas, figuras históricas o de la vida cultural y literaria, mientras que lo temático-semántico

referido a la naturaleza se figurativiza con formas culturales. La aspiración de los conjuntos de poemas es conectar todos estos diversos órdenes como un mosaico de lo "elemental" de la vida y la cultura. Inclusive la crítica (en "Oda a la crítica (I)" valorada negativamente, en "Oda a la crítica (II)" reivindicada), o la sátira furiosamente polémica ("Oda a Juan Larrea"), pasan a constituir parte de las actitudes elementales de la existencia cultural. De aquí que hayamos propuesto ciertas series que ordenan la aparente heterogeneidad que parece definir esta sucesión de libros.

No obstante la diversidad apuntada (y sus virtuales ordenamientos para una lectura), lo que puede enmarcar como contexto poético a estos volúmenes es esa articulación central entre estética y conocimiento que críticos como Alain Sicard definen como eje fundamental del desarrollo poético nerudiano; eje imprescindible para comprender la etapa clave que inicia *Canto general*. Es el afán de conocer y abarcar la vida -y cantarle- el que define un proyecto como lo que denominamos la serie de las *Odas*.

La voz entonces, tanto en lo temático-semántico como sobre todo en lo musical manifiesto en las "verdades" y "sonidos" de las palabras, estructura los poemas. Este gesto poético plasma la tradición de poetas populares, trovadores, a los que canta centralmente en "Oda a los poetas populares". Y se relaciona decididamente con aquel destinatario (y a la vez material programático de estas composiciones) que es el "pueblo". Decimos programático porque es el principal sentido que tiene la composición "El hombre invisible", en la cual reclama a los poetas dejar un supuesto regodeo en los problemas y cuestiones de la propia existencia y volverse "invisibles" para que su poesía hable del hombre común, del hombre trabajador, del hombre de la calle. Un imperativo articulador de estética y política define este programa: hacer que la poesía sea el espacio donde

ingrese el colectivo "pueblo" y de esta manera andar "juntos/ codo a codo,/ todos los hombres".

Habría que distinguir que la tradición trovadoresca y de poesía popular no es lo mismo que la poesía política. En ciertas manifestaciones encuentran parentesco, pero mientras la primera se asienta centralmente en el componente oral y las tradiciones que lo conforman, la segunda busca convertirse en herramienta de apelación y cambio histórico. Esto lo decimos en términos generales, sin detallar las múltiples configuraciones que adquieren las diferentes estéticas enlazadas a imperativos políticos, ya sean éstas "realistas", "populistas" o "vanguardistas", por mencionar sólo algunos paradigmas al respecto (3). En las *Odas* es llamativa la tensión interna de las composiciones entre el imperativo explícitamente político que expresa "El hombre invisible" y la permanente gravitación enunciativa y expresiva de la subjetividad en el conjunto de las odas, para comenzar en la misma composición "El hombre invisible".

A lo anterior hay que agregar la extrañeza que provocan las multitudinarias imágenes que configuran los sucesivos versos y poemas. Nos referimos a que muchas de ellas condensan enseñanzas de las vanguardias, mixturadas con un afán de transparencia en consonancia con el horizonte popular de enunciación y recepción que buscan. Aunque bien cabe aclararlo, esta sucesividad de compleja imagería que se manifiesta en los versos, es abarcada por la corriente oral mayor que orienta las odas y que, como detallamos al principio, se asienta en la musicalidad de las palabras, microuniversos que no deja de interrogar la escritura nerudiana.

Para concluir y para que se observe la complejidad que apreciamos en esta configuración de lo "elemental", resulta interesante trazar relaciones con la idea sobre las odas puntualizada por Victor Hugo (*Odes et ballades. Les orientales*). Si tomamos en cuenta lo que señala el escritor francés en los sucesivos "Prefacios" (de 1822, 1823, 1824, 1826, 1828 y 1853) del citado libro, notamos que esencialmente define las odas como composiciones religiosas y las baladas como composiciones para ser cantadas (si bien las odas también comparten este atributo, además de que Victor Hugo no deja de vincular estas composiciones con las inquietudes políticas de la época). Observamos que la concepción nerudiana de las odas se acerca más al sentido funcional que Victor Hugo le otorga a las baladas, la musicalidad (si bien, conviene precisarlo, las *Odas...* no son letra para ser musicalizada); aunque por otro lado comparte de una manera singular el sentido en última instancia religioso que Hugo le otorga a las odas. Esto puede parecer extraño si atendemos a la materialidad cotidiana y complejamente "elemental" que ponen en un primer plano las *Odas...*, pero no si las leemos como un intento de religamiento solidario con los "otros" seres y cosas. El ciclo de las *Odas* pareciera ser desde esta perspectiva una epopeya de lo microfísico y esencial de la vida puesto en perspectiva de trascendencia. Es notable que esto confluya con la programática política ya apuntada.

Señalamos lo de Hugo sin detenernos en otras perspectivas que abren otras odas o ciclos de odas de otros escritores claves para considerar a Neruda (consideremos, por ejemplo, la "Oda" de Darío o las composiciones de Keats). Nos parece pertinente pensar que la sombra de Hugo no es ajena a la figura y poesía de Neruda, un escritor de singulares aspiraciones olímpicas, aunque en pleno siglo XX.

Por lo dicho, en la complejidad de lo "elemental" de las *Odas* confluyen corrientes literarias orales, articuladas de manera contrastante con estéticas vanguardistas escritas. Y además están en tensión, hasta donde nos resulta posible advertir, las tres corrientes estéticas que hemos descrito. Ahora bien, la articulación entre lo rítmico y tonal interno de las composiciones -decisivo para apreciar su trabajo con las palabras y las formas abiertas integradas, como señalamos, por versículos o versos libres- y la corriente oral mayor que les da su conclusividad, nos deja planteados una serie de problemas que ya no se pueden abordar en estas páginas: ¿Cómo habría que pensar lo dialógico, noción centralmente diseñada para la narrativa, en el análisis poético? ¿La gravitación decisiva de lo rítmico, tonal y enunciativo en composiciones de singular alcance épico como son las de esta etapa de Neruda, da pie para trazar relaciones con lo que implican el bilingüismo y lo dialógico en términos interesantes para la reflexión poética?(4).

Lo anterior surge de observar a grandes rasgos la importante vinculación entre ritmos, tonos y voz en la poesía en el marco de la lengua (Quilis en la obra ya citada), y la relevancia de una noción como bilingüismo para pensar todo hecho literario. Pero este examen que demandaría una investigación de alcances mayores, queda pendiente. Por ahora nos quedamos con haber entrevisto estos fulgores de simulacro.

Notas

(1). Utilizamos el término "advocar" para marcar un contraste con "invocar". Este último implica integrar algo en la voz de quien dice, y en gran medida en la historia de la cultura tiene intensas resonancias religiosas y místicas. "Advocar", cuya conformación

en su raíz latina encuentra rigurosa legitimidad, es usada aquí para manifestar el "dirigir la voz a alguien", dirigirse a un interlocutor, encontrando su fundamento en el uso del acusativo y ablativo.

(2). Para una consideración extensa de la dialéctica construida por la poética nerudiana, véase Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, en particular la Segunda y Tercera Parte.

(3). A propósito, recordemos las polémicas al respecto en el marco de la crítica marxista. Por un lado, posiciones legitimadoras de estéticas realistas como la de Lúckacs. Por otro, posiciones vanguardistas para enlazar estética/política, tales las de Adorno, Benjamin y Brecht, con importantes diferencias entre sí.

(4). Para estas consideraciones tenemos en cuenta dos factores centrales. Por una parte, si bien Mijaíl Bajtín objeta que la poesía en términos generales sea un fenómeno dialógico, por otro lado deja abiertas posibilidades de examen como la que sugerimos para cierto tipo de composiciones. En segundo lugar, conviene prestar atención a la confluencia de épica y poesía moderna en Neruda en tanto reelaboración peculiar de algunas tradiciones románticas. En este sentido, su concepción literaria dialoga con planteos de visiones críticas como la bajtiniana debido a que comparten ciertos marcos de referencia comunes.

Bibliografía

Alazraki, Jaime, *Poética y poesía de Pablo Neruda*. New York: Las Americas Publishing Company, 1965.

Alonso, Amado, *Poesía y estilo en Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

Bajtín, Mijail, *Estética y teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Hugo, Victor, *Odes et Ballades. Les orientales*. Paris: Nelson Éditeurs, 1935.

Neruda, Pablo, *Canto General*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

Neruda, Pablo, *Nuevas odas elementales*. Buenos Aires: Losada, 1977.

Neruda, Pablo, *Odas elementales*. Buenos Aires: Losada, 1977.

Quilis, Antonio, *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 2000 (versión corregida y actualizada).

Sicard, Alain, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1981.

**Autobiographical Narratives in Latino America:
A Hemispheric Context (1)**

Iraida H. López
Ramapo College of New Jersey

Let me begin with summaries of recent events that provide a framework for my reading of Latino memoirs below.

Wednesday, February 20, 2002

The New York Times reports that Governor Pataki, showing off his "much-improved Spanish," visited Santo Domingo accompanied by Fernando Mateo, a Dominican citizen and president of the New York State Federation of Taxi Drivers. Later in the day, Andrew M. Cuomo, one of the Democratic candidates for governor of New York State, also arrived in the capital of the Dominican Republic. It is reported that this year's race for governor of New York seems to be taking place more on the Caribbean island than on the other island, Manhattan, far away.

Monday, November 19, 2001

An article in *The New York Times* reports the appearance in Puebla, Mexico, of Representative Richard Gephardt and Senator Tom Daschle, the two top Democrats from New York. Although presumably intended as a demonstration of support for bilateral U.S.-Mexico talks on trade and immigration that were about to be held, political analysts note that the visit reflected the Democrats' ongoing efforts to build support among the increasing number of Latino voters in the U.S. Before Gephardt and Daschle head back

home, they meet with local, *poblano* families who lost relatives in the September 11 terrorist attack on the World Trade Center.

Tuesday, June 19, 2001

The New York Times carries a story about Andrés Bermúdez, a formerly undocumented Mexican citizen turned successful tomato grower from Central California who was campaigning in his native town of Jérez in the state of Zacatecas as a candidate for mayor of the municipality. Although Bermúdez admits that he "thinks like an American," he also confesses his commitment to "his homeland," meaning Mexico. An estimated fifty percent of the state population has migrated north and the state receives approximately \$1 million a day in remittances from citizens of Zacatecas who now live in the U.S. Several days later, on July 2nd, it is reported in the same dailies that Bermúdez has declared victory, becoming the first resident of the U.S. to serve as a Mexican mayor.

Several years ago, Gustavo Pérez Firmat published a popular book entitled *Life on the Hyphen: The Cuban- American Way* (1994). Conceived as an exploration of bicultural Cuban-American identity, the study establishes that the hyphen connecting Cuban and American represents a balancing act between the two cultural poles. Instead of remaining still, the hyphen moves up and down like a seesaw, with one side corresponding to Cuban culture and the other to American culture. Although the image was envisaged to explain the various degrees of biculturation or the partaking of two cultures specifically among Cuban-Americans as they transit from their native to their adopted culture, it can be easily extended to the three generations of "Cubans" coexisting in the United States. From this point of view, the first generation, which was fully formed

before its arrival on U.S. shores, rests on one end of the seesaw, the one standing for Cuban culture. Having left the island as exiles, this first generation has presumably maintained an exilic perspective throughout the three or four decades since it settled in the U.S. Its efforts to hold on to the native culture have been sustained by the vitality of the ethnic enclave in South Florida that allowed the conservation of transplanted cultural codes, practices, traditions, and rituals. The subsequent generation, which the writer designates as the "one-and-a-half" generation, using a term first coined by sociologist Rubén Rumbaut, is composed of those who left Cuba as children or young adults. This is the generation that exhibits a bicultural outlook, the one that lives "on the hyphen," or poised at the center of the seesaw fulcrum as it achieves a balance between its native and adopted cultures. Finally, since the sons and daughters of the "one-and-a-half" generation are depicted as more American than Cuban, the model predicts the eventual loss of the Cuban side of the hyphen. Needless to say, this generation will come to rest on the other end of the seesaw.

My essay takes issue with the thrust of this vision derived from Pérez Firmat's analysis of the "one-and-a-half" generation, arguing that the playful metaphor of the seesaw, with its three-part movement, tells only part of the story of contemporary, postmodern Hispanic or Latino autobiography. As Edna Acosta-Belén and Carlos E. Santiago affirm in a recent article entitled "Merging Borders: The Remapping of America," the US Hispanic heritage, the increasing presence of Latinos in the United States, and "the existing transnational links that (im)migrant groups maintain with their Latin American or Caribbean countries of origin" present "new challenges and changes in our conventional interpretations of the history and culture of the Americas, both North

and South" (29). Although presently large numbers of immigrants from Latin America still get on the seesaw and move up and down until they come to rest on the end corresponding to American culture, "the increasing global interconnections, interdependence, and economic integration among nations and regions" of the hemisphere (Acosta-Belén and Santiago 29) behoove us to take a closer look at that moment in which the seesaw, having achieved a precarious balance, is located at the center of the fulcrum and seems to be still.

As one of the forms that have been frequently cultivated by Latino writers, autobiographical narratives reveal some of the ways in which Latin America and the Caribbean are brought into play as the writers address issues of cultural identity at the heart of the genre of ethnic autobiography. These narratives imply that Pérez Firmat's seesaw becomes something else, perhaps a balance beam that provides more support and the possibility of indefinitely maintaining equilibrium, or better yet, a solid bridge—a recurrent image in Latino fiction and criticism—that spans and provides passage between distant ends. Given that the seesaw, despite its festiveness, reinforces the notion of transcultural processes as a hydraulic movement (Rosaldo) that causes one culture to go down as the other goes up, some critics have advocated the search for alternative metaphors that would allow us to explain dual identification processes taking place in zones of cultural contact where there is a strong Latino presence. In his introduction to Mike Davis's book, *Magical Urbanism*, Román de la Campa has observed that this dual identification process is sustained by the Latino use of the Spanish language in addition to English, their mixed racial makeup, which defies the one-drop definition of "racial Otherness," and the rich history of inter-continental migration (XVII).

For Hispanics, the search for alternative images entails placing Latino autobiography within but also beyond the context of ethnic literature in the US. A substantial number of Hispanic autobiographical narratives take the reader, like the news reported by *The Times* above, on a rutted ride south of the border or a rickety ferry across the Florida Straits. The *Latino America* in the title of this essay is meant to imply, then, both Latino USA and the Hispanic experience framed in a hemispheric context. As it connotes in the Spanish language, this *America*, along with the qualifying *Latino*, encompass both Northern and Southern hemispheres.

Although *Life on the Hyphen* enhances our understanding of the experience of the "one-and-a-half" generation, it rests on a model of cultural assimilation that echoes past theories applied to other times and migrations, adding little to our knowledge of contemporary migrant experience. Its tripartite movement is still based on rather static notions of acculturation and the prescribed time frame needed to accomplish it. It is a model dependent on regulated, orderly, and predictable movements of peoples that settle in one place long enough to go through the process described by Pérez Firmat and others before him. It is also dependent on clearly drawn boundaries and grid lines that do not accommodate the constant influx of migrants from Latin America and the cultural replenishment that comes with it nor circular migration. Through its remarkable emphasis on cultural adjustment, it generally sidesteps other categories of analysis such as race, gender, and class that have proven to be critical to the full incorporation of Latinos in the host society. And it pays no heed to changing demographics in major U.S. cities. Mike Davis notes that "New York City has as many Puerto Ricans as San Juan and as many Dominicans as Santo Domingo [and] Los Angeles now has a Salvadorean population

equal to or greater than San Salvador" (7). In general terms, "U.S. Latinos are already the fifth largest 'nation' in Latin America, and in a half-century they will be third only to Brazil and Mexico." Estimates like these allow Davis to conclude: "Because contemporary U.S. big cities contain the most diverse blendings of Latin American cultures in the entire hemisphere, they seem destined to play central roles in the reshaping of hemispheric as well as national U.S. identities" (15).

Rather than trying to map the up and down movement of the seesaw, anthropologists have been grappling with the coordinates of a different cartography that would replace it with alternative metaphors. Among those who have tried to advance alternative visions is anthropologist Roger Rouse, who has critiqued the strict separation of domains inherent in such views as Pérez Firmat's, which even if tolerant of incongruities and contradictions, especially with regard to the "one-and-a-half" generation, still treats them as "temporary features peculiar to transitional situations" (11). Rouse's critique is the outcome of a study of a Mexican community from the central state of Michoacán, now living in Redwood City in Silicon Valley, that has created what Rouse calls a "transnational migrant circuit" in which the "continuous circulation of people, money, goods, and information" has "closely woven together" the various settlements thousands of miles apart (14). His ethnographic study demonstrates that it is possible to maintain ties with two distant social orders and environments, and that "the simultaneous engagement in places associated with markedly different forms of experience" has resulted in "neither homogenization nor synthesis" (14). Other anthropologists have come to similar conclusions in their studies of Dominican, Puerto Rican, and West Indian migrants (Duany, "Quisqueya"; Guarnizo; and Sutton, respectively), while still others

point out, in general terms, "the complex and interlocking forms of interdependence ... emerging between the United States and Latin America, involving the movement of capital, modes of industrialization, trade, migration, and growing inequality" (Bonilla X).

Among the many Latino memoirs and autobiographical essays that have been published recently, three have been selected to illustrate the transnational, hemispheric context underscored in this paper. I will comment briefly on each, paying attention especially to their engagement with discourses, referents, and metaphors originating in their respective Latin American and Caribbean countries of origin even as they are deployed through a linguistic medium and generic form apparently at odds with those referents. This is not to imply that all of the Latino authors are living examples of the process described above. What needs to be highlighted is, first, the intertextuality that transpires in each case and, second, the fact that some Hispanic idiosyncratic forms find their way into the narratives, providing bridges that connect the two seemingly remote worlds.

Judith Ortiz Cofer's *Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood* (1990) stands as the book of memoirs that, more than any other, places the reader entirely into the dynamic field of the transnational described by Rouse, where the free circulation of heterogeneous cultural codes and icons predominate. The book consists of narratives, poetry, and stories from the oral tradition associated with the author's childhood in a small town in Puerto Rico as well as in a Hispanic neighborhood in Paterson, NJ, in the mid 50s. The narrative is filled with her family's "petite histoire," coming-of-age stories, the growing awareness of Puerto Rican patriarchal society, and bitter memories of racial discrimination. While nine of the thirteen essays or chapters are

island-based, the rest are rooted in Paterson. The back and forth travels between the island and the mainland were motivated by the numerous absences of her father, a Navy official, who was frequently on duty. Every time he went away, the family moved back to the island.

Ortiz Cofer's intimate knowledge of forms of literary expression from the Hispanic Caribbean tradition, on the one hand, as well as, on the other, of Anglo Saxon literature come together in a genre typical of US ethnic literature--memoirs. Her close familiarity with both worlds mirrors the physical to and fro journeys that were an integral part of her childhood. As an English writer with an evident presence in the book, Virginia Woolf provides the Puerto Rican writer with the tools to sift through her life and hold on to her more meaningful memories. She also provides Ortiz Cofer with a role model representing feminist writing, as opposed to the feminine oral tradition provided by her Puerto Rican heritage. Not only does *Silent Dancing* opens with an epigraph from *A Room of One's Own*, but the introduction reminds us to Woolf's reflections on "moments of being," inspired by Woolf's own memoirs. Thus, the beginning of Ortiz Cofer's memoirs engages a feminist Anglo Saxon tradition not at all foreign to the writer, as she was partially raised in the U.S.

At the same time that Woolf's musings are a source of inspiration and direction for the young Puerto Rican writer as she sets the stage for her memoirs, the mold they provide is packed with Ortiz Cofer's reminiscences of a rural town in Puerto Rico where the women in her family often gathered around her maternal grandmother to tell stories from the Hispanic oral tradition, stories that marked the beginnings of her literary

education. Her grandmother's stories also revolve around feminine characters in their quest for a dignified life.

Given Ortiz Cofer's life experiences, the bi-focal vantage point combining Puerto Rican and Anglo Saxon traditions does not result in apparent contradiction. In an interview she gave at Ramapo College some time ago she said: "I am both a product of my mama's house [and] of my love for literature which began with Shakespeare, Virginia Woolf, and Keats...[W]e are in danger when people think that they have to eliminate something before embracing something else ..." And she added: "Unlike my parents, I was not always straddling, I began crossing the bridge, traveling back and forth without fear or confusion" ("I am Latina" 2). In these and other statements, her narratives, and her poetry, Ortiz Cofer acknowledges the back and forth movement that has characterized her life. As she indicates in a poem, the movement has become a "habit" that makes her carry the idea of home in her back (138).

Though Ortiz Cofer narrates an individual's journey into a land where cultures overlap and cross-fertilize giving rise to new creolized versions, her experience is far from being unique among Puerto Rican migrants. What she does is to personalize and fictionalize the most recent Puerto Rican migrant experience. Given the neocolonial links between the two countries, migration from the island has continued unabated since it first gained momentum in the 50s. At times increasing in circularity, by 1990 migration to the continental U.S. had peaked to 44 percent, an all-time high that has called attention to discourses on national identity in Puerto Rico. If almost half of the population has either moved permanently or, since 1965, increasingly goes back and forth through an imaginary "revolving door" (Rodríguez 105), the metaphors that have served in the past

to describe national identity within the borders of the island have had to be discarded and replaced with other metaphors. Whereas in the past such images as the "jíbaro," the highland subsistence farmer that formed the backbone of the Puerto Rican agrarian economy in the 19th century, or the "país de cuatro pisos," José Luis González's four-story country standing for the mixture of races and cultures, had furnished powerful metaphors for the articulation of national identity, at present it is the "guagua aérea" or "flying bus" that Puerto Rican writer Luis Rafael Sánchez first envisioned that has emerged as a preeminent symbol for the nation (Duany, "Imagining" 262). The metaphor of the airbus, as Jorge Duany has written, "captures the current state of flux in Puerto Rican culture, floating between the two islands of Puerto Rico and Manhattan" ("Imagining" 263). Far from portraying the up and down movement of the seesaw, the airbus, with its constant commuting, traverses carefully guarded airspaces, carrying people, identities, symbols, and languages horizontally across nations.

While *Silent Dancing* places us in the field of the transnational, Pérez Firmat's memoirs, *Next Year in Cuba: A Cubano's Coming-of-Age in America* (1995), bring us back within the boundaries of the ethnic enclave, that of the Cuban community in Miami. After all, Pérez Firmat's exile condition precluded the possibility of a return to his native land. As the son of exiles who left the island for political reasons, Pérez Firmat narrates the story of an extended family that had everything to gain from consenting to a new life in exile, but whose failure to do so prevented it from succeeding as a unit. The family's residence in the United States is initially understood only as a temporary arrangement since the circumstances that motivated its departure from Cuba were expected to end with the imminent fall of the revolutionary regime on the island. Hence the title, "next year in

Cuba," which became the obligatory toast at end-of-the-year exile parties. The temporary arrangements, though, had to perforce become permanent, but not without a high cost to the family. Due to its lack of orientation and grounding, the family loses its harmony and cohesiveness. One of the siblings gets in trouble with the law, and all lose vital connections to the family home. The narrator himself feels trapped in the predetermined life he imagines he is leading and blames the family's bad luck to their parents' yearning for an eventual, if unfulfilled, return to Cuba. He increasingly comes to resent the lack of provisions for an immigrant life in the United States.

Furthermore, the ontological search for an identity is cleverly superimposed to the narrator's love life, torn between a Cuban woman, his faithful spouse, and an American woman who epitomizes all that had been kept from him since his arrival in the States. The cultural predicament at the core of the narrative is resolved, therefore, when the narrator begins a new life with this woman, who stands for everything in America that had been denied him. However, his conversion is far from being complete, as the narrator also holds on to some of the symbols that define his Cuban self.

The narrator's personal dilemma is made to fit the larger argument concerning the need to move on and face the future, even if it implies coming to terms with a different culture. Interestingly, the deliberate, intentional decision on the part of the Cuban-American narrator to move ahead and embrace his new wife and new life is facilitated by two factors. First, by the alleged discernible difference between native and adopted cultures, each with a discrete set of attributes, which makes the crossover ever more tempting and desirable. And more importantly, through the reaffirmation of one of the discourses on Cuban national culture first articulated in the 1930s, a decade that gave rise

to various elaborate explanations on the subject of the Cuban nation. At the time, Fernando Ortiz, an ethnologist and prolific writer, pointed out that Cuba was a land of "migratory birds," one of several images he put forward to describe Cuba as a land of immigrants. Ortiz also used the word *ajiaco*, a kind of stew made of diverse ingredients, to summarize the transculturation process resulting from the contributions of also diverse peoples to the forging of a syncretic culture. The shifting grounds, then, from which Cuban culture emerged are no different, Pérez Firmat argues, to the ones on which Cuban-Americans stand. As the writer remarks: "Cuban-American culture heightens and draws out certain tendencies inherent in mainland island culture—most prominently, the tendency toward hyphenation" (*Life on the Hyphen*16). Like Ortiz Cofer's memoirs, then, Pérez Firmat's narrative leads to selective Latin American discourses on national identity that serve unexpectedly, in this case, to support his judgment about the malleability of Cuban-American culture.

Borderlands/La Frontera. The New Mestiza (1987), by Gloria Anzaldúa, a sixth generation Chicana writer, provides yet another narrative that recalls Latin American discourses, in this case Mexican, on national identity. A hybrid book that combines historical essays, autobiographical narratives and poetry, as well as the various languages and dialects spoken in the heteroglossic US-Mexico border, *Borderlands* frames the personal in the context of the larger Chicano community. As in the Latin American genre of *testimonio*, individual history acquires meaning only when framed within community history. Although published in 1987, years after the Chicano social unrest in the 1960s, the history explored in the book is closely aligned to the one constructed by the Chicano movement, which in its efforts to provide powerful symbols that would serve to unite all

Chicanos around the fight for social justice, recovered the glorious achievements of the Aztec civilization, the spirituality of pre-Hispanic Náhuatl mythology, and the claims to mythical Aztlán, the Aztec homeland believed to have been originally located somewhere in the Southwest. It is, therefore, a history that stresses the indigenous ingredients of the Chicano racial makeup in an effort to define an identity predicated at the time on cultural and political opposition to mainstream society.

Although fascinating, it is not due to the revisionist history provided by Anzaldúa that she has been recognized as a writer, but to theories on identity she has been elaborating since the early 80s along with other Latina and Black feminist writers. Anzaldúa provides a theoretical framework for women of color—the new *mestiza*—that takes into account the many facets of their identity--gender, race, class, and sexuality. Having initiated the debate on the hierarchy of oppressions in a previous book, *This Bridge Called My Back* (1981), edited in collaboration with Cherrie Moraga, Anzaldúa continues in this book to map multiple identities, this time under the rubric of "the new *mestiza*." The notion of multiple identities transforms the borderlands from a geographical place into a psychological space where identity categories open doors, giving rise to diverse alliances. With the category of gender no longer subsuming all others as in classic Western feminism, the race, ethclass, and gender markers contained in the term *mestiza* situate us in a shifting terrain where individuals can be simultaneously outsiders and insiders with regard to various communities. As a Chicana lesbian, Anzaldúa is both an outsider and insider to Chicano culture, with its patriarchal traditions that emasculate women and homosexuals. As Chicana, her affiliation with other

categories besides woman makes her an outsider and insider with respect to the feminist movement. And so on.

The feminist and racial aspects of Anzaldúa's conceptual structure are intertwined in the word *mestiza*, which provides yet another thread originating in Mexico to her tapestry of the borderlands. An ostensible source of inspiration for "the new *mestiza*" is a theory on universal miscegenation formulated by Mexican intellectual José Vasconcelos in 1925 in his book *La raza cósmica* ("the cosmic race"). Vasconcelos predicted that the diverse races of the world would mix more and more, until a new type of human, composed of parts of each existing race, would emerge (Monsiváis 40). His prophesy rested on the idea that the mixed race of the *mestizo* would eventually prevail over time and become the race of the future. Understandably, Vasconcelos's utopian theory, which can be properly assessed only within the historical period that gave rise to it and as part of the continuing search for symbols to express Latin American national identities, appealed to Anzaldúa (and to the Chicano movement as a whole) in her claim for an identity embedded in her mixed race: "*En unas pocas centurias, the future will belong to the mestiza*" (*Borderlands* 80). Anzaldúa's sense of dual affiliation, surfacing throughout her book of memoirs, is summarized in the following lines: "I am an extended bridge/that links the white and wetback worlds/the past pulls me back/the present pushes me forward/May the Virgin of Guadalupe protect me/Ay ay ay I am Mexican from this side" (Translated from the Spanish by Acosta-Belén and Santiago 37).

My reading of Ortiz Cofer's, Pérez Firmat's, and Anzaldúa's autobiographies highlighting their telling reference to Latin American national discourses, theories, myths, and utopias shares common ground with a handful of other critics intent on tracing

links and influences that cut across the Americas. Popular culture has provided fertile soil for these comparisons. Historian Louis A. Pérez, Jr., for example, has made ample reference to the impact of Cuban popular music in the US through the 30s, 40s, and 50s as the beat of the rumba, mambo, and cha cha cha took over dancehalls in major cities. He has traced its influence over time and notes that in the 1930s it was the rumba that inspired such popular songs as "Rhumba on a Cloud," "The Rhumba Jumps," "Doin' the Rhumba," "Rhumboogie," "Blame it on the Rhumba," and "When Yuba Plays the Rhumba on the Tuba." In the 40s, it was the conga's turn and such compositions were written as "The Can-Can Conga," "Kindergarten Conga," "Boogie Woogie Conga," "That Happy Conga,"

"Goin' Conga," and "I Came, I Saw, I Conga'd." The mambo, according to Pérez, "swept U.S. dance floors" in the late 40s and early 50s, with Perry Como proclaiming that "Papa Loves Mambo" and Rosemary Clooney singing the "Mambo Italiano."

In literary criticism, Pérez Firmat (the author of *Life on the Hyphen* and *Next Year in Cuba*) has edited a collection of essays entitled *Do the Americas Have a Common Literature?*, in whose introduction he recounts an anecdote about the Nuyorican musical group Los Amigos as an example of a transcultural product. The group took the old Irving Berlin tune "Cheek to Cheek," rewrote some of the lyrics, infused the tune with a salsa rhythm, and called it "Bailando pegaíto," an idiomatic expression that resembles "cheek to cheek." Transcending the anecdotal character of the comments just made, the essays in the book explore some of the effects of similar contacts, adopting several different approaches, ranging from one that uses a wide-ranging notion, such as historical consciousness, that can be applied to the literature of the two hemispheres, to another that

is able to pursue direct influences or shared sources, to yet a third that "concentrates on texts that already embed an inter-American or comparative dimension." These are texts that, in the words of the critic, "place themselves at the intersection between languages, literatures, or cultures" (4). We need more scholarship that explores these kinds of connections. Surprisingly, though, none of the essays in the book examines Latino literature as an unmistakable manifestation of the latter type of texts that contain cross-cultural perspectives. Although some changes are beginning to take place that "attempt to modify the fragmented way in which we tend to look both at the US Latino experience and at the Latin American and Caribbean experience" (Acosta Belén and Santiago 29), the inclination thus far has been to treat Hispanic literature as a branch of U.S. ethnic literature within narrow national boundaries.

Meanwhile, the impact of the literature written by Hispanics is beginning to be felt in the Latin American and Caribbean countries that provide continuous contingents of migrants. One of the problems it raises has to do with the place this literature occupies within the boundaries of national literatures in Latin America and the Caribbean. Latino writers who maintain a fluid sense of cultural citizenship and an ambivalent attachment to two or more nations certainly require some adjustments to orthodox thinking about national literatures. Cultural critics have seen this development as a challenge, and some have proposed bold resolutions. With regard to Puerto Rican literature in the US, Arcadio Díaz Quiñones is among just a handful of critics that has incorporated "the Puerto Rican diaspora into the redefinition of national identity" (Duany, "Imagining" 261). Since bilingualism is so pervasive among Puerto Ricans, Díaz Quiñones questions the designation of Spanish as the island's only official language. In a similar vein, Efraín

Barradas favors the dissolution of the link between national literature and language, arguing that the weight of the history of the migration forces us to ponder alternative paradigms (27). With respect to Cuban-American letters, Ambrosio Fornet deems the literature written in another language by individuals who claim a Cuban identity as a challenge to island critics. In Mexico, Carlos Monsiváis acknowledges the "considerable" presence and influence of Chicano culture in the country. And he asks rhetorically: "In the future, will Mexico be a nation of Chicanos, of Mexican Americans?" (41) While critics are far from being in agreement about the niche corresponding to Latino literature and art in the national imaginary, the fact that this question is being addressed at all, in countries that are deeply nationalist, is by itself significant. Evidently, the challenges are being felt transnationally, across the Americas.

Notes

(1). An earlier version of this paper was presented at an American and International Studies Faculty Colloquium at Ramapo College on April 3, 2002. It is partly based on my book, *La autobiografía hispana contemporánea en los Estados Unidos: a través del caleidoscopio* (Mellen Press, 2001).

Works Cited

Acosta-Belén, Edna and Carlos E. Santiago, "Merging Borders: The Remapping of America." *The Latino Studies Reader: Culture, Economy and Society*. Eds. Antonia Darder and Rodolfo D. Torres. Malden, MA: Blackwell Publishers, 1998. 29-42.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Book Co., 1987.

Barradas, Efraín. *Partes de un todo. Ensayos y notas sobre literature puertorriqueña en los Estados Unidos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1980.

Bonilla, Frank. "Changing the Americas from Within the United States." *Borderless Borders: U.S. Latinos, Latin Americans, and the Paradox of Interdependence*. Eds. Frank Bonilla, Edwin Meléndez, Rebecca Morales, and María de los Angeles Torres. Philadelphia: Temple University Press, 1998. IX-XIII.

Davis, Mike. *Magical Urbanism. Latinos Reinvent the US City*. London: Verso, 2000.

Díaz Quiñones, Arcadio. *La memoria rota*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993.

Duany, Jorge. "Imagining the Puerto Rican Nation: Recent Works on Cultural Identity." *Latin American Research Review* 31.3 (1996): 248-67.

---. *Quisqueya on the Hudson: The Transnational Identity of Dominicans in Washington Heights*. New York: CUNY Dominican Studies Institute, 1994.

Fornet, Ambrosio. "La literatura cubana actual y los desafíos de la crítica." Lecture given at the Bildner Center, City University of New York, September 14, 2001.

Guarnizo, Luis E. "The Dominicanyorks: The Making of a Binational Society." *Challenging Fronteras: Structuring Latina and Latino Lives in the U.S.* Eds.

Mary Romero, Pierrette Hondagneu-Sotelo, and Vilma Ortiz. New York: Routledge, 1997. 161-174.

Monsiváis, Carlos. "Dreaming of Utopia." *NACLA Report on the Americas*. 29.3 (1995): 39-41.

Ortiz Cofer, Judith. *Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood*. Houston: Arte Público Press, 1990.

---. "I am Latina wherever I am." October 23, 1997. Online. The Global Education Project: Judith Ortiz Cofer. In <http://ultrix.ramapo.edu/global/cofer.htm>.2

Pérez, Jr., Louis A. "'So Near and Yet So Foreign': Cuba and the United States, 1860-1960." *Culturefront* 2.1 (1993): 4-8.

Pérez Firmat, Gustavo, ed. *Do The Americas Have a Common Literature?* Durham: Duke University Press, 1990.

---. *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: Doubleday, 1995.

Rodríguez, Clara. "A Summary of Puerto Rican Migration." *Challenging Fronteras: Structuring Latina and Latino Lives in the U.S.* Eds. Mary Romero, Pierrette Hondagneu-Sotelo, and Vilma Ortiz. New York: Routledge, 1997. 101-113.

Rosaldo, Renato. "Assimilation Revisited." *Working Paper Series* No. 9. Stanford Center for Chicano Research, 1985.

Rouse, Roger. "Mexican Migration and the Social Space of Postmodernism." *Diaspora* 1.1 (1991): 8-23.

Sánchez, Luis Rafael. *La guagua aérea*. Río Piedras: Ed. Cultural, 1994.

Sutton, Constance R. "The Caribbeanization of New York City and the Emergence of a Transnational Sociocultural System." *Caribbean Life in New York City: Sociocultural Dimensions*. Eds. Constance R. Sutton and Elsa M. Chaney. New York: Center for Migration Studies, 1992. 15-29.

Vasconcelos, José. 1925. *La raza cósmica*. 4th edition. México: Espasa-Calpe Mexicana, 1976.

**Tejiendo nuevas identidades:
La red metaficcional e intertextual en *Todo sobre mi madre*
de Pedro Almodóvar**

Vilma Navarro-Daniels
The University of Connecticut, Storrs

Uno de los aspectos más importantes de la obra de Pedro Almodóvar es el modo metaficcional en el cual el cineasta configura sus obras. Su filmografía se halla atravesada por referencias intertextuales al cine y a la literatura, a tal punto que sus películas hacen visible al espectador su ficcionalidad, su artificio, el modo como están construidas, todo lo cual las hace ser auto-reflexivas. En los largometrajes de Almodóvar, es frecuente encontrar personajes que son escritores, guionistas, o simplemente personas que llevan un diario íntimo o escriben cartas, mientras hay otros que, simultáneamente, leen estos escritos y comienzan a vivir siguiendo esos textos en la creencia de que no son ficción sino vida real. En la obra almodovoriana se realiza a cabalidad lo dicho por Carmen Martín Gaité en cuanto a que "el hombre se va definiendo por las historias que urde..." (1983 171). Esto es tan radical que la ficción creada por los personajes almodovorianos al interior de sus filmes se va apoderando progresivamente de la "realidad exterior" a esa invención, modificándola. Esta acción de la realidad imaginada sobre la realidad "verdadera" de la obra puede llegar a cobrar matices altamente peligrosos, poniendo en jaque incluso la vida de los personajes.

La metaficción, explica Patricia Waugh, "is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality" (40). Lo importante, como Waugh se encarga de destacar, es que al volverse sobre sus propios métodos de

construcción, la metaficción no sólo examina las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, sino que explora la posible ficcionalidad del mundo que existe fuera del texto literario (40). La autoconciencia de la obra metaficcional, lejos de postular una desconexión entre el mundo del lenguaje y el de la vida, establece lo contrario: se explora y se crea realidad a través de la ficción. Mucho se ha insistido en que la metaficción tiene un carácter narcisista, en tanto que retorna sobre sí. Sin embargo, es posible entender que ese volver sobre sí de la obra permite hacer visible la verdad más profunda de la vida o, como sostiene Phyllis Zatlin hablando del metadrama, hace posible "descubrir la verdad por medio de la ficción" (125). Las obras y los personajes con características metaficcionales no son entidades que queden encerradas en un universo hecho puramente de palabras y evadidos del mundo, sino que guardan un vínculo con la vida, la que es generada a partir de los diferentes sistemas de lenguaje con los que los personajes se relacionan al asumir distintos papeles, sean éstos el de escritor, lector, actor, director de cine, etc. Las obras metaficcionales enfatizan su naturaleza ficcional para señalar las semejanzas entre la creación literaria y la creación de una vida. Los personajes, por ejemplo, se comprenden a sí mismos a partir del mundo del arte, y desde allí interpretan su propia historia y se proyectan hacia el futuro. De esta manera, el acto de escribir, actuar, o inventar un argumento les permite cobrar realidad.

Lo dicho cuestiona la diferencia que suponemos existe entre lo que denominamos verdadero y falso, o entre lo que creemos real y la ficción, ya que pareciera ser que para existir es necesario ficcionalizar la propia vida. Se resalta así el carácter de invención que tiene la propia existencia: ésta no sería algo dado y definido desde una instancia superior y exterior al individuo mismo, sino que éste debe autodefinirse en un proceso de

autocreación imparable. Como Brian Stonehill afirma "Although accused of narcissism and self-indulgence, texts that contain their own context stand at the very heart of the debate over the proper relationship between fiction and Truth" (ix).

Todo sobre mi madre (1999) --película y guión-- es una clara muestra del modo metaficcional descrito. En esta obra hay una profusión de alusiones y citas intertextuales tomadas del teatro, cine, arquitectura, pintura y obras literarias; se hace permanente referencia a la actuación teatral, a lo cual debe añadirse la aparición de un personaje escritor.

En este trabajo se analizará el uso de los elementos metaficcionales e intertextuales en *Todo sobre...*, a fin de mostrar cómo en esta obra Almodóvar elabora la relación entre vida y ficción a tal punto que esta última permite la transformación de la primera. En esta cinta, el acto de escribir, dramatizar o inventar permite a los personajes adquirir una identidad, alejándose de las ideas tradicionales sobre la familia y la mujer. En efecto, a través de una serie de juegos intertextuales y metaficcionales, Almodóvar nos presenta a Manuela, personaje que la audiencia conoció previamente en *La flor de mi secreto* (1996), y cuya profesión como enfermera la lleva a colaborar en un programa de donación de órganos, participando en dramatizaciones en donde vuelca sus dotes como actriz. La risueña Manuela de *La flor...* se torna en la desconsolada madre de *Todo sobre...*, quien, al perder a su único hijo, vive como realidad lo que a diario no era más que ficción.

Almodóvar narra la historia de este personaje haciéndola comenzar allí donde *A Streetcar Named Desire* (1947) termina: Manuela, así como Stella Dubois, abandona a

su esposo, teniendo ambas mujeres al hijo como ímpetu para semejante acción. Aunque no sabemos qué ocurre posteriormente con Stella, sí conocemos la historia de Manuela. Ésta, quien se identifica con Stella y se comprende a sí misma a la luz del personaje de Tennessee Williams, logra construir una familia nada convencional. La pérdida de su hijo la lleva a Barcelona, entrando en contacto con el mundo de la prostitución, el SIDA y las drogas. Sin embargo, es en este entorno donde Manuela conforma su nueva familia, cuyos miembros son la Hermana Rosa --una monja embarazada y portadora del VIH--, la Agrado --un transexual que trabaja como prostituta-- y Huma Rojo --una actriz lesbiana y alcohólica. Aunque esto por sí mismo transgrede el ideal tradicional de familia, la hipótesis que guía este estudio es que el particular uso que Almodóvar hace de la metaficción y de la intertextualidad es lo que le permite socavar profundamente ese convencionalismo.

A Streetcar... es, indudablemente, uno de los intertextos fundamentales de *Todo sobre...* Como Julia Kristeva ha sostenido, "... any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double" (37). Es necesario, entonces, detenerse a considerar cómo se opera esa "absorption and transformation" de la obra de Tennessee Williams. *A Streetcar...* concluye cuando Stella Dubois es apaciguada por los avances eróticos de su marido, Stanley Kowalski, luego de que su hermana Blanche es llevada a un hospital psiquiátrico. En *Todo sobre...*, Almodóvar se apropia de la obra de Williams para proponer una nueva manera de entender la familia y también la identidad de la mujer. La Stella almodovoriana, lejos de ser pasiva, opone resistencia a Stanley. Si se compara el final de

A Streetcar... con la versión presentada por Almodóvar al interior del filme, es visible cómo la obra de Williams ha sido transformada:

KOWALSKI. Vamos, nena... ya pasó lo peor.

(Intenta cogerla por el codo, pero Stella le rechaza con todo su cuerpo.)

STELLA. ¡No me toques!... no vuelvas a tocarme, ¡hijo de puta! (28)

Y ante los insistentes y autoritarios desplantes de su esposo para que vuelva a casa, Stella responde marchándose. El guión de *Todo sobre...* señala:

STELLA (le murmura al niño que lleva en brazos). No volveré a esta casa nunca más. ¡Nunca!(Estrecha al niño contra su pecho. Y se va, despacio.) (28)

Es con este personaje con quien Manuela se identifica, con una Stella que, motivada por su hijo, decide buscar una nueva vida. De este modo, Manuela se inserta en una larga lista de personajes almodovorianos que construyen su propio discurso recurriendo a un lenguaje lleno de referencias a otros textos (cine, literatura, diarios íntimos, cartas, etc.) en lo cuales, de algún modo, la vida se ficcionaliza. Es más, puede decirse que lo que Manuela y estos personajes consideran como lo más verdadero es algo que acontece cuando logran escribir sobre sí o cuando actúan o dramatizan algún papel, lo que les permite descubrir partes de su ser que estaban muy olvidadas u ocultas, o bien los llevan por un derrotero posibilitado sólo desde una aproximación a la propia vida como invención. Patricia Waugh ha destacado la importancia de la ficción en la creación de la propia identidad y de lo que llamamos realidad, lo cual es plenamente coincidente

con el proceder de Manuela al elaborar un "sí misma" marcado por *Un tranvía...* y sus personajes:

If, as individuals, we now occupy 'roles' rather than 'selves', then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels. If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of 'reality' itself. (41)

Dado este marco, en *Todo sobre...* Manuela y Huma Rojo son quienes probablemente se apropian más evidentemente de los personajes creados por Tennessee Williams. Como se ha mencionado, Manuela es una nueva Stella. Sin embargo, Huma no se queda atrás. Ella es una nueva Blanche, la cual hace manifiesta su necesidad de los otros. Su tortuosa relación amorosa con Nina la acerca a Manuela, quien, en un primer encuentro, es esa persona extraña en quien Huma confía. La noche en que Manuela asiste por primera vez a una función de *Un tranvía llamado deseo* en Barcelona, visita a Huma en su camerino luego del espectáculo. La actriz espera a Nina, pero ésta se ha marchado en busca de drogas. Huma Rojo, entonces, echa mano del alcohol y de Manuela, quien se ofrece a ayudarla a buscar a su amante. Es en este contexto en el cual Huma se adueña de la célebre frase de Blanche Dubois: "Gracias. Quienquiera que seas, siempre he confiado en la bondad de los desconocidos" (63). El guión señala que Huma no sólo hace suyas las palabras de Blanche, sino también su infinita fragilidad y agradecimiento (63). Aun cuando el libreto aclara que Manuela considera este gesto como una suerte de actuación privada por parte de Huma, para el espectador de la película esto no es patente. Más bien parece tratarse de una completa compenetración de Huma con el personaje que cada

noche interpreta, tanto así que resulta difícil establecer un límite entre ambas identidades. Al respecto, cabe recordar lo que Robert Alter ha puntualizado refiriéndose a la confusión que se opera en algunos personajes del *Quijote* en quienes la distinción entre identidad y papel representado tiende a disolverse: "This novel... presents us a world of role-playing, where the dividing lines between role and identity are often blurred, and almost everyone picks up the cues for his role from the literature he has read" (5).

Con todo, la relación de amistad que se desarrolla entre Huma y Manuela a lo largo de la película introduce otro giro a la obra de Williams: mientras Stella permite que Blanche sea internada en un hospital psiquiátrico y nada dice cuando sale a la luz la violación de la cual su hermana fue víctima por parte de Kowalsky, Manuela, por el contrario, asume la amistad involucrándose en el destino de los otros, preocupándose por el creciente deterioro y violencia de la relación entre Huma y Nina.

La lealtad de Manuela hacia Huma incluso revierte el pronóstico de traición introducido en la película por la cita explícita de *All about Eve* (1950). Al incluir este intertexto, Almodóvar juega con las expectativas del espectador. En un primer momento, Manuela y su hijo Estaban ven el filme protagonizado por Bette Davis y Ann Baxter. Manuela le cuenta a su hijo de sus tempranas incursiones en el mundo de la actuación. Es esperable, entonces, que Manuela pueda comportarse como Eve Harrington, esto es, que se acerque a la consagrada actriz Huma Rojo sólo con el propósito de lograr un papel y así llegar a ser actriz. En esta línea de pensamiento se encuentra Nina, quien ve en Manuela a una usurpadora cuando ésta la sustituye en el papel de Stella la noche en que la joven actriz "Está puesta hasta las trancas" (78) a causa de su afición a las drogas. No obstante, esta oportunidad, significa para Manuela una posibilidad de recobrar parte de

su pasado. Volviendo a encarnar a Stella, revive su relación conflictiva con Kowalski-Lola. Al llorar desgarradoramente sobre el escenario, no es el personaje --Stella-- quien lo hace, sino Manuela a través del personaje que interpreta. Como muy bien asevera Richard Hornby:

Among other things, role playing within role is an excellent means for delineating character, by showing not only who the character is, but what he wants to be. When a playwright depicts a character who is himself playing a role, there is often a suggestion that, ironically, the role is closer to the character's true self than his everyday, 'real' personality. (67)

Una vez recuperada, Nina inculpa a Manuela apelando a la cinta de Joseph L. Mankiewicz:

NINA. ¡Aquí llega la mosquita muerta!...

MANUELA (extrañada). ¿Qué pasa?

NINA. ¿Lo tenías todo planeado, eh?, ¡hija puta!...

HUMA. ¡Nina, no insultes!

NINA. ¡Eres igualita que Eva Harrington! ¡Te aprendiste el texto de memoria a propósito! Es imposible aprenderse sólo oyéndolo por los altavoces, ¡coño!

¿Por quién me tomas, por gilipollas? (83)

Este episodio brinda a Manuela la ocasión de contar a Huma y a Nina parte de su propia historia y las circunstancias de la muerte de Esteban, muerte que unirá inexorablemente a Huma y Manuela. Incluso más, como Fabrizio Tassi lúcidamente advierte, el relato de Manuela permite que Huma entienda que Margo, el personaje de *All about Eve* interpretado por Bette Davis, se equivoca al pensar que los admiradores son sólo cazadores de autógrafos que jamás han pisado un teatro, pues Esteban le ha enseñado todo lo contrario (7).

Esteban, por su parte, es el personaje escritor en esta historia, quien, al momento de su deceso, se halla entregado a la escritura de un libro acerca de su madre para enviarlo a una competencia. La noche anterior al día de su cumpleaños y de su fatal accidente, madre e hijo ven *All about Eve* por la televisión. Esteban toma y transforma el título de la película de Mankiewicz por el de *Todo sobre mi madre*, dando el título a su libro y, a la vez, a la película que el espectador ve. Esteban juega así el papel de duplicar a Almodóvar al interior del largometraje: tal como el director crea y decide los destinos de sus personajes, Esteban hace otro tanto con la suerte de su madre, convirtiéndola en el personaje de su propia obra. Aunque es apenas un muchacho de casi diecisiete años, Esteban se encuentra totalmente comprometido con la escritura, estando dispuesto a llegar hasta las últimas consecuencias. Así lo sugiere el pasaje del Prefacio de *Música para camaleones* (1950) de Truman Capote que Manuela lee para su hijo, libro que le ha regalado con motivo de su cumpleaños:

MANUELA (lee). "Prefacio. Empecé a escribir cuando tenía ocho años..."

ESTEBAN. ¿Ves? No soy el único...

MANUELA. "Entonces no sabía que me había encadenado de por vida a un noble pero implacable amo. Cuando Dios le entrega a uno un don, también le da un látigo; y el látigo es únicamente para autoflagelarse". (22)

El guión señala que el breve texto leído produce inquietud en Manuela, lo que también es visible para el espectador de la película, tanto que ella llega a sugerir que semejante prefacio "Es como para que se te quiten las ganas de escribir..." (22), idea que Esteban rechaza de plano. Así como éste acepta el reto de la escritura hasta las últimas consecuencias, Manuela asume su papel de madre de modo extremo. El rumbo por el que el filme se encamina se encargará de mostrar que, como señala Paul Julian Smith al parafrasear y recontextualizar la frase de Truman Capote, "Creation and procreation ... are both implacable masters, God-given gifts that become self-inflicted scourges" (30).

Hay dos momentos en la película que manifiestan el papel autorial de Esteban y que quedan completamente confirmados en el guión. La noche de su cumpleaños, Esteban espera a su madre enfrente del Teatro Bellas Artes para asistir a la función de *Un tranvía...* Mientras aguarda, escribe. El libreto esclarece lo que sólo permanece insinuado en la cinta:

Aparece Manuela. Se pasea por la fachada del teatro buscando a su hijo con la mirada. Esteban la mira y sigue apuntando algo en su cuaderno. Desde el punto de vista de Esteban es como si Manuela se paseara por el rostro de Blanche, fundiéndose con ella. La noche amenaza lluvia, y Manuela se ha vestido pensando en esa eventualidad. Recuerda la presentación de Ann Baxter en *All about Eve...* Esteban la mira sin ser visto,

la clandestinidad de su mirada proporciona a la escena desazón e impudor. Dobla el cuaderno y sale corriendo del bar. (27)

El entusiasmo de Esteban es de tal magnitud que no advierte la proximidad de un automóvil, el que casi lo atropella, anticipando el posterior desenlace trágico. Al ser amonestado por su madre debido a semejante distracción, Esteban se defiende diciendo que "había tenido una idea" (26). Si bien es cierto que en la película nunca nos es revelada la idea de Esteban que casi le cuesta la vida, sí se nos explicita en el guión. Cuando Manuela asiste por primera vez a la función de *Un tranvía...* en Barcelona, al comprar su entrada, recuerda a su hijo. Las acotaciones delatan, entonces, la idea de Esteban:

Desde la taquilla (los ojos opacos, enfocando claramente el Más Allá), Manuela mira a la acera de enfrente. Busca a su hijo. Y lo encuentra, mirándola fijamente mientras termina de escribir algo en su cuaderno de notas. El recuerdo es tan vívido que se parece a una alucinación. (Cuando Esteban vio a su madre pasearse y confundirse con el rostro de Huma tuvo una idea, la última de su vida: Que como Eva Harrington, su madre se colaría después en el camerino de Huma y se convertiría en una presencia imprescindible para la actriz). (59)

De este modo, Esteban, asumiendo el papel de dramaturgo, conduce los pasos de su madre, convirtiéndola en el personaje central de su obra, la cual, como señala el guión en más de una ocasión, continúa siendo escrita desde un "Más Allá". Esto se confirma cuando Manuela se dirige al camerino de Huma Rojo después de la función. El libreto afirma que "Manuela no obedece ningún plan. Sólo piensa en su hijo. Es Esteban el que lleva la batuta desde el Más Allá. O donde quiera que esté. Y ella se deja arrastrar" (60).

Este elemento metaficcional de la obra permite comprender el mundo "... as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems" (Waugh 46).

Cuando Manuela decide ir a Barcelona en busca de Lola para contarle sobre el hijo muerto, Almodóvar instala al espectador en un viejo tópico literario: el viaje y la búsqueda. Manuela, como cualquier héroe clásico, llevará adelante este periplo, salvando obstáculos, demostrando repetidamente sus cualidades morales tales como la valentía, la solidaridad y la compasión, para, finalmente, encontrar a Lola y decirle la verdad sobre el hijo que ellas dos tuvieron. Su trayecto en tren culmina luego de pasar por un túnel mostrado en la pantalla de tal manera que el espectador parece estar atravesándolo junto con Manuela. El recorrido por el oscuro conducto casi emula un parto, el tránsito del aún no nacido por el cuello del útero hasta ver la luz del exterior que, en el caso de Manuela, es salir al aire libre y contemplar las luces de la noche barcelonesa vistas desde Montjuic.

Manuela, literalmente, desciende hacia Barcelona. En un taxi, recorre la ciudad, pasando delante de uno de sus edificios emblemáticos: la Sagrada Familia, de Antoni Gaudí (1852-1926), cuya fachada este se refleja en una de las ventanillas del automóvil. Cuando el vidrio se desliza y se abre, el rostro de Manuela queda enmarcado donde mismo hemos visto previamente reflejada la iglesia. El marco común de la ventanilla iguala lo enmarcado, estableciéndose una identificación entre Manuela y la Sagrada Familia.



En medio de la red intertextual tramada por Almodóvar no puede tomarse como una fácil casualidad que justamente sea la fachada



dedicada al tema del nacimiento de Jesús la que ocupa el encuadre de la cámara, en cuyo centro destaca la Coronación de la Virgen. Como Rainer Zerbst ha señalado, cuando Antoni Gaudí comenzó la construcción de esta iglesia fue aconsejado por sus amigos de iniciar los trabajos con la fachada oeste, dedicada a la Pasión de Cristo, la cual habría llamado más la atención que la este, pues esta última da la espalda a la ciudad. Sin embargo, "Gaudí pensaba que empezar con ella habría de ahuyentar bruscamente al pueblo" (200). El arquitecto prefirió enfatizar los aspectos relacionados con la vida y con

la esperanza en el futuro, en vez de los vinculados con el padecimiento y la muerte. La fachada este, de hecho, celebra la creación de la vida. Así, por ejemplo, en el medio se encuentra el Portal del Amor, que es el más grande, representando el nacimiento de Jesús. A su izquierda se ve el Portal de la Esperanza, que incluye la matanza de los inocentes ordenada por Herodes y la huida a Egipto por parte de la Sagrada Familia. Finalmente, encontramos el Portal de la Fe con escenas tales como la Anunciación (Zerbst 201).

La presencia de esta obra arquitectónica en *Todo sobre...* se encuentra en perfecta sintonía con el nuevo concepto de familia que es delineado en la cinta. La Sagrada Familia bíblica --Jesús, María y José-- se compone de una madre virginal y un padre adoptivo, puesto que Jesús, según la doctrina cristiana, sería hijo de María y del Espíritu Santo, una de las tres personas divinas, comunicando esta naturaleza al niño. En la película de Almodóvar aparece una familia --la de la Hermana Rosa-- conformada también por tres personas. Sin embargo, esta familia que parece atenerse a los moldes tradicionales, es presentada como un rotundo fracaso, puesto que la madre de Rosa --quien lleva el mismo nombre-- vive dedicada a cuidar a su esposo afectado, al parecer, de Alzheimer, lo que lo convierte en un ser infantil, despegado de la realidad, inconsciente e inútil. La comunicación entre los padres y su hija es prácticamente inexistente, tanto así que Rosa madre confiesa que, para ella, su hija "Desde que nació fue como un extraterrestre" (103).

Si se reconsidera, entonces, la identificación ya anunciada entre Manuela y la Sagrada Familia de Gaudí puede entenderse cuál es la propuesta almodovoriana en esta película. El epítome de la Sagrada Familia en *Todo sobre...* es la familia constituida por la Hermana Rosa, Manuela y el tercer Esteban, a los que habría que añadir las amigas más cercanas, como la Agrado y Huma Rojo. Como en la familia bíblica, el bebé es hijo

biológico sólo de una de las partes, en este caso, de la Hermana Rosa, la joven monja de apariencia virginal, cuya capacidad de entrega y de servicio a los demás parece no tener límite, llegando incluso a descender al mismo *infierno* con tal de llevar ayuda a quienes más lo necesitan.

En efecto, la noche en que Manuela llega a Barcelona, su búsqueda de Lola la conduce a una zona de prostitución transexual llamada el Campo. El guión describe el lugar como una "Imagen apocalíptica" (39). Una serie de automóviles que se mueven describiendo círculos y la presencia del fuego proveniente de algunas hogueras recrean el Infierno dantesco, lo cual se ve reforzado por una repentina visión: en medio de este mundo de comercio sexual, de gritos, y del polvo levantado por los coches, Manuela divisa la figura absolutamente contrastante de una joven mujer que, como señala el guión, "no parece puta" (40). Esta suerte de Beatrice no es otra que la Hermana Rosa, quien, a diferencia del personaje de *La Commedia*, baja al infierno, pero corriendo el riesgo de ser contagiada en él. Manuela, por su parte, es capaz de entrar y de salir incólume de este inframundo sin la ayuda de ningún Virgilio. En el pasado ella ha estado en el infierno y ha salido de él, cuando al saberse embarazada decidió abandonar a Lola.

Manuela cuida a Rosa durante el embarazo, valiéndose de su experiencia y conocimientos como enfermera. La posibilidad de tener un aborto espontáneo así como su condición de seropositiva hacen a Rosa vulnerable y necesitada de protección. Manuela, asumiendo un papel que oscila entre madre y esposa, es quien acepta la tarea de brindar los cuidados requeridos por la joven futura madre. De este modo, Manuela encuentra en quien volcar sus sentimientos maternos, volviéndose para Rosa una madre más auténtica que su madre biológica.



Cabe subrayar que cuando la Hermana Rosa conoce a Manuela y la lleva a la casa de su madre intentando que esta última contrate a la recién llegada como cocinera, la madre se encuentra en plena faena de falsificar cuadros, y recrimina a su hija por llegar de improviso con una desconocida: "No me gusta que una extraña me vea falsificando chagales. ¿Tan difícil es eso de entender, Rosa?" (53). Como este pasaje lo anuncia, el espectador ve una serie de copias de pinturas de Marc Chagall. Por unos segundos, el centro del campo visual es ocupado por el cuadro *La Madonna du village*, que Chagall pintara entre 1938 y 1942, y que muestra a una gran Virgen María con el niño Jesús en brazos, la que parece proteger el pueblo sobre el cual se posa. Algunos ángeles vuelan a su alrededor mientras una figura estampa un beso en la frente de esta virgen, vestida completamente de blanco. Todo sugiere que la madre de Rosa no es una auténtica madre para su hija, sino que, como los chagales que vemos, ella misma es una copia espuria de la maternidad, valor que Manuela encarna genuinamente aunque no sea ella quien haya engendrado y dado a luz a Rosa. Como Stephen Maddison ha sostenido, "In *All About My Mother* motherhood is equated with acting, with the production of a performance. Motherhood is not a biological given but a chosen role, fashioned by women's experience" (279).

Por otra parte, entre Manuela y Rosa se entabla una confianza que puede atribuirse a una relación conyugal. A pesar de que Manuela no le revela a Rosa que su hijo muerto también es fruto de Lola, como lo es el niño que espera la joven monja, sí es una verdad aceptada por ambas que, como dice Manuela, las mujeres son "un poco bolleras" (71). Esta alusión al lesbianismo inherente a las mujeres sostenido por Manuela ocurre cuando ésta, asumiendo el papel de cuenta-cuentos, narra a Rosa la historia de una amiga, que no es sino su propia historia. Rosa no cuestiona el apelativo de "bolleras" predicado universalmente de las mujeres, pues ella misma tuvo relaciones sexuales con Lola, que no es otra que el "marido-con-tetas" (71) del cuento que Manuela le acaba de referir. Ambas mujeres tienen en común haber tenido relaciones sexuales con un hombre que "se había puesto unas tetas más grandes que las de ella[s]" (70), esto es, con alguien que se ha convertido en mujer por voluntad. De allí que, para Maddison, los dos Estébanes engendrados por Lola sean hijos "... conceived in a 'lesbian' coupling (woman and transsexual)..." (281).

Esta atracción compartida hacia Lola es fuente de proximidad entre Manuela y Rosa. Hay momentos en la película en que la cercanía física y el diálogo dan indicios de una intimidad asimilable a la que existe entre quienes son esposos. Poco antes de ser visitada por su madre, Manuela y Rosa sostienen la siguiente conversación mientras la primera lava a la enferma postrada en cama:

HERMANA ROSA. Le voy a poner Esteban.

MANUELA. ¿A tu hijo, y eso por qué?

HERMANA ROSA. Por el tuyo... Este niño va a ser de las dos... Manuela se enternece. Mientras le fregonea la cara y los brazos, manipulando su cuerpo inanimado.

MANUELA. ¡Ojalá!... Ojalá estuviéramos solas en el mundo, sin ningún compromiso, ni monjas, ni familia, ni amigos... ¡Tú y tu niño, para mí sola!... pero tienes familia, Rosa... (termina de peinarla) ¿Voy a maquillarte un poco, eh?

HERMANA ROSA. ¿Para qué?...

MANUELA. ¡Me gusta verte guapa! Además he llamado a tu madre. Va a venir a verte esta tarde.(98)



A pesar de que Rosa muere durante la cesárea que se le practica, Manuela asume el cuidado del tercer Esteban, dejando incluso Barcelona ante la hostilidad que la madre de Rosa expresa hacia el bebé. Así como en el episodio bíblico representado en la fachada este de la Sagrada Familia, donde se muestra a María, José y Jesús escapando hacia Egipto para escabullirse de la matanza de infantes impuesta por Herodes, Manuela debe huir de un ambiente demasiado adverso para el desarrollo del recién nacido portador, como su

madre, del VIH. A pesar de no ser sino madre adoptiva del tercer Esteban, Manuela toma sobre sí toda la responsabilidad por el bienestar del niño, logrando un protagonismo al interior de la familia que ha conformado. Esto coincide una vez más con una peculiaridad de la Sagrada Familia de Gaudí: "A diferencia de la mayoría de las representaciones bíblicas, San José adquiere una posición destacada en esta obra" (Zerbst 203), es decir, se potencia la figura de quien decide ser madre-padre porque ha resuelto tomar ese papel.

Con todo, el tercer Esteban viene a ser una suerte de niño milagroso: en dos años logra negativizar el virus, y Manuela regresa a Barcelona para participar en un congreso sobre el SIDA. Manuela se encarga de remarcar que lo operado en el pequeño --a quien llama "mi Esteban" (120)-- "es un milagro" (121), ya que no se conoce explicación alguna para la desaparición del virus. El espectador sólo es informado por la Agrado de su certeza sobre el milagro, basada en su propia fe que la ha hecho rezar permanentemente por el crío (121), como si su tenacidad tuviera alguna injerencia en el "milagro" operado. Para Stephen Maddison, el prodigio encarnado por el tercer Esteban se relaciona directamente con el tipo de familia completamente extraordinaria que han formado sus dos madres, Rosa y Manuela, calificando a este milagro médico como "... a utopian product of his gender-dissident mothers" (279).

La mencionada intervención de la Agrado concuerda a cabalidad con su voluntarismo, pues ella más que nadie representa la elaboración de una identidad y de un nuevo concepto de mujer construidos según su deseo y su empeño. La noche en que Huma Rojo y Nina van a dar al hospital después de haber estado a punto de matarse, la Agrado, junto con anunciar desde el escenario la suspensión de la función, invita a la audiencia a permanecer en la sala bajo la promesa de entretenerlos contándoles la historia de su vida

(103). Al contrario de Manuela que ocultó su pasado de quien podría haber sido su más ávido interlocutor --su hijo--, la Agrado realiza su monólogo desde el escenario y delante de un público. A través de la actuación, ella confirma y celebra su identidad que va contra todo tradicionalismo. Como la misma Agrado sentencia "Una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado de sí misma..." (104).

Retomando la alusión a la escena de la huida hacia Egipto presente en la Sagrada Familia de Gaudí, ésta tiene otra connotación más en la película. Poco antes de la cesárea y presintiendo su propia muerte, Rosa le pide a Manuela que no le oculte al niño por nacer la verdad sobre su padre. Manuela rechaza la idea de que Rosa pueda morir, arguyendo que ése es un gran día por dos razones: una es el inminente nacimiento del tercer Esteban y la otra es la encarcelación de Videla, ocurrida en 1985, siendo ésta la única indicación histórico-temporal para los eventos de la película. La frase de Manuela, aunque dicha al pasar, no deja de tener importancia. Si uno de los motivos que atraviesa la cinta es el dolor de una madre ante la muerte de su hijo, la mención de Jorge Rafael Videla trae inmediatamente a la memoria a los 30,000 detenidos desaparecidos producto de la guerra sucia llevada adelante por la dictadura militar en la Argentina (1976-1983), país de origen de Manuela y de Lola. Nombrar a Videla es recordar a las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo, cuyo sufrimiento puede perfectamente analogarse al de Manuela ante la pérdida de su Esteban, así como el asesinato y desaparición de tantos jóvenes e incluso niños por parte de la dictadura argentina puede equipararse a la matanza de los inocentes decretada por Herodes.

Al ir tejiendo esta red intertextual, Almodóvar produce un nuevo concepto de familia y de maternidad. Como muy bien ha aseverado Mauel Pérez Baena, los personajes

de *Todo sobre...* le quitan la posesión exclusiva de la maternidad y de la paternidad a la familia heterosexual, "se priva a la heterofamilia de un atributo típicamente identificador y socialmente necesario como revelador de la heterosexualidad más rotunda e incuestionable: la procreación" (184). Uno de los momentos más claros de esta nueva definición de la familia se produce cuando la madre de Rosa es testigo distante del beso que Lola estampa en la frente del pequeño Esteban. Al plantear su reclamo diciendo que no le gusta que cualquiera bese a su nieto, Manuela es terminante al aseverar que "Esa mujer es su padre" (117). Este tipo de declaración sólo es posible en un contexto donde los conceptos de familia así como los de maternidad y paternidad han sido replanteados.

Llama la atención que la madre de la Hermana Rosa demande cierto celo en torno a su nieto cuando, por otro lado, expresa su rechazo y miedo de ser contagiada por el niño seropositivo. Una vez más, la actitud de Manuela contrasta radicalmente con las aprensiones de la abuela biológica. Proteger y defender al recién nacido es la fuerza que la lleva a dejar Barcelona así como lo hizo dieciocho años atrás. Manuela no teme la sangre infectada de "su Esteban". No es de extrañar que esta nueva huida coincida con los ensayos de una obra en homenaje a Federico García Lorca. Huma Rojo practica en el escenario un parlamento de *Haciendo Lorca* de Lluís Pascual, construido del ensamblaje de pasajes extraídos de *Bodas de sangre* y *Yerma*:

HUMA. Hay gente que piensa que los hijos son cosa de un día. Pero se tarda mucho. Mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de un hijo derramada por el suelo... Una fuente que corre durante un minuto y a nosotras nos ha costado años. Cuando yo descubrí a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. *Los animales los lamen, ¿verdad? A mí no me*

da asco de mi hijo. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por su sangre... (118) [He destacado en itálica el pasaje tomado de Yerma. Todo lo demás pertenece a Bodas de sangre]

El texto de Federico García Lorca intensifica la enorme tristeza ante la pérdida del hijo. El hijo tumbado en la calle de *Bodas...* recuerda inevitablemente a Esteban muerto a la salida del teatro luego de ser atropellado por un automóvil. Sin embargo, la alusión a la sangre de la cual las madres lorquianas --incluso una madre sólo virtual, como lo es Yerma-- declaran no sentir el menor resquemor, es el elemento que potencia y agranda la figura de Manuela y su amor hacia el tercer Esteban: tratándose de un niño infectado con el VIH, el impacto del "lamer con la lengua" la sangre del hijo se multiplica de un modo incalculable.

Cabe añadir que el mismo Federico García Lorca empapó la tierra con su sangre, asesinado recién iniciada la guerra civil española, lo cual lo conecta con las miles de víctimas de la represión en la Argentina, así como con los inocentes degollados por mandato de Herodes. De este modo, lo extratextual se combina con lo textual vigorizando aún más la red de significados tejida por Almodóvar en esta película.

Al finalizar este estudio, puede verse cómo Tennessee Williams es resignificado desde la historia de esta nueva Stella Dubois, y la sangre del hijo muerto de las obras de Federico García Lorca es redimensionada a partir del fenómeno del SIDA. Otro tanto puede predicarse de la Sagrada Familia de Antoni Gaudí y del cuadro de Marc Chagall que se ofrece al campo visual del espectador. Estas y otras obras entran en la historia almodovoriana para producir significado dentro de ella, pero también para volver a salir

resignificadas. Se ha visto cómo *Todo sobre...* está construida como un permanente diálogo con obras anteriores, las cuales son traídas al filme en cuyo interior son transformadas y provistas de un nuevo sentido. Ahora bien, esto no implica que el significado original se pierda, sino que permanece transfigurado, todo lo cual produce lo que Julia Kristeva llama ambivalencia: "... the writer can use another's word, giving it a new meaning while retaining the meaning it already had. The result is a word with two significations: it becomes ambivalent. This ambivalent word is therefore the result of a joining of two sign-systems" (43-4).

Es a través de la ambivalencia como Almodóvar cuestiona el concepto de familia tradicional y la idea de una identidad femenina definida conservadoramente. Cuando los significados de las cosas y de la propia vida no es establecido unilateralmente desde una instancia ajena al individuo, éste puede ir atribuyendo un sentido a su existencia a partir de sí mismo. Es esto lo que Manuela hace cuando, motivada por la muerte de su hijo, decide volver a Barcelona. Este viaje la obligará a mirar cara a cara su pasado, a recomponer su historia personal y a otorgarle un sentido y un valor. Ocultar su pasado no fue sino sojuzgarse y auto-condenarse desde concepciones rígidas de lo que debe ser una familia y una mujer. Ahora, cuando comprende que su actitud implicó que su propio hijo careciera de historia, el viaje a Barcelona le ofrece la oportunidad de recuperar su pasado, reconciliarse con él y poder ofrecerlo como su verdad al nuevo hijo.

Poco antes de morir, Rosa le expresa un deseo a Manuela: "Espero que el tercer Esteban sea para ti el definitivo" (108), y sólo podrá serlo en la medida en que este niño conozca su historia y los increíbles personajes que la pueblan. El valor de la memoria es rescatado en esta cinta en momentos en que proliferan discursos que parecen decretar el

inmediatismo. Manuela --y Almodóvar junto con ella-- nos enseña que es posible dar a luz una nueva identidad sólo si ésta hunde sus raíces en la propia historia, señalando, además, una vía para recuperar el pasado y construir una identidad: la ficcionalización de la propia vida. En Manuela se cumple lo señalado por Patricia Waugh al afirmar que "In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly 'written'" (53). De este modo "Fiction allows us to become master of our own fate by transforming reality and creating a new one more to our liking" (Welles 202). Como asevera Martín Gaité "Cuando vivimos las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar..." (1982 18). Y este es el giro que Manuela quiere dar a su vida al ir en búsqueda de su pasado para recuperar su historia y construir su identidad.

Obras citadas

Almodóvar, Pedro. *Todo sobre mi madre*. Madrid: El Deseo, S.A., 2000.

---. *Todo sobre mi madre*. 1999. Videocassette. Sony Pictures Classics- Columbia TriStar Home Video, 2000.

Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Chagall, Marc. *La Madonna du village*. 1938-1942. Thyssen-Bornemisza Collection, Lugano.

http://www.hearts-ease.org/cgi-bin/gallery_work.cgi?ID=9&work=7

Gaudí, Antoni. *La Sagrada Familia*. 1883-1926. *Antoni Gaudí*. Por Rainer Zerbst.
Trans. Carmen Sánchez Rodríguez. Köln: Benedikt Taschen, 1991. 190-215.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell UP,
1986.

Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia
University Press, 1986.

Maddison, Stephen. "All about women: Pedro Almodóvar and the heterosocial
dynamic." *Textual Practice*. 14. 2 (2000): 265-84.

Martín Gaité, Carmen. *La búsqueda del interlocutor válido y otras búsquedas*.
Barcelona: Destino, 1982.

---. *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*.
Madrid: Trieste, 1983.

Pérez Baena, Mael. "La máscara del género en *Todo sobre mi madre*." *ALPHA*.
16 (2000): 179-86.

Smith, Paul Julian. "Silicone and sentiment." *Sight and Sound*. 9. 9 (1999): 28-30.

Stonehill, Brian. *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to
Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

Tassi, Fabrizio. "Desiderio di mélo. La legge di Almodóvar." *Cineforum* 39. 8 (1999): 2-7.

Waugh, Patricia. "What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it?" *Metafiction*. Ed. Mark Currie. London and New York: Longman, 1995. 39-54.

Welles, Marcia L. "Carmen Martín Gaité: Fiction as Desire." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: The Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983. 197-207.

Zatlin, Phyllis. "El (meta) teatralismo de los nuevos realistas." *La cultura española en el posfranquismo: Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*. Ed. Samuel Amell y Salvador García Castañeda. Madrid: Playor, 1988. 125-31.

Zerbst, Rainer. *Antoni Gaudí*. Trans. Carmen Sánchez Rodríguez. Köln: Benedikt Taschen, 1991.

**El concepto de América latina, los discursos postmodernos
y la palabra auténtica del continente**

Angel Núñez
Universidad de Buenos Aires

En los últimos años se ha puesto en cuestión la categoría geocultural *América Latina*: su "actualidad", y de alguna manera incluso su validez. La revisión se origina en un pensamiento "postmoderno" (o postcolonial, o postoccidental, según se tome un eje histórico, económico o geopolítico) que postula responder a las características del nuevo orden mundial. Este pensamiento, al rearticular las categorías de historia y geografía, tiempo y espacio, *reclamaría* nuevas proposiciones conceptuales. La de América Latina podría estar incluida entre esas categorías que por modernas ya no se corresponderían con nuestro tiempo.

Este desgaste o deslocamiento se asocia con los estudios llamados de área en los Estados Unidos, que relegan el concepto geohistórico y geocultural de América Latina a la mera caracterización de un área geográfica de ciertos estudios de las ciencias sociales. Con ese enfoque no se valora a América Latina en la plenitud de su ser: como una cultura, una civilización en plena producción de cultura.

Para los Estados Unidos, América es su propio nombre, y América Latina *lo otro*, lo que queda más allá de las marcas de su frontera, lo marginal a América. Como tantos nombres llevados con orgullo a partir de una burla o de un desprecio, América Latina es lo que es, y no pretendamos reconocimiento de una cultura —sí de personas— que en muchos casos nos tiene en menos y que no siempre nos estudia por admiración y pasión,

sino por mero afán de reseña o por utilitarismo. Este enfoque, teóricamente "científico", produce un metatexto descriptivo que es sustancialmente diferente del metatexto angustiosamente indagador y creador de sentidos de la ciencia y la ensayística latinoamericanas. En esta Obra se unen la pasión, la denuncia, la reflexión sobre nuestras contradicciones y la afirmación de la conciencia nacional y continental. Dicho todo con una palabra nueva.

En cuanto a la categoría epistemológica que nuestro nombre significa, recuperemos que el mismo surge de un proceso histórico: es la historia, con sus hombres, la que lo ha forjado. No se gasta después de un tiempo por el consumismo postmoderno, aunque tampoco es un ente ideal, ni está fuera de la realidad. Pero las naciones no cambian su nombre así nomás... En cuanto a la validez del ente nación, y también el de nación continental, lo considero plenamente vigente y necesario, aún admitiendo la fuerza con que el proceso de globalización lo ha afectado. En la nación como comunidad organizada, en el Estado nacional y sus estrategias de alianza intracontinental, está la posibilidad de operar políticas culturales de interacción creativa ante la presión globalizadora.

Los enfoques postmodernos

La crítica —o la crisis, o incluso la muerte— de la razón europea es un tema central del pensamiento postmoderno, que toma la figura de Nietzsche como su precursor.

Sería este un pensamiento propio de las sociedad postindustrial (para seguir con los *post*), etapa que se corresponde con el final del proyecto cultural de la Ilustración europea, e incluso, para algunos, del mismo proyecto de la civilización greco-occidental.

Se trata de la crítica a la razón totalizadora. En Jean François Lyotard, uno de los teóricos importantes de este asunto, en su libro *La condition post-moderne*, de 1979, la ruptura con la razón totalizadora ataca por dos flancos: por un lado, como el final de ciertas grandes ilusiones --la emancipación de la Humanidad, o la realización de la Idea— y como crítica de otra ideología sustitutiva: la teoría de sistemas. Por otra parte, como renuncia a las formas futuristas de pensamiento totalizador, complementarias de lo anterior: utopías de unidad, reconciliación y armonía universal.

Como se ve, se trata en sus exponentes más radicales, de una posición extrema. Por eso alcanza, como señalé, a la misma cultura occidental tal como la entiende el mismo pensamiento europeo.

Esto de la crítica a la razón nos suena conocido a los latinoamericanos, que desde nuestro nacimiento padecemos, por otros motivos, la negación de nuestra propia racionalidad.

Para la razón europea, el bárbaro primero --que no domina el griego, o que está fuera de la *civitas* o ley romana--, y el salvaje después, eran no solamente los diferentes, los no europeos, sino también los inferiores. "Esta idea de los griegos acerca de los bárbaros, como entes limitados racional y volitivamente, la extenderá Iberia en la conquista y colonización de América a partir del siglo XVI". (1) Se discutió en la España conquistadora si los indios tenían alma...y el teólogo Juan Ginés de Sepúlveda estableció --basándose en Aristóteles--, que los americanos eran hombres destinados por la naturaleza a la servidumbre, como justo pago por su incorporación a la cristiandad y la civilización. Pero siendo un "civilizado" diferente: el Ocupado, en la terminología de

Paulo Emílio Salles Gomes: ese hombre creado por el Ocupante "aproximadamente a su imagen y semejanza", porque al llegar no le gustó el ocupado que aquí encontró.

La crítica a la razón del ocupado --razón occidental al fin y al cabo, desde que el proceso de aculturación se cumplió de manera arrasadora--, fue realizada por la elite de la generación liberal y progresista empeñada en "la emancipación mental" del pasado colonial. Emancipación hecha desde el pensamiento y los ideales de Inglaterra, Francia o Estados Unidos. Los que antes despreciaban, desde España, a los latinoamericanos, ahora eran subestimados por estos últimos con mirada enajenada a otros centros civilizatorios, más eficaces en la dominación del mundo. Ser los yanquis del sur, o ser los mismos Estados Unidos es ahora el lema, desde México hasta la Argentina sarmientina. Es la nordomanía que califica Rodó en el *Ariel*.

Hay una contracara de la proclamada civilización; desde la razón heredada o aprendida se denuesta la barbarie hispana, y --lo que es sí grave, puesto que no está incluido en la polarización valorativa propia de la lucha emancipadora--, se denigra a los propios paisanos hacedores de esa emancipación. El pensamiento liberal, iluminista y por eso ahistórico, considera barbarie a los indios, a los negros, a los criollos descendientes del colonizador, y a los variados mestizos resultantes de las cruces de razas.

Esa racionalidad europea, nacida del logos griego y de la lex romana, sistematizada por Descartes y Hegel que había subordinado a los latinoamericanos, ahora era usada nuevamente por las elites esclarecidas para subordinar al pueblo latinoamericano.

Y en el siglo XX, en medio de la globalización, cúspide del proceso civilizatorio capitalista, desalentadas las ilusiones del triunfo de la razón y de una sociedad en plena realización creativa, los europeos y todo el pensamiento occidental advierten que no hay tal razón totalizadora. La que nos llamó bárbaros a todos y la que llamó bárbaros a los hombres del pueblo, del bajo pueblo.

El discurso latinoamericano

"El latinoamericano –ha dicho Leopoldo Zea--, se ha servido de ideas que le eran relativamente ajenas para enfrentarse a su realidad: la ilustración, el eclecticismo, el liberalismo, el positivismo y, en los últimos años, el marxismo, el historicismo y el existencialismo". (2) Actualizando este texto de 1965, tenemos que agregar ahora, no ya el estructuralismo sino todos los "post" correspondientes a nuestros días, esgrimiendo a Baudrillard, Foucault, Adorno y varios más.

O sea que nuevos enfoques y nuevas modas intelectuales dan pie a un nuevo planteo de la cuestión en debate, generación tras generación, que es la constitución de cada una de las naciones –tarea inconclusa--, y de América Latina como proyecto común. Tarea que hoy a su vez se afirma en acuerdos regionales como el del Mercosur, en los que el planteo cultural está recién en pañales.

Nuevos estudios ayudan a una mejor comprensión, acrecientan la denuncia, esclarecen el presente, solidifican el proyecto de futuro. La originalidad de conceptos nuevos, que la tenemos y que es lo deseable, no es sin embargo imprescindible para la reflexión creativa. Nos sirve incorporar "ideas relativamente ajenas", sistemas filosóficos duros cuyo entramado nos ayuda a pensarnos: a indagar nuestro estar y nuestro ser.

La adopción de esas ideas es producto de la circulación de los conocimientos, de la evidente actualización en cuanto a las informaciones por parte de los intelectuales del continente, y de su capacidad para utilizar las teorías de circulación internacional –y sus metodologías correspondientes--, con autonomía y sentido creativo. De usarlas para conocer lo nuestro y no para repetir fórmulas.

El pensamiento postmoderno dice sostenerse sobre la base de una nueva episteme, que delimita el campo del conocimiento de otra forma que la de la episteme moderna.

Y se cruzan aquí dos conceptos. El de la episteme postmoderna, entendiendo el concepto griego desde Foucault, con el de una episteme latinoamericana, que es "una nueva ciencia del pensar" (3), diferenciada de la "episteme del poder". Y que se ha llamado "pensamiento latinoamericano", incluyendo en él toda la tradición de reflexión y nombramiento del anhelo continental liberador. Salpicando nombres, Hugo Achugar comienza con Atahualpa, Guamán Poma de Ayala y el inca Garcilaso, nada menos. (4)

Se trata de una tradición de reflexiones y esfuerzos críticos que están dispersos en textos tremendamente variados. Que interactúan, se nutren y a su vez alimentan los movimientos políticos transformadores y liberadores, y que han sido escritos también por los actores de las epopeyas.

Finalmente cabe consignar la corriente crítica que se autodesigna como postcolonial. La misma se basa en la supuesta similaridad de condición de diversas naciones, tales como la India, con países árabes, africanos y de América Latina. Se trata, como se ve, de una reformulación tratando de actualizarlo, del concepto, ya ampliamente impuesto, de Tercer Mundo.

Dice De la Campa: "Esta lectura del poscolonialismo implicaría entonces rearticular la noción del tercer mundo según los parámetros posmodernos, verlo menos como objeto subordinado a poderes coloniales e imperiales que como sujeto que se narra y produce a sí mismo, y que por ello está implicado en su propia condición de sociedades predisuestas a ciertos síntomas internos de carácter mayormente negativos: conflictos de identidad, mimetismo, u otras formas de sentirse a menos". (5) Parecería algo como un complejo de inferioridad... y eso de "sentirse a menos" realmente no sé de dónde lo saca.

Explica García Canclini: "En los últimos años el impacto del pensamiento poscolonial asiático en Estados Unidos ha llevado a que un sector de los latinoamericanistas que trabajan en universidades norteamericanas traslade al estudio de América Latina la caracterización de poscolonialidad para explicar la etapa actual". (6)

Reitera Canclini que "las sociedades latinoamericanas dejaron de ser colonias hace dos siglos, con excepción de Puerto Rico", diferencia notable por ejemplo en relación con la India, independizada en 1947. En lo estrictamente gnoseológico, "América Latina —o, a los efectos, Iberoamérica— funciona como categoría del conocimiento, por lo menos, desde hace más de un siglo y {que} tanto la revisión como la crítica de dicha noción ha sido y es constante". (7)

Si Tercer Mundo es una fórmula clara y precisa a partir de su uso, Postcolonialismo es totalmente contradictoria . Si bien se alude a un trabajo discursivo, se ha elegido una denominación de raíz económica y cultural. Deconstruída, se destaca la confusión de saltarse el neocolonialismo, como si el post indicase "superación de",

cuando la condición económica de América Latina –deuda externa y anclajes diversos de la preeminencia del norte mediante— continúa, y continúa dramáticamente.

Y si bien el lenguaje científico tiene su propia autonomía, las ciencias sociales manejan en ciertos tópicos un lenguaje que coincide con el cotidiano y político, y confundir con los nombres no le sirve a la ciencia ni ayuda a la difusión de sus postulados.

Desconocer la subordinación del continente para cualquier tipo de planteo es sencillamente un contrasentido científico; englobar la historia en su conjunto como "pasado fallido" es desconocer todos los avances políticos y sociales, incluyendo la Independencia a la que se alude con "postcolonialismo". Finalmente, eliminar la política como una de las variables de los análisis culturales es suprimir el rasgo fundamental de todo planteo que quiera comprender realmente la literatura latinoamericana, conjunto de signos que nos remiten –queramos o no— al hombre, a la sociedad y a la historia; sea como visión de un pasado, de un presente o como formulación en marcha: ya hacia un futurismo posmoderno o como proyecto intelectual vanguardista que espera su realización concreta.

Ser o no ser

Otra denominación postulada es la de Postoccidentalismo, que Walter D. Mignolo toma de un texto de Roberto Fernández Retamar titulado "Nuestra América y occidente". Retamar llama posoccidental al marxismo, porque "sienta en el banquillo al capitalismo, es decir, al mundo occidental", y porque "hace posible la plena comprensión, la plena superación de Occidente". (8)

Mignolo toma la designación pero la vacía de dicho contenido: "es difícil aceptar que el posoccidentalismo, como proyecto de trascender el occidentalismo, pueda concebirse sobre la base de una ideología del proletariado, y que se acepte tal ideología como no-occidental". (9)

Y por la positiva, define: " 'Posoccidentalismo' puede designar la reflexión crítica sobre la situación histórica de América Latina que emerge durante el siglo XIX, cuando se van redefiniendo las relaciones con Europa y gestando el discurso de la 'identidad latinoamericana', pasando por el ingreso de Estados Unidos, hasta la situación actual en que el término adquiere una nueva dimensión debido a la inserción del capitalismo en 'Oriente' (este y sureste de Asia)".

En gran medida es tan sólo una cuestión de nombres, y dada la importancia que tiene la correcta clasificación de los asuntos, mi crítica insiste en la mala elección del término. Vacío de contenido, lo que para Retamar es una ruptura revolucionaria y un corte epistemológico, sólo queda la confusión de parecer postoccidentales cuando justamente somos occidentales.

Una situación sin embargo conflictual explica todas estas dudas. Lo dijo con lucidez y profundidad Simón Bolívar en el clásico texto conocido como "Carta de Jamaica", de 1815: "...no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles: en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar éstos a los del país y que mantenernos en él contra la invasión de los invasores; así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado".

Ocurre que esos "nuestros derechos" que son los de Europa no sólo son una cuestión jurídica, sino mucho más. Como ha afirmado Alejo Carpentier, "vuelve el latinoamericano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas. Descubre que si el Quijote le pertenece de hecho y derecho, a través del 'Discurso a los cabreros' aprendió palabras, en recuento de edades, que le vienen de *Los trabajos y los días*". (10) Desde el mundo griego, entonces, la cultura occidental es nuestra de hecho y de derecho.

Por todo esto no me parece adecuada para nosotros la utilización del término Postoccidentalismo. América Latina, con su sufijo, su "ismo" y su larga historia de afirmación cultural, sigue siendo nuestro nombre. Y uno no cambia de nombre todos los días...

Notas

- (1). Leopoldo Zea, *Discurso desde la marginación y la barbarie*, p.28.
- (2). *El pensamiento latinoamericano*, pág. 28.
- (3). Ver Fermín Chávez, *El pensamiento nacional*, pág. 11. V. su artículo de 1981 "Una epistemología para la periferia".
- (4). Hugo Achugar, en el artículo "Leones, cazadores e historiadores, a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento".

(5). "Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza", pág.

710.

(6). *La globalización imaginada*, pág. 82.

(7). H. Achugar, op. cit., pág. 382.

(8). Fernández Retamar, *Algunos usos de civilización y barbarie*, pág. 152.

(9). Artículo "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas",

pág. 681. La cita siguiente en pág. 680.

(10). En "De lo real maravilloso americano"; ver *Tientos y diferencias*, pág. 92-93.

Bibliografía

Achugar, Hugo: "Leones, cazadores e historiadores, a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N° 180, julio-septiembre 1997.

Bolívar, Simón: *Doctrina del Libertador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

Carpentier, Alejo: *Tientos y diferencias*, Bs. Aires, Calicanto, 1978.

Chávez, Fermín (director): *500 Años de la lengua en tierra argentina*, Bs. Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1992.

Chávez, Fermín: "Una epistemología para la periferia", revista *Pensamiento y Nación*, Bs. Aires, N° 1 noviembre-diciembre 1981; incluido en: *La recuperación de la conciencia nacional*, Bs. Aires, Peña Lillo, 1983.

Chávez, Fermín: *El pensamiento nacional. Breviario e itinerario*, Bs. Aires, Nueva Generación, 1999.

De la Campa, Román: "Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N° 176-177, Julio-diciembre 1996.

Fernández Retamar, Roberto: *Algunos usos de civilización y barbarie*, Bs. Aires, Letra buena, 1993.

García Canclini, Néstor: *La globalización imaginada*, México, Paidós, 2000.

Henríquez Ureña, Pedro: *Historia de la cultura en la América Hispánica*, México-Bs.Aires, Fondo de Cultura económica, 1966.

Martí, José: *Nuestra América*, selección de textos de Hugo Achugar, Ca racas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

Mignolo, Walter: "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N° 176-177, julio-diciembre 1996.

Paulo Emílio [Salles Gomes]: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

Vespucio, Américo: *El Nuevo Mundo. Cartas relativas a sus viajes y descubrimientos*, Bs. Aires, Nova, 1951.

Zea, Leopoldo: *Discurso desde la marginación y la barbarie*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Zea, Leopoldo: *El pensamiento latinoamericano*, Barcelona, Ariel, 1976.

Entre las Américas Latinas y el Planeta USA. Dos antologías de Alberto Fuguet

Diana Palaversich
University of New South Wales

La página en la red de Alberto Fuguet, fuguet.com, dice lo siguiente: "Alberto Fuguet nació en Chile en 1964, pero se crió en Encino, California. Su lengua materna es el inglés. A los 11 años fue trasladado de vuelta a Santiago... En 1999, la revista *Time* y CNN lo eligieron como uno de los 50 líderes latinoamericanos del nuevo milenio." Estas credenciales nos obligan a echarle una mirada más detenida a este autor que desde la publicación de la antología *McOndo* (Mondadori-Grijalbo, Barcelona, 1996) y la antología más reciente, *Se habla español. Voces latinas en USA* (Alfaguara, Miami, 2000), se erige como uno de los promotores culturales más conocidos pero también más controvertidos de la América Latina del momento.

Lo que intenta hacer Fuguet - junto con sus co-antologadores, el chileno Sergio Gómez, en el caso de *McOndo*, y el boliviano Edmundo Paz Soldán en *Se habla español* - es una tarea, a primera vista, digna de admiración. Hartos de ver la literatura del continente todavía dominada por un puñado de escritores del "boom" y del "post-boom", Fuguet y Gómez prometen "dar a conocer a voces perdidas no por antiguas o pasadas de moda, sino justamente por no responder a los cánones establecidos y legitimados" (20). Sin embargo, entre su promesa, por cierto elogiada, y lo que de hecho ocurre en ambas antologías hay un abismo considerable obvio en los prólogos de ambos textos, los cuales, particularmente en el caso de *McOndo*, funcionan como el manifiesto literario de una emergente "generación" de escritores latinoamericanos - y es importante señalar, también

los españoles - nacidos entre 1959 y 1971. Ambos prólogos revelan la postura político-cultural de los antologadores y enmarcan los dos libros de una manera ideológica particular, que en el caso de *McOndo*, Fuguet y Gómez ingenuamente definen como apolítica (19).

El prólogo de *McOndo*, cuyo título juega irónicamente con Macondo de García Márquez como también apunta a McDonald's y MacIntosh, revela que una de las principales intenciones de sus antologadores es ajustar cuentas a lo que consideran conceptos sagrados de la cultura latinoamericana: el realismo mágico como paradigma literario del continente; el proyecto político de la izquierda que consideran *pasé* y de mal gusto y el concepto de la cultura autóctona basada en la tradición indígena. (1) De hecho la rebelión en contra del realismo mágico constituye el eje central de su postura y es por esto que *McOndo* no incluye ni un sólo cuento perteneciente a este género. En su crítica apasionada del realismo mágico los antologadores cometen un error torpe: confunden la literatura que se escribe en América Latina -donde la veta mágicorealista es minoritaria y casi insignificante hoy en día- y la literatura latinoamericana que se vende con más éxito en el mercado occidental, ésta, sí, dominada por el realismo mágico que perpetúa la imagen de un continente exótico y subdesarrollado. Al rechazar apasionadamente toda forma de realismo mágico borran las diferencias entre la literatura de los maestros del género: Rulfo, García Márquez o Carpentier y sus emuladores tipo Isabel Allende o Laura Esquivel quienes astuta y cínicamente explotan el género, cocinando *best-sellers* que arrojan excelentes dividendos. Si para los antologadores, García Márquez es el padre de la literatura latinoamericana ¿qué lugar les corresponde, para mencionar sólo algunos de los nombres más conocidos, a Borges, Lezama Lima, Onetti, Cortázar, Donoso,

Valenzuela, Peri Rossi o Lispector cuya escritura no tiene nada que ver con la veta mágicorrealista? ¿Contra qué canon de hecho se rebelan los antologadores y los narradores de *McOndo* cuando el denominador común que caracteriza los cuentos reunidos es enajenación, angustia existencial, aburrimiento, fiestas, drogas, música rock, sexo y suicidio, que ya constituían tópicos predilectos de la literatura canónica de otras épocas: la literatura existencialista y la "literatura del balneario" del Cono Sur de los 60; la "onda" mexicana, por ejemplo.

Cansados del Macondo subdesarrollado, pobre y folclórico que no habla inglés, no usa la tecnología más reciente y no consume productos norteamericanos, los antologadores lo reemplazan con "otro país McOndo [que] es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos" (17). Es decir, al reconocer implícitamente la existencia de dos países dentro de uno, uno moderno y desarrollado, otro pobre y 'folclórico', los antologadores socavan la imagen reductiva del continente que se consume en el Occidente. Al añadir la parte (post)moderna, urbana y con mayor poder adquisitivo, que existe como una realidad paralela pero conflictiva al mundo rural y subdesarrollado, se nos ofrece una visión más compleja y verídica de la nueva realidad latinoamericana donde los barrios ricos de sus centros metropolitanos fácilmente podrían existir en el seno de Estados Unidos o Europa.

Sin embargo, lo que es necesario criticar aquí no es la adición de esta otra América desarrollada sino la arrogancia con la cual ésta se presenta como la única realidad del continente cuando es obvio que el McOndo en que viven Fuguet y los llamados

macondistas -casi sin excepción hijos de clases altas o media altas- es un espacio reservado para una minoría mientras que las vastas mayorías de los habitantes del continente siguen viviendo en un Macondo tercermundista, signado por pobreza y degradación. En este sentido, la actitud de los antologadores -aceptar por realidad sólo lo que integra la experiencia de los jóvenes y no tan jóvenes de las clases medias urbanas de América Latina- los emparenta con la actitud de los gobiernos neoliberales que venden al público doméstico y extranjero la imagen de una América Latina primermundista llena de gente sana y bella con la infinita capacidad de consumir. Basta con acordarse del México del primer mundo de los discursos de Salinas de Gortari y Fox Quezada, del "milagro chileno" del gobierno anterior a Lagos y del "milagro argentino" que en el momento de la escritura de este artículo está agonizando. De su cuadro rosáceo, los neoliberales, al igual que Fuguet y Gómez, borran la pobreza, el desempleo, emigración y otros problemas que desde hace siglos aflingen esta región del mundo. Al omitirlos, los autores del prólogo cometen el mismo error de reduccionismo del cual acusan a los mágicorrealistas vinculados 'naturalmente' con el proyecto de la izquierda. (2)

Aparte de criticar la arrogancia con la cual se nos presenta un McOndo desarrollado como la realidad predilecta del continente, es inevitable añadir otra crítica, aún más grave en cuanto socava toda pretensión a la (post)modernidad y el primermundismo de los textos y ésta es la total ausencia de mujeres como escritoras de cuentos. Anticipando las críticas, Fuguet y Gómez explican lacónicamente esta omisión señalando que "no recibieron nada valioso escrito por mujeres" (16) y que *McOndo* no pretende ser "políticamente correcto" (19). Con este machismo virulento -evidente en la exclusión de mujeres como autoras pero sí su inclusión como personajes, sin excepción

frívolos y superficiales- los macondistas demuestran que no sólo no avanzaron con relación a sus 'padres literarios' contra los cuales se rebelan, sino que sufren un retroceso, demostrando que su pretendida (post)modernidad y *coolness* no afectan la relación entre los sexos opuestos.

Si en *McOndo* se han podido criticar a los antologadores por excluir completamente las voces femeninas y por incluir a los escritores españoles pero no a las voces latinas en Estados Unidos -más numerosas y más relevantes *vis-a-vis* América Latina contemporánea- *Se habla español. Voces latinas en USA* parece subsanar estas dos omisiones importantes. Entre 36 escritores figuran 6 mujeres -pocas, pero algo es algo- y el subtítulo nos dice que aquí sí vamos a leer las voces latinas en Estados Unidos. Lamentablemente, entre el título del libro y lo que se encuentra entre las solapas existe un desfase completo, evidente también en la contradicción entre el prólogo, en el cual se expresa la intencionalidad de los antologadores y el contenido de los cuentos.

A juzgar por lo que promete el título el lector espera encontrar en esta antología una muestra de voces latinas en Estados Unidos -entendiéndose bajo el término "latino" una persona de origen hispano residente y preferiblemente nacida en Estados Unidos. (3) Por muy complejo y controvertido que sea el asunto de la terminología, una cosa es cierta, la denominación "latino" no es automáticamente aplicable a un visitante latinoamericano. Sin embargo, lo que el lector más bien encuentra en la colección es una muestra de los escritores latinoamericanos que escriben *sobrey* no *desde* Estados Unidos. O para ser más precisos, entre las 36 voces incluidas hay sólo 14 voces latinas, otras 22 pertenecen a los autores que viven en América Latina y cuya vasta mayoría no ha vivido nunca en el Norte. (4) Además en un acto difícil de comprender, se omiten las voces más logradas de los

narradores latinos en Estados Unidos de los cuales se incluye solo el dominico-americano Junot Díaz y la puertorriqueña Giannina Braschi. La antología excluye las más prominentes voces latinas en Estados Unidos mientras que pasa por latinas aquellas de los mexicanos Volpi, Padilla, Soler, Conde, Bellatín, Yehya etc. Uno no puede sino preguntarse sobre los motivos de esta decisión que debe de haber provocado la bien merecida ira de los escritores latinos en Estados Unidos. No por el resentimiento debido al hecho de no estar incluidos, como parece insinuar en su reseña Rituerto, sino por el aura de soberbia que rodea este libro en el cual un ciudadano boliviano quien hace sólo unos años vive en Estados Unidos y un ciudadano chileno, aunque sea gringófilo y su primera lengua sea el inglés, vienen a Estados Unidos a "descubrir" las voces latinas en este país.

El concepto del "descubrimiento" no lo usamos gratuitamente, ya que esta palabra capta de mejor manera la actitud de los antologadores expresada en el prólogo como también en el artículo de Fuguet "New country on the block" y "Yo y mi circunstancia" de Paz, que se refieren a las circunstancias que motivaron la publicación de *Se habla español*. En dicho artículo, Fuguet a laCristóbal Colón entusiastamente anuncia que acaba de descubrir un Nuevo 'continente':

Los Estados Unidos de América is the newest Latin American nation, amigos. Ha aparecido un Nuevo país latinoamericano en el mapa, y se llama Estados Unidos. Sí, han leído bien. Los norteamericanos ya se han dado cuenta de esta invasión/mutación. Lo que no es tan evidente es que nosotros, los latinoamericanos, estemos listos para invitar a este gran vecino a la fiesta del barrio.

Se trata de un descubrimiento algo tardío ya que el continente latino dentro de Estados Unidos estaba descubierto hace mucho tiempo por los latinos/as que viven allí y cuyos sectores más militantes llevan más de un siglo luchando para que se reconozcan la presencia y los derechos de este grupo heterogéneo que en el siglo XXI se ha convertido en la minoría más numerosa del país.

Las contradicciones respecto a la intencionalidad de los antologadores abundan en el prólogo donde se nos dice que la colección estaba "articulada *desde* (subrayado mío) las entrañas del monstruo... escrito en el Nuevo idioma del gigante: Spanish" (14), lo cual implicaría que los cuentos se escribieron desde la experiencia latina, para luego afirmar que el propósito era más bien la descripción de la experiencia que tiene un latinoamericano que visita Estados Unidos y que la idea era "narrar la diversidad de la experiencia latinoamericana en USA" (14) e invertir toda una tradición literaria anglo - en la cual los escritores del Norte escriben sobre los paraderos exóticos del mundo subdesarrollado y postcolonial- y sustituirla por un viaje al revés, donde los sureños escriben sobre su sentimiento de verse seducidos, atrapados o perdidos en Estados Unidos, un lugar tan maravilloso y exótico como la América Latina imaginada por los norteamericanos (17).

Si el verdadero propósito del libro era la descripción de la experiencia de un latinoamericano, entonces debería haber tenido un título diferente que reconociera estos objetivos. Uno no puede sino preguntarse el por qué de este título pretencioso y dudoso y especular si quizás se deba a una hábil maniobra comercial de los antologadores y Alfaguara que por primera vez publica en Estados Unidos en español, y cuyo objetivo es crear la polémica para vender más copias en un mercado en el cual hay casi 40 millones

de personas de origen hispano, pero no existe un público lector substancialmente numeroso acostumbrado a leer en español, o capaz de hacerlo.

Sin embargo, este borrar las diferencias entre un latino y un latinoamericano podría también ser signo de una actitud menos siniestra originada en la particular postura ideológica de los antologadores cuyos dos ejes centrales son la panlatinidad y la globalización que ahora trabajan con las fuerzas unidas para crear una sola América. Paz y Fuguet promueven una visión optimista de la globalización -el discurso hegemónico del momento- según la cual vivimos en un mundo donde las fronteras desaparecen, donde no existen dos Américas, una con y otra sin acento, una pobre y otra rica, sino un solo continente donde "todos somos americanos... cada día más, nos estamos mezclando y fusionando" (20).

Proponer la existencia de una sola América no es algo Nuevo. Como reconocen los antologadores, la organización ultraburocrática, OEA, ya desde hace mucho tiempo anda proponiendo el concepto de una América que se extienda desde Canadá hasta Tierra del Fuego. Sin embargo, entre la propuesta optimista y la realidad de las dos Américas existe un abismo insondable. Las fronteras geopolíticas del mundo, incluyendo la más cercana a los intereses de la antología, entre México y Estados Unidos, se refuerzan cada vez más y no se disuelven creando un mundo híbrido y juguetón en el cual -según nos aconsejan los discursos del postmodernismo y de la globalización- se borran las diferencias entre el primer y el tercer mundo, entre el centro y la periferia.

Este desfase completo entre la realidad socio-cultural y el *wishful thinking* de Paz y Fuguet se refleja en la contradicción entre el prólogo y los cuentos antologados. El

prólogo critica la visión negativa de Estados Unidos que ha caracterizado el imaginario latinoamericano y en su lugar propone una postura que debería aceptar que "no se puede hablar de Latinoamérica sin incluir a los Estados Unidos. Y no se puede concebir a los Estados Unidos sin necesariamente pensar en América Latina. Mejor dicho: en las Américas Latinas" (19). En su artículo "New country on the block", Fuguet describe a Estados Unidos como una nación tolerante, verdaderamente multicultural y muy diversa" que acogió a tantos latinoamericanos que fueron allí en pos del sueño americano". No obstante, la inmensa mayoría de los cuentos habla más bien de la frustración de ese sueño, y la totalidad de los cuentos que tratan la vida de un latino o un latinoamericano en este país, desmiente la existencia de una América unida e híbrida proclamada por Fuguet para quien la cultura latina y la latinoamericana ya han devenido parte del *mainstream* norteamericano. Los cuentos describen una relación problemática con la 'America' sin acento marcada por la enajenación, la otredad y el desdén. De modo que, lejos de confirmar la similaridad proclamada en el prólogo bajo el eslogan "todos somos americanos", celebrando la fusión de las dos Américas y sus respectivas culturas, los cuentos revelan las diferencias fundamentales entre los anglos, los latinos y los latinoamericanos. A esta contradicción entre el prólogo y el contenido de los cuentos se refiere también uno de los reseñadores de la antología, el chileno Luis Vargas Saavedra:

Leyendo este libro uno va viendo, caso a caso, cómo la trompeteada globalización expuesta en el prólogo es una manito de gato, un aparente injerto dentro de un corpus cultural. Porque los personajes siguen padeciendo su extranjería, su diferencia, su atavismo, que les impide fusionarse en la magnitud de los Estados Unidos. No bastan los rituales del consumo, ni siquiera basta saber inglés para realmente pertenecer, estar IN,

dentro de un way of life que ha inventado y perfeccionado cuanto el afuerino consume, creyendo ingenuamente que consumiendo los productos, comulgará con la fórmula de su invención.

Los únicos personajes de cuentos que parecen menos sufrir su otredad dentro de la sociedad anglo son latinoamericanos que enseñan en las universidades norteamericanas, un espacio más amplio y tolerante que permite el ejercicio de la diferencia bajo el amparo oficial. En el resto de los cuentos, los eventos toman lugar en los espacios separados, deslindados de los espacios anglos. Paradójicamente, las fronteras borradas en el prólogo por Paz y Fuguet, se trazan firmemente en los cuentos antologados.

La última contradicción que añadiremos es de suma importancia: la aseveración de los antologadores evidente tanto en el título del libro como en el prólogo que nos dice que en Estados Unidos se habla español, que el "nuevo idioma del gigante [es] Spanish" (14); "El viaje por el Planeta USA revela que no sólo el país es más complejo y grande de lo imaginado sino que, en efecto, acá se habla español. Si USA es un país joven, lo es más aún en español. Recién se está pavimentando narrativamente" (21). Cabe preguntarse sobre el sentido de esta frase cuando la mayoría de los autores incluidos viven en América Latina y vaya sorpesa ¡escriben en español! Ni hablar del hecho de que los textos de los pocos latinos incluidos (Paternostro, Stavans, Quiñónez y Díaz) fueron originalmente "escritos en inglés, en USA... como sign of things to come", dicen los antologadores crípticamente. Parece que todo el mundo, menos los antologadores, sabe que los narradores latinos en Estados Unidos escriben en inglés -a veces salpicado con spanglish- y que el título "se habla español" tiene su aplicación correcta en la ilustración de la portada de la antología donde figura como letrero en las panaderías, restaurantes, farmacias,

etc. donde sí se habla español. La frase del título "se habla español" conduce al lector por un sendero equivocado alegando que las voces latinas en Estados Unidos hablan/escriben en español y que de hecho el idioma español ha invadido el *mainstream* estadounidense. Como acabamos de señalar esta aseveración no es cierta ni para los escritores latinos ni mucho menos para la sociedad anglo que de ninguna manera ha sido profundamente transformada por la presencia latina y latinoamericana en este país como parecen pensar Paz y Fuguet.

En su artículo "New country on the block" Fuguet señala que "los hispanos... están infiltrando la cultura norteamericana de una forma muy poco minoritaria y muy poco pasiva, con resultados asombrosos, inesperados y decididamente extraordinarios" - pero no proporciona ningún ejemplo que substancie esta afirmación. Comer tacos y salsa picante, escuchar música latina no es un evento nuevo y revolucionario que revela la existencia de un verdadero mestizaje cultural anglo-latino. En los cuentos antologados no hay ni una sola narración que trate de un personaje anglo que verdaderamente comulgue con lo latino o latinoamericano.

A pesar del *wishful thinking* de los antologadores y muchos otros partidarios de la globalización, en el caso de las Américas, ni la cultura, ni el capital viajan del sur al norte sino más bien del norte al sur. El único tráfico fértil que se da en la dirección opuesta es el inagotable tráfico humano, legal e ilegal, y por qué no decirlo, el lucrativo narcotráfico. No querer ver esta situación significa mentirse a sí mismo y cerrar los ojos frente a una realidad harto más compleja y problemática que el híbrido feliz imaginado por los antologadores.

Si en algún lugar hay que buscar las pruebas de este mestizaje entre lo anglo y lo latinoamericano -el espejismo de una América- hay que buscarlas no en Estados Unidos sino en el territorio de América Latina. Particularmente entre los jóvenes de las clases altas y media altas, económicamente mejor ubicadas para comulgar con la cultura que viene del norte, viajar con frecuencia a Estados Unidos o comprar los objetos de consumo norteamericanos más *trendy* en sus propios países. Estos jóvenes pueblan las páginas de *McOndo* pero no se dan en *Se habla español*, confirmándose de esta manera el hecho de que una vez fuera de su lugar de origen -donde su clase social les otorga un lugar privilegiado- lo más probable es que se les perciba como un inmigrante más. Aunque la cultura popular norteamericana es consumida, en mayor o en menor medida por todas las clases sociales en América Latina, sus consumidores más voraces, como llevamos señalando, son los jóvenes de las clases medias y medias altas y es en éste *habitus* donde se transforma el significado original del mestizaje, que deja de significar una mezcla entre las culturas indígenas y blancas, para significar la fusión entre la cultura de clases medias latinoamericanas y la cultura popular norteamericana.

El esfuerzo de Fuguet de compilar textos, promover autores menos conocidos -unos muy buenos y otros no tan buenos- unir primero en *McOndo* a América Latina y luego en *Se habla español* a las dos Américas en un ímpetu panlatino, es sin duda encomiable. También es elogiable que los proyectos de Fuguet traten de subsanar esa vieja enfermedad latinoamericana que todavía acosa su mundo cultural: la falta de conocimiento de lo que se produce en sus respectivos países. Para ser conocido y leído en América Latina, fuera de su propio país, hay que ser publicado y distribuido por una editorial grande española. Por lo tanto, el problema en las dos antologías bajo

consideración, no yace en la calidad o en la naturaleza de los textos escogidos, sino en la imposición de una confusa agenda político-cultural de Fuguet, desmentida cabalmente en los cuentos de la antología más reciente. Más que comprobar la existencia de las Américas unidas e híbridas celebradas en el prólogo de *Se habla español*, los cuentos se rebelan en contra de la intencionalidad de los antologadores para confirmar que a pesar de la tan celebrada globalización, las Américas siguen siendo dos, o mejor dicho tres, si añadimos la América Latina que existe en las "entrañas del monstruo". Estas Américas, si uno juzga por lo que se dice en los cuentos, se dialogan poco, se temen y desconfían una de la otra.

Como la última observación, a manera de conclusión, citaremos las palabras de la contraportada del libro: "*Se habla español* tiene el aroma de french fries, el sabor a coca-cola y hamburguesas, pero también a nachos y salsa, a cortaditos y smoothies de mango-guayaba". Es algo irónico que la editorial, supuestamente de acuerdo con los antologadores, revista el libro también de un sabor exótico. Un hecho que carecería de importancia si no fuera por el afán de Fuguet de desacreditar y rechazar, en sus entrevistas y prólogos, toda la conexión entre la escritura que *cashés* inen los sabores de otros mundos para vender sus productos en el mercado cultural occidental. Por lo tanto, es sorprendente que un autor que haya afirmado:

I get suffocated by thick, sweet, humid air that smells like mangos, and I get munchies when I begin to fly among thousands of colorful butterflies... The closest I'll ever get to 'Like water for chocolate' is cruising the titles at my local Blockbuster", apruebe o escoja para la venta de la antología un resumen cuyos mangos y guayabas evocan un lejano sabor del aborrecido realismo mágico.

Notas

(1). Es significativo que el lanzamiento de *McOndo* se realizó en un McDonald's santiaguino, con lo cual Fuguet y Gómez reconocen que esta cadena, ya indispensable en la vida de los jóvenes latinoamericanos, ha aportado tanto al título del libro como el Macondo de García Márquez.

(2). Para un análisis más complejo de *McOndo* ver Palaversich (2000).

(3). Varios periodistas que han reseñado el libro han dado por sentado que los escritores antologados son todos latinos residentes en Estados Unidos. Ver una selección de reseñas, particularmente aquellas de Sergio Ramírez, Ricardo Rituerto y Andrés Zambrano en <http://www.fuguet.com>. Ramírez, por ejemplo señala que los escritores antologados "pertenecen a un Nuevo mundo, el de la cultura latina en los Estados Unidos, como hijos que son de la inmigración... una cultura híbrida".

La discusión sobre el uso de la terminología que se aplica para definir a los ciudadanos y residentes norteamericanos de descendencia latinoamericana es un tópico complejo que no podemos discutir más cabalmente en este ensayo corto. Sobre esta temática existe una amplia bibliografía. Para los fines de esta reseña aceptaremos la definición de José Cuello como la más aceptada entre los intelectuales latinos en los Estados Unidos:

"Latino" is a term adopted initially and primarily by groups in the West and Midwest who reject "Hispanic" as a colonial imposition by the government. They also argue that the term "Hispanic" is so broad that it includes everyone of "Hispanic" heritage,

including those in Latin America and Spain, thus diluting and sabotaging the focus on the struggle for equality by Latinos in the U.S. Ironically, the Task Force on Racial/Ethnic Categories rejected labels based on the word "Latin" because of the broad applicability of that term. While "Latin" is, in fact, an even broader term than "Hispanic," the "o" at the end was applied to give it a narrower meaning that refers to people of Latin American descent living within the U.S., particularly those who are born here. It too has a political charge. Self-identified Latinos are more confrontational than Hispanics and feel that the struggle for equality and opportunity in America is far from over. Latinos know that rocking the boat is the other side of the American way. They focus not so much on the individual achievements in which Hispanics take pride, but on the long road the Latino populations of the country must still travel before achieving full social, economic and political equality. Academicians and social activists are the biggest promoters of the term "Latino." Since they are up against the communications power of the government and business establishments, it is not surprising that even persons of Latino background prefer the term "Hispanic" over the term "Latino" as indicated by a recent survey by the U.S. Bureau of the Census. The implications of this finding is that many members of the general Latino population are not in tune with the activist Latino political leadership and intelligentsia.

(4) De hecho si uno aplicara la definición más 'dura' del latino según la cual la persona aparte de residir permanentemente en Estados Unidos debe de haber nacido en este país, entonces de los 36 escritores incluidos, sólo uno, Santiago Vaquera Vázquez se calificaría como tal.

Bibliografía

Cuello, José. "Latinos and Hispanics. A Primer on Terminology",
<http://www.cbs.wayne.edu/latinos>.

Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio. Ed. *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.

Fuguet, Alberto y Paz Soldán Edmundo. Ed. *Se habla español. Voces latinas en USA*. Alfaguara: Miami, 2000. <http://www.fuguet.com>

Palaversich, Diana. "Rebeldes sin causa. Realismo mágico vs. realismo virtual". *Hispanamérica*. vol. 29, no. 86 (2000):55-70.

**Flora Tristán y Nisia Floresta:
cosmopolitismo y género en el siglo XIX**

Lidia Santos
Yale University

Una nueva versión de cosmopolitismo se desarrolla en la época contemporánea. En lugar de la elección que caracterizaba el desplazamiento de una determinada comunidad global con afinidades económicas e intelectuales hasta mediados del siglo XX (1), a lo que asistimos en la contemporaneidad es a una especie de cosmopolitismo por necesidad, determinado por la búsqueda de trabajo y de mejores medios de supervivencia. Se puede llamar a este desplazamiento cosmopolitismo cuando en él no está implicado la permanencia. El cosmopolita contemporáneo es el trabajador que va y viene de su localidad, introduciendo en ella, a cada vuelta, nuevos hábitos y hasta nuevas narrativas. (2) En los casos que este cosmopolitismo, es decir, este ir y venir constante entre un punto y otro del globo, es forzado por situaciones de opresión o por fuertes dificultades en las localidades originarias, termina por transformarse en inmigración. (3) Muchos de nosotros somos su ejemplo vivo: integramos el significativo número de intelectuales que, por diversas razones, han dejado sus países de origen, aún si continuamos pensando y produciendo acerca de ellos en el exilio. Sin embargo, ¿podrían los adjetivos cosmopolita, exiliado o inmigrante definirnos correctamente? La cantidad de términos que la teoría ha engendrado en los últimos años acerca de los desplazamientos de este albor del siglo, nos coloca frente a una madeja crítica muchas veces difícil de devanar.

Este trabajo examina las obras de Nisia Floresta y Flora Tristán a partir de las teorías contemporáneas sobre el cosmopolitismo, intentando con ellas encontrar los

puntos de contacto entre los viajeros del siglo XIX y los nómades del siglo XXI. Otros autores ya mostraron cómo los viajes del siglo XIX, fundamentalmente los que se hacían entre Europa y América Latina, se contextualizan en el colonialismo europeo. Al centrarme en dos figuras femeninas, tomo en cuenta otros aspectos. De acuerdo con Mary Louise Pratt, las escritoras femeninas del siglo XIX estaban también empeñadas en construir a través de sus desplazamientos sus propias identidades. (4) En primer lugar, analizaré qué personajes construyeron para sí mismas con sus obras y qué modelos guiaron esa construcción. En segundo lugar, examinaré cómo el concepto de *paria* creado por Flora Tristán, adquiere actualidad con la creciente desterritorialización en nuestro comienzo de siglo. (5) ¿Qué son los cosmopolitas, inmigrantes, exiliados, nómades o turistas no accidentales, sino *parias* tanto en las comunidades imaginarias que dejan como en las nuevas, donde pasan a vivir o están de pasaje?

A través de *Pérégrinations d'une Paria*, de Tristán, y del *Opúsculo Humanitário*, de Nísia Floresta, analizaré las trayectorias de vida de esas dos mujeres, señalando cómo el cosmopolitismo de que ahora nos ocupamos no es tan reciente como pensamos. En el siglo XIX, las mujeres viudas o solteras o, aún peor, las que osaban divorciarse o simplemente abandonar su marido o su familia, se asemejaban en gran medida a los "cosmopolitas por necesidad" del siglo XXI. (6) Las vidas de Tristán y Floresta bien demuestran, asimismo, cómo la urgencia del desplazamiento se atenuaba gracias a su sublimación a través del ideario romántico donde se inscribían, ofreciendo a las mujeres un repertorio de personajes que les hacía soportable la dura trayectoria que eran obligadas a emprender.

Flora Tristán y Nisia Floresta tienen como primer punto de contacto el desplazamiento entre Francia y América Latina. La primera, nacida en Francia de madre francesa y padre peruano escribe, a partir de un breve viaje al Perú, un relato de su trayectoria familiar, al cual titula *Pérégrinations d'une Paria*. Allí, además de crear el concepto con lo cual define su permanente desubicación – el de *paria* - describe de manera detallada la vida peruana de la época, y también critica acérrimamente las elites de aquel país. Floresta, por otro lado, podría ser encuadrada en la categoría de exiliada, ya que en 1849 viaja de Brasil a Francia, donde pasa a residir desde entonces y donde muere en 1885.

Una circunstancia importante acerca de la vida de estas dos mujeres hace que las teorías contemporáneas resulten más efectivas para comprender sus obras. Tristán y Floresta no viajan movidas por el deseo colonial que guiaba a la mayoría de los viajeros masculinos a América Latina. Tampoco son mujeres burguesas que acompañan a sus maridos, como Martha Graham. Al contrario, ambas se encuadran en el caso que Caren Kaplan caracteriza como típico de nuestro siglo, o sea, están entre las "personas pobres" que, hoy en gran número, se mueven por el mundo en busca de supervivencia. (7) Ninguna de las dos tenía un sueldo fijo. Tristán, por haber perdido con el divorcio la situación estable de mujer casada. Y Floresta, divorciada del primer marido y viuda de un segundo compañero con el cual ha tenido dos hijos, por haber sido obligada, debido a presiones de la elite carioca, a cerrar el colegio femenino que dirigía. Las dos optan, como muchos inmigrantes latinoamericanos que vagan por el primer mundo, por buscar la subsistencia desplazándose del territorio conocido. Sin embargo es necesario recordar

que este territorio conocido no estaba de acuerdo con los modelos tradicionales de la mujer del siglo XIX: no incluía un "hogar", como sería lo "normal" en el caso femenino.

Más allá de esto, las vidas de estas dos mujeres cuentan historias de globalización. El padre de Tristán, por ejemplo, era un oficial peruano llamado a luchar en Francia en defensa del imperio español. Lo que indica que en la época de expansión del colonialismo europeo, la guerra era uno de los principales factores que motivaban el desplazamiento masculino. Por lo tanto, la condición de *paria* se instaura en Flora Tristán a partir del nacimiento: en Francia se muere su padre sin jamás haberse casado con la madre. Sus primeros escritos evidencian la prematura conciencia de su condición y su esfuerzo por superarla o por lo menos minimizarla. En ese sentido, su viaje al Perú debía cumplir con dos objetivos. El primero, no sólo obtener de su familia peruana el reconocimiento de su existencia legal, sino también buscar medios de supervivencia para sí y sus hijos a través del cobro de la herencia a la que tenía derecho. El segundo objetivo habla de una actividad que ella ya había escogido para dignificar su condición femenina: la de escritora. Tristán expone claramente al lector ese segundo objetivo ya desde la presentación del libro donde, por otro lado, condena a aquellas mujeres que practicaban la actividad de escritora ocultas bajo un seudónimo masculino – una clara alusión a George Sand, su contemporánea. (8) Así, su identidad comienza a construirse en la oposición no sólo al "orden social" sino también al orden literario al cual pretendía pertenecer. Allí también informa al lector sobre su conocimiento de los modelos de su nueva profesión. E incluso aún, tiene la pretensión de oponerse a esos modelos.

Por lo tanto, el viaje de Flora Tristán debe ser leído con parámetros similares a los que percibió Noé Jitrik en los relatos de viaje de escritores argentinos. Hay en Tristán,

desde el inicio, una "personalidad profesional". (9) Ella "viaja fundamentalmente para escribir después". La edición original de las *Pérégrinations d'une paria*, de 1838, incluye en sus últimas páginas un catálogo de la casa editorial que lo publica. El subtítulo de esa casa editorial es "Librairie de la Société de Géographie de Paris", lo que indica la interrelación entre el colonialismo y el cosmopolitismo de la época. En su lista de obras recientes aparecen principalmente relatos de viajes, que cubren regiones tan distantes como "las islas de los Grandes Océanos", Egipto y América del Sur. Entre las obras literarias, se encuentra un "Pantheon Littéraire", compuesto de una "colección universal de obras maestras del espíritu humano", en 100 volúmenes. Se listan también las obras de una "Madame de Montelieu" que más parece una colección de novelas rosa, algunas imitadas de otros autores, como La Fontaine. Entre ellas, se destaca una "traducción libre del inglés", intitulada "Raison et Sensibilité" sin mención alguna al nombre de Jane Austen.

Es evidente la existencia de una demanda por libros de viajes. En consecuencia, es posible suponer que Tristán esperaba colocarse en un posible mercado. En segundo lugar, observamos que ya existía, no sólo un canon de la literatura universal sino también el consumo de una literatura menor, de autoría femenina, que incluía tanto las novelas rosas como la literatura de Austen - la cual Tristán posiblemente ya conociera a través de un viaje anterior a Inglaterra.

Por lo tanto, para inventar su personalidad intelectual, Tristán tiene a su disposición dos modelos: el de autora de relatos de viajes y el de escritora romántica femenina. Del primero, parece haber extraído en *Pérégrinations d'une Paria*, la preocupación por el relato minucioso de cada detalle visto y la conciencia de que se está

dirigiendo a un lector potencial: "Il est nécessaire, pour l'intelligence du lecteur que je le mette au courant des relations que existaient entre mon oncle et moi" (*Pérégrinations* 205). Con ese lector parece querer establecer un pacto en el sentido que atribuye a la palabra Phillippe Lejeune en su análisis de la autobiografía. (10)

Su segundo modelo, el de la novela romántica femenina, subvierte esa primera intención y acerca a Tristán a las consideraciones de Paul de Man, para quien es propio de la ficción autobiográfica velar lo que se intenta desfigurar. (11) La convergencia entre estética e historia, más clara en la autobiografía, se transforma en la ficción autobiográfica, según de Man, en una manera de leer en la cual están involucrados autor y lector. La permanente sustitución entre la experiencia de ambos - autor y lector -, respecto a los hechos narrados hace que sea imposible totalizar o cerrar la experiencia narrada. Asimismo, el carácter figurado del lenguaje literario vela la referencia externa de esta experiencia.

En el caso de Tristán, tal figuración está determinada por los modelos de la novela romántica femenina. Uno de los más recientes análisis de la vida y de la obra de Flora Tristán se basa en los diferentes papeles que la autora se atribuye a sí misma, los cuales, al superponerse, terminan por dificultar el pacto autobiográfico entre autor y lector, tal como ha sido propuesto por Lejeune. De entre los diversos papeles que Susan Grogan ha percibido en la figura autoral de Flora Tristán, más de la mitad están relacionados con las concepciones románticas de autor y personaje. (12) Desde la introducción de las *Peregrinaciones*, esos modelos son evidentes. Tristán se incluye entre los "hombres de genio" que se destacan de la multitud" (*Pérégrinations* XVI, Introducción) y se propone transformarse en mártir (*Pérégrinations* XXII y 49). Grogan destaca también cómo la

representación teatral del melodrama está presente en la manera con que Tristán observa el Perú. En la tentativa de entender y registrar una cultura de la cual no formaba parte, Tristán adopta, según Grogan, la perspectiva de un espectador de una pieza exótica. Por otro lado, su propia belleza exótica, de la cual tenía conciencia, la hace despreciar a las mujeres peruanas a las cuales acusa muchas veces de fealdad y mal carácter. Por lo tanto, su determinación en ver lo mejor posible para redactar mejor un relato confiable, se ve entorpecida por las imágenes que hacía de sí misma y por los modelos que tenía internalizados.

A pesar de todo eso, el viaje al Perú le proporciona a Tristán el foco más interesante de su obra posterior: su conciencia social. (13) Su afán de ver y conocer por dentro la realidad de las mujeres y de los obreros la obliga a un viaje permanente. Tal desplazamiento continuado hace que su condición de *paria* se confunda con un estado de nomadismo que la obligó a abdicar de todas las posibilidades de vínculos afectivos y familiares. Es este sentido de sacrificio, de mesianismo romántico, que la hace condenar, por ejemplo, a su contemporánea Pauline Roland, a quien acusa de importunarla con problemas domésticos. (14)

Entre tanto, esa experiencia concreta de la realidad social efectuada a través de viajes siempre deja transparentar en Tristán la vivencia femenina. Una vivencia que ella valoriza al mismo tiempo que denuncia el prejuicio masculino en relación con ella. Es el caso, por ejemplo, de la descripción de la esclavitud que ella presencia por primera vez en Cabo Verde, en camino a Perú. Tristán se horroriza con la descripción masculina del tráfico de esclavos africanos. Para completar tal horror, menciona cómo sus comentarios en defensa de los esclavos son vistos por los hombres como demostración de su "buen

corazón y mucha imaginación". Sus proyectos para una sociedad más igualitaria son tomados por la audiencia masculina apenas como "excelentes sueños para la poesía". La trayectoria posterior de Tristán demuestra cómo esos primeros comentarios de sus interlocutores masculinos se transforman, con la radicalización de sus posiciones políticas, en represión y persecución, transformando su nomadismo no sólo en una opción de vida sino en su única alternativa de supervivencia.

La excepción de Nísia Floresta también se inicia en la infancia. En primer lugar, por las constantes mudanzas de su familia, provocadas fundamentalmente por la persecución que los brasileños de la región Nordeste del Brasil - donde Floresta naciera - hacían de los portugueses como su padre. En segundo lugar, ella se casa o es casada a los trece años "con un joven poco culto pero dueño de grandes extensiones de tierra". (15) Pocos meses después, Floresta abandona a su marido y vuelve a vivir con sus padres. A los dieciocho años tiene como compañero a un joven académico que muere poco después dejándole dos hijos. Como Flora Tristán, Nísia Floresta sufrió persecuciones del primer marido y se especula que su traslado al sur del Brasil, se debe a sus amenazas.

La primera publicación de Nísia Floresta es una traducción libre – en 1832, cuando aún vivía en el Nordeste- de la *Vindication of the Rights of Woman*, de la inglesa Mary Wollstonecraft. Así como Tristán toma contacto con las guerras civiles latinoamericanas a través de la relación de su familia con Bolívar y Simón Rodríguez, Floresta pasa toda su juventud en contacto directo con las revueltas localizadas con las que los brasileños hostigaban a los portugueses. La última de ellas fue la revolución *Farrroupilha*, que duró diez años (1835-1845) y que tuvo la participación del líder italiano Giuseppe Garibaldi y de su mujer, la brasileña Anita Garibaldi, ambos amigos de Floresta. En 1837, Floresta

se muda a la capital del imperio, la ciudad de Rio de Janeiro, donde aprovechando la experiencia adquirida en el sur del Brasil, funda un colegio femenino que mantiene por 17 años.

En 1849, se embarca con la madre y los hijos a Francia de donde sólo vuelve por cortos intervalos. Hasta 1885, cuando muere a los 75 años de edad, Nísia Floresta reside en Francia, aun si realiza constantes viajes por el continente europeo. A partir de la estadía en Europa, sus obras pasan a ser publicadas en italiano y francés.

Los autores que se dedican a la obra de Floresta concuerdan en que su exilio fue provocado por las críticas cada vez más contundentes a sus métodos de enseñanza dirigidas fundamentalmente por sus oponentes extranjeros, a quienes había atacado en su *Opusculo Humanitario*. (16) En ese libro, Floresta condena a los extranjeros que llegaban a Rio de Janeiro y encontraban en la educación de los hijos de las familias burguesas una forma fácil de subsistencia. Enceguecidas por cualquier novedad que llegara de Europa (es decir, por su ansia de cosmopolitismo), esas familias según Floresta, entregaban sus hijos al primero que se decidiera a abrir un colegio, sin importar la calidad ni la innovación de los métodos de enseñanza. Con este tópico, Floresta anticipa un fenómeno que más tarde analizaría Silvio Romero: el de la cultura brasileña como copia de las ideas europeas, obsesión que hasta poco tiempo ocupaba el pensamiento brasileño. (17)

Sin embargo, es en la cuestión de la esclavitud que podemos establecer paralelos más próximos entre Nísia Floresta y Flora Tristán. Como subraya Constância Lima Duarte, la herencia iluminista (en la cual el cosmopolitismo "por elección" formaba parte

importante) y la formación liberal de Nísia Floresta determinan las posiciones asumidas por ella en relación tanto con cuestiones de la esclavitud negra como con la sumisión femenina. En los dos puntos se percibe la ubicación de la autora en el proyecto modernizador que liberaría a la nación brasileña de los "hábitos indolentes" legados por el sistema colonial.

En *Opusculo Humanitario*, libro de ensayos publicado en 1853, tales posiciones se entrecruzan en el análisis de la figura del ama de leche y de su inserción en la familia burguesa brasileña de la época. Dice Nísia Floresta:

Si Rousseau, con su *Emilio*, hace enrojecer a las madres francesas por el olvido en que estaban de ese su primer deber de la maternidad, en Francia, donde las amas tienen al menos alguna educación y se distinguen por el aseo, ¿qué sentirían las madres brasileñas que bien comprendieran aquel libro ante la vista de sus hijos colgando del seno de míseras africanas que pasan muchas veces del azote de la Casa de Corrección o en las propias manos de los señores, a la cuna del inocente para ofrecerle su leche?
(*Opusculo* 93)

Es clara la ideología de modernización de la vida familiar que animaba el pensamiento de Nísia Floresta. El incentivo al amamantamiento y a la crianza de los niños por las propias madres y la necesidad de educación de esas mismas madres forma parte de lo que Jean Franco analiza en relación con la sociedad mexicana de fines del siglo pasado. (18) Según Franco, las mujeres fueron fundamentales en la óptica nacionalista que se implantaba a partir de la independencia de los países latinoamericanos. La devoción católica femenina pasó a ser vista como posibilidad de transmisión de ideas

retrógradas a las nuevas generaciones. En segundo lugar, la nueva inteligencia liberal introdujo la necesidad de la educación laica de las madres de familia, lo que les posibilitaría formar nuevas generaciones basadas en los valores del patriotismo, de la ética del trabajo y la creencia en el progreso.

Tales ideas modernas parecen haber sido adquiridas por Floresta a través del acceso a los libros importados. Su lectura la incluía en una clase letrada (y cosmopolita) que divulgaba sus ideas a través de la imprenta. La cita de Rousseau muestra la actualización de la autora con las ideas europeas, con las cuales suplantaba a sus pares masculinos mexicanos, como Joaquín Fernández de Lizardi. Este, según Jean Franco, basaba sus ideas sobre la educación femenina en tratados anteriores como el del abad Fénélon. La cita de este autor también por Nísia Floresta indica influencias al mismo tiempo modernizantes y conservadoras en la obra de la escritora brasileña. Floresta invoca al abad Fénélon para condenar a las madres que en lugar de ocuparse de las hijas, "gozan de poder desembarazarse del *aborrecimiento* causado por el *llanto* o *motín* de los niños, encargando a las *negras* de calmarlas o distraerlas" (*Opúsculo* 96, la itálica es mía).

También son claras las influencias de Augusto Comte, filósofo con quien Floresta mantiene estrecha amistad hasta la muerte de éste, ya en el período de su larga permanencia francesa. Peggy Sharpe Valadares ve como reconocimiento de discípula la repetición del sustantivo *opúsculo* en el título de su libro: Comte titula *Opúsculo* XXII uno de los libros que representan la primera etapa de sus obras principales. Publicados anteriormente en el *Diário do Rio de Janeiro*, en 1853 y después con el libro ya impreso en *O Liberal*, ambos periódicos de "gran imprenta" de la época, los 62 capítulos del *Opúsculo Humanitario* son escritos con los parámetros que el liberalismo

latinoamericano escogió para la discusión de las grandes cuestiones nacionales: el ensayo. La publicación anónima, en el primer periódico por tres meses en el segundo por diez meses consecutivos, aunque indique la dificultad femenina para firmar sus propias ideas, es también un indicador de que esas ideas no eran amenazadoras para el *status quo* dominante. El hecho es más evidente en el trato dado por Nisia Floresta a la cuestión de la sumisión femenina. Se publican los opúsculos porque ellos en verdad reforzaban el ideal de la familia "burguesa e higienizada" que predominaba entre la nueva generación masculina que publicaba sus ideas en la imprenta.

Entre tanto, la mezcla de pensamientos positivistas e higienistas en las largas citas del *Opúsculo Humanitario*, así como la contaminación de ideas moralistas de fondo católico, demuestran la formación autodidacta de Nisia Floresta y evidencian el carácter subalterno de su aprendizaje en contraste con el de sus pares masculinos, la mayoría de las veces educados en las universidades portuguesas. Los defectos de estilo, apuntados por uno de los pocos críticos que se dedicó al *Opúsculo* (19) son también propios del ensayo femenino, como resaltan Ruth Ellen Boetcher Joeres y Elizabeth Mittman. (20) Las dos autoras resaltan que el ensayo siempre interesó a las mujeres. En primer lugar, por ser un género situado entre el diálogo y la conexión personal. En segundo lugar por hacer la presencia del autor más evidente y muchas veces apasionada. Extrayendo del concepto de ensayo más la acepción de tentativa que la de enseñanza, conforme a la tradición canónica y masculina sedimentada por Montaigne y Byron, las mujeres lo utilizarían como una de las primeras formas de expresión de su sentimiento de exclusión y marginalidad. Son esos sentimientos los que determinan por ejemplo el tono vehemente y panfletario que a veces afecta el estilo del texto del *Opúsculo Humanitario*.

Aún si algunos críticos ven en el *Opúsculo* una defensa de la abolición de la esclavitud, concuerdo con la afirmación de Constância Lima Duarte de que este no era el principal objetivo de Nísia Floresta. Como ya observé anteriormente, la esclavitud en el *Opúsculo* se inserta en la problemática de la familia brasileña. Reivindicar un mejor tratamiento para los esclavos se incluye en la tarea de la educadora de familias burguesas. Ejerciendo tal función como profesora y directora de un colegio femenino, la esclavitud le parecía una mancha vergonzosa en el imagen de aquellas familias. El sistema esclavista evidenciaba además una visión retrógrada que dificultaba el futuro bienestar de la nación.

Todos esos argumentos no impiden que en el tratamiento del tema de la esclavitud resida el punto más interesante e innovador de este libro. Del interior de la casa burguesa, y a partir de la vivencia personal de la vida doméstica recién implantada, Nísia Floresta puede llamar la atención de forma muy clara y con gran anticipación sobre la crisis que el sistema esclavista causaba a la familia burguesa brasileña. (21) Su punto de vista femenino, marginal y subalterno apunta ya con claridad hacia las "ideas fuera de lugar" que mucho más tarde Roberto Schwarz describiría. (22)

Las trayectorias de Flora Tristán y Nísia Floresta parecen suplementarse. Ambas forman su personalidad intelectual en contacto directo con las experiencias libertadoras del siglo XIX en América Latina. Si para Tristán esas experiencias son apenas recuerdos de las veladas de su familia durante la infancia, para Floresta constituyen la razón de su constante nomadismo durante la primera juventud. La experiencia de la decepción con el casamiento y del divorcio prematuro lleva a ambas a un desplazamiento permanente y a ambas podría aplicarse no sólo el adjetivo de *paria*, en el sentido en que Tristán lo emplea, sino también el de cosmopolita. Este último, no solamente en el sentido que le atribuía la

élite intelectual europea del siglo XIX a la cual sin duda las dos han pertenecido, sino también en el sentido contemporáneo, es decir, como desplazadas permanentes.

Entre tanto, sus caminos intelectuales parecen bastante diversos. Su comparación puede llevarnos a comprender mejor, no sólo el campo intelectual latinoamericano del siglo XIX, sino también la influencia que en él ejercían las ideas francesas, sinónimas de cosmopolitismo intelectual en aquel entonces. Aun si afirmé en el inicio de este trabajo que ambas autoras pertenecían, en su juventud, a la categoría de "personas pobres", no parece ser posible aplicar ese adjetivo a su madurez. Tristán finalmente consigue de la familia peruana una suma de dinero suficiente para su manutención hasta el fin de su vida. Su condición de paria resultaba más de su militancia que de su situación pecuniaria. Floresta parece vivir el período europeo sin dificultades financieras. De hecho, sus últimos escritos son libros de viajes, en los cuales se atribuye la condición de "turista". Tristán, al contrario, continúa fiel a la personalidad intelectual que construyó para sí en su juventud. Fue, cada vez más, una paria en la sociedad francesa de su época.

En los dos casos, el contexto está repleto de ideas libertarias y cosmopolitas, especialmente en el sentido ético del concepto. La Europa en la que Tristán vivió ensayaba la conciencia de "una clase proletaria, conjugada y reforzada por lo que puede ser llamado conciencia jacobina". (23) En Francia y en Inglaterra, el movimiento proletario aceleraba los pasos que culminarían en el Manifiesto Comunista de 1848 que muchos perciben como una compilación de varias reivindicaciones obreras anteriores, entre las cuales aquellas redactadas por Flora Tristán. Sin embargo, Europa era también un continente deslumbrado con la idea de comunidades intelectuales caracterizadas por el abrigo de sus iguales (otra característica del cosmopolitismo del siglo XIX) y el viaje

de Tristán al Perú es parte de ese sentimiento. (24) Mas allá de su exótica belleza, las *Pérégrinations* – su primer libro - funcionan como una especie de capital simbólico que le permite posteriormente invertir en el más alto vuelo de las luchas sociales.

A los cinco meses que Tristán tardó en llegar al Perú, es necesario multiplicarlos por algún tiempo más para calcular cuánto las ideas libertarias europeas tardaban en llegar a América latina. Y cómo llegaban filtradas por la cosmopolita elite letrada, mínima en la época, tales ideas raramente penetraban más allá de ese círculo reducido. Nisia Floresta, por lo tanto, a él pertenecía. Sin embargo, no se puede minimizar la importancia de esta autora, considerada la primera escritora feminista brasileña. Impresiona pensar que haya conseguido publicar sus obras aún sin el apoyo de un movimiento de mujeres que las respaldara - como fue el caso de Tristán, incluida en el fenómeno del feminismo saint-simonista francés.

Floresta, por lo tanto, surge como una figura solitaria en el medio en que vivía. Su libro *Opúsculo Humanitario* fue publicado en periódicos de la época bajo un seudónimo masculino. Su nombre permaneció desconocido por mucho tiempo para la crítica literaria brasileña. Sin embargo, Floresta tenía también su capital simbólico: los autores franceses que podía leer y citar en la lengua original. En este caso, es América la que mira a Europa como modelo a ser imitado. Entre tanto, como siempre se da en el caso femenino, la etapa colonialista del modelo se muestra a través de la experiencia concreta. El extranjero cosmopolita que le disputa el mercado de trabajo la obliga, paradójicamente, al exilio en la Europa copiada, que al mismo tiempo le permite escapar de las presiones e intrigas locales, buscando a la comunidad cosmopolita que le daría abrigo. Sin embargo, la especie de turismo permanente a que se dedica en el continente europeo no parece indicar

que la haya encontrado. En Europa, Nisia Floresta se dedica, como Tristán, a permanentes viajes. La condición de *turista* que se autoatribuye, más leve, sin duda, que la de *paria*, tampoco la deja en paz: "Mi espíritu ama los viajes, mi ser físico en ellos se complace, pero mi corazón nunca será viajero." (25) Y el nuestro, será así también?

Notas

(1). Nussbaum, Martha, "Kant and Stoic Cosmopolitanism", *Journal of Political Philosophy* 5 (1997):1-25. La autora establece las raíces de este desplazamiento en el proyecto ético y político de los estoicos griegos y latinos, retomado por Kant en el siglo XVIII.

(2). Sidney Pollock, "Cosmopolitan and Vernacular in History", *Public Culture* 12. 3 (2000):591-625. Pollock centra su raciocinio en la complementariedad de los términos *cosmopolita* – en todo que este implicaba de universalismo y privilegio en la *polis* griega– y *vernáculo*, que definía la identidad particular y no privilegiada de los esclavos nacidos en la república romana. La "resistencia por apropiación" (625) que él defiende como la característica principal de este nuevo cosmopolitismo recuerda la metáfora de la antropofagia creada por Oswald de Andrade, en 1928, con la diferencia de que este no refería a la inmigración, sino a la alta cultura europea de su época. Ver Oswald de Andrade, "Manifiesto Antropofágico", *Obra escogida*. Sel. Prólogo Haroldo de campos, cronología David Jackson, trad. Santiago Kovdloff, Héctor Olea y Mária Roussotto. Caracas: Ayacucho, 1981. 65-72.

(3). Walter Mignolo define este nuevo cosmopolitismo a partir de la experiencia latinoamericana. La considera como un "cosmopolitismo crítico" en el cual no vale más la ética universal de la ciudadanía sino, al contrario, supone una demanda por inclusión, conservando la diferencia. Ver Walter Mignolo, "The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism", *Public Culture* 12.3 (2000): 721-748.

(4). Mary Louise Pratt, "Reinventing América II: The Capitalist Vanguard and the *exploratrices sociales*," *Imperial Eyes. Travel Writings and Transculturation* (London and New York: Routledge, 1992).

(5). Vale resaltar que la utilización del término *paria* para designar la condición femenina tiene seguidores que van de Hannah Arendt hasta Seyla Benhabib. Ver Seyla Benhabib, "The Pariah and Her Shadow: Hannah Arendt's Biography of Rachel Varnhagen", Bonnie Honig ed. *Feminist Interpretation of Hannah Arendt* (University Park, Pa: Pennsylvania State UP, 1995). En las dos pensadoras se conserva la noción del *paria* "autoconsciente" presente en el concepto de Tristán.

(6). Según Théodore Zeldin, la revolución francesa había hecho muy poco en favor de la mujer. En el tiempo de Flora Tristán, las leyes francesas le exigía obediencia al marido. Asimismo, ella debería vivir en el sitio por él determinado. En caso de decisión contraria por parte de la mujer, el marido estaba autorizado a recurrir a la fuerza, lo que, en el caso de Tristán, efectivamente ocurrió. El divorcio, previsto por ley cercana a la revolución, ha sido suprimido de 1816 hasta 1884. Ver Théodore Zeldin, "Le femmes", *Histoire des passions françaises; 1848-1945. Ambition et amour*. Trad. Paule Bolo et D'énise Demoy. Clamecy: Recherches, 1978, 399-421.

(7). Caren Kaplan, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement. Post-Contemporary Interventions* (Durham and London: Duke University Press, 1996) 5.

(8). Flora Tristán, *Pérégrinations d'une Paria* (1833-1834), 2 vols. (Paris: Arthus Bertrand Librairie-Editeur, 1838) 400-462. Pp. 26-27. Las citas son de esta edición. A pesar de las críticas, Tristán ha mantenido un estrecho contacto con Sand durante toda su vida. La influencia de Sand es determinante en la descendencia de Tristán. La escritora francesa, que se queda como una especie de tutora de la hija de Tristán después de su muerte, es la responsable por presentar la hija de Tristán al padre de Gaughin. La ascendencia peruana del pintor hace con que él viva en el país parte de su infancia, ya que su madre, como su abuela, va al Perú en búsqueda de amparo familiar.

(9). Noé Jitrik, *Los Viajeros, Los Argentinos*, vol. IX (Buenos Aires: Jorge Álvarez Ed., 1969) 14.

(10). Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975).

(11). Paul De Man, "Autobiography as De-Facement," *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), pp. 67-81.

(12). Susan Grogan, *Flora Tristán. Life Stories*. (London and New York: Routledge, 1998) 280.

(13). Adopto aquí el concepto de consciencia social en el sentido que le atribuye Raymond Williams, o sea, como un tipo de consciencia práctica, todavía no del todo articulada, a veces contradictoria. Ver Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1980), 153.

(14). Stéphane Michaud, "Deux approches du changement social: Flora Tristán et Pauline Roland au miroir de leur correspondance.," *Flora Tristán, George Sand, Pauline Roland. Les femmes et l'invention d'une nouvelle morale. 1830-1848.* (Paris: Creaphis, 1994) 69-82. 75.

(15). Constância Lima Duarte, *Nisia Floresta. Vida e Obra* (Natal: UFRN. Ed. Universitária, 1995) 20.

(16). Nisia Floresta, *Opúsculo Humanitário*, Biblioteca da educação. Série 3 - Mulher Tempo, Ed. atual. com estudo introdutório e notas de Peggy Sharpe-Valadares ed., vol. 1 (São Paulo and Brasília: Cortez Ed. and INEP, 1989) 164. Las citas de este libro se atienen a esta edición.

(17). Para la más reciente discusión sobre el ideologema de la copia en la cultura brasileña, a partir de la obra de Silvio Romero, ver Roberto Schwarz, "Nacional por subtração", *Que horas são?* (São Paulo, Duas Cidades, 1987), pp.29-48. El mismo artículo ha sido traducido al inglés con el título "National by Elimination" y está incluido en _____. *Misplaced Ideas*, John Gledson, ed. (London/New York: Verso, 1992). En otro lugar, discuto en detalle este ideologema. Ver Lidia Santos, *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte de América Latina* (Madrid: Iberoamerican; Frankfurt: Vervuert, 2001), 84-85.

(18). Jean Franco, "Sense and Sensualitty: Notes on the National Period", *Plotting Woman* (New York: Columbia University Press, 1989) 79-102.

(19). Duarte 209-210. Se trata, según Duarte, del crítico portugués Luís Felipe Leite, que publicó un largo ensayo en el periódico *Ilustração Luso-Brasileira*, de Lisboa, sobre el *Opúsculo Humanitário*, en 1856.

(20). T Ruth-Ellen Boetcher Joeres y Elizabeth Mittman, "An Introductory Essay", *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*, ___ed. (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993) 12-20.

(21). Maria Ângela D'Incao, "Mulher e Família Burguesa", *História das Mulheres no Brasil*, Mary Del Priore, org.; Carla Bassanezi, coord. de textos (São Paulo: Contexto, 1997) 223- 240.

(22). Roberto Schwarz, "As Idéias Fora de Lugar", *Ao Vencedor as Batatas* (São Paulo: Duas Cidades, 1977) 13-28. Ver también la traducción al inglés ___. "Misplaced Ideas: Literature and Society in Late Nineteenth-Century Brazil", in *Misplaced Ideas*, op. cit., 19-32.

(23). Márcia Cavendish Wanderley, *A Voz Embargada. Imagem da Mulher em Romances Ingleses e Brasileiros do Século XIX* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996), 31.

(24). Sobre la relación del cosmopolitismo con el derecho de abrigo y permanencia ver Jacques Derrida, *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*, Paris: Galilée, 1997 y , Robert Darnton, "A Euro State of Mind", *The New York Review of Books*, XLIX.4 (Feb. 28, 2002), 30-32.

- (25). Nísia Floresta, *Itinéraire d'un Voyage en Allemagne* (Paris, 1857, p. 58). Apud. Constância Lima Duarte, op. cit., p. 261 y 277.

**So Many Worlds – So Many Words: The Evolution of the Feminist Canon
in the Brazilian Novel**

Elzbieta Szoka
Columbia University

In light of globalization this title might sound controversial if not entirely doubtful. In light of recent disputes within feminist ideology and theory this multiplicity of views on women at large is a matter of fact. A challenging task is that of understanding and, perhaps, reconciling these opposing phenomena and to decide to which degree this opposition is only apparent.

Aside from the ongoing discussion between French, British, and American feminists, a new voice, that of the Third World feminists has been heard with more and more frequency since the 1990's. These feminists not only challenge the Western perception of women in the Third World but also their perception of the Third World (with or without quotation marks) as a monolithic entity. In her essay "French Feminism in an International Frame" Gayatri Spivak argues that "The pioneering books that bring First World feminist news from the Third World are written by privileged informants and can only be deciphered by a trained readership." She also points out that in order to learn about the subject matter and to reach the desired readership "(...) the immense heterogeneity of the field must be appreciated, and the First world feminist must learn to stop feeling privileged *as a woman*."

On the other hand, an emerging group of post-colonial feminists questions the dogmatic and exclusive official feminist discourses, inspired by the doctrines of Western

feminists of the 1960's, considering them "the discourse of the winner." In their argument, politics and race play a crucial role. Chandra Talpade Mohanty concludes that feminist scholarly practices are inscribed in relations of power with all the positive and negative implications that such relations generate. One negative side effect is the ideological and practical hegemony, which replaces traditional "male patriarchy" with the new "female matriarchy". Another negative implication of such one-sided practices is the appropriation of "third world difference" by First World ideologues as an a-historical, monolithic notion and the "colonization" of the complexities, which characterize the lives of women in these countries. Race, as a tool in feminist practices, is discussed by Alice Walker in *One Child of One's Own* (...). She points out a necessity of discerning the true feminist for whom racism is inherently impossible from the white female opportunist for whom racism assures white privilege and is therefore an accepted way of life.

In Brazil, this revisionism, which began in the 1970's, is exemplified in literature by most recent works of Sonia Coutinho who considers herself a "post-feminist" and who openly contests this "discurso vitorioso" reigning at the universities and in publishing houses. Another "enfant terrible" of the "victorious feminist canon" is Patricia Melo, a "female version of Rubem Fonseca", a nickname given to this author by her opponents. In both cases we deal with literature which abandons writerly soul searching in favor of exploring themes of social and political content using a frame of mystery novel, until recently reserved for commercial bestseller writers only. Intertextuality and social expression of female authors is also present in new historical novels, of which Heloiza Maranhão is a recognized pioneer. According to Luiza Lobo, one of the leading post-feminist scholars in Brazil, such intertextuality allowed female writers to free themselves

of pure subjectivity and introspection, which dominated literature written by women until the 1970's.

This intriguing picture of the ever changing feminist canon in Brazilian literature has recently been enhanced by a powerful wave of Afro-Brazilian writers, Conceição Evaristo, Miriam Alves, and Esmeralda Ribeiro, to mention only the few. Most of them are connected with *Cadernos Negros* journal and Quilombhoje Press. *O quarto de despejo. Diário de uma favelada* by Carolina Maria de Jesus, a diary of a woman from a shanty, became a corner stone inspiring this new and vigorous literary production. Besides innovative language, these authors of "humble origins" bring in a new perspective on the old subjects of race and gender. These themes have been explored until recently by male and female authors representing the Brazilian middle and upper class, predominantly white or light skinned, in spite of the myth of racial democracy in Brazil, invented by Gilberto Freyre at the beginning of the 1930's. Freyre's doctrine of racial harmony in Brazil was perceived at the time as an innovative vision of colonialism and social relations in that country. It also pointed out the uniqueness of the Portuguese as colonizers, idealizing them and placing them above colonizers from other countries with regard to their adaptability and tolerance among others. Outside Brazil, this doctrine was embraced by Salazar's fascist regime in Portugal (which is quite understandable since it contributed to the strengthening of the nationalist myth called "luso-tropicalismo") as well as by Stalin (which is somewhat puzzling).

With all the changes and mutations of the canon, Lygia Fagundes Telles remains an author who, 58 years after her debut, is still influential on the younger generation of writers, regardless of their literary and ideological orientation. Her acclaimed novel *As*

Meninas (1973) is perhaps one of the most successful literary examples reflecting the repercussions on Brazilian soil of the turbulent clashes between "Existential Marxism" and the bourgeois status quo in the West during the 1960's, which gave birth to new feminism. In various interviews Lygia Fagundes Telles declared herself a feminist and a socialist yet she always admitted that these ideologies have different repercussions in different countries. She also sees a liberation of Brazilian women as different from their European or North American counterparts. As for her writing she confessed:

Eu percebi que o que venho escrevendo nesses anos todos jamais poderia ter sido colocado no papel por uma autora portuguesa, inglesa ou francesa. Veja o caso de *As meninas*, por exemplo. Está lá cravado nas minhas personagens, um instante da maior importância para a História do Brasil. É o registro, é o meu testemunho de uma época.

From today's theoretical perspective, *As Meninas* can be viewed as an attempt to look for a common denominator between two opposing feminist thoughts, both of them products of the "Existential Marxism": social constructionist (materialist and historicizing) and essentialist (biological and psychological), which can be ascribed to the main characters in the novel, three college students who share their dreams, fears and obsessions in a boarding house run by the nuns. As we will see this attempt was bound to fail.

The novel's version of "social constructionism" is exemplified by Lia Schulz who is politically engaged in the "New Left". She is a daughter of an ex-nazi who escaped Germany disenchanted with a turn taken by his beloved ideology and who married his dark skinned maid in Salvador, Bahia. The fruit of this union, Lia obsessively dedicates

herself to political and social causes, rejects any form of conventional bourgeois experience "natural and essential" to her gender (including self grooming). She desperately searches for an answer to the absurdities of existence in a capitalist world and perhaps for some form of expiation for her father's mistakes. She also harbors a slight inferiority complex with regard to her mother's background. Lia's complex is instigated by racial relations in her country, which was still haunted by the sad legacy of colonialism when the novel was written. She denies it by fanatically embracing Afro-Brazilian mysticism and rejecting any form of North American imperialism, including Jimmy Hendrix's music.

In spite of ironic presentations of some of the dilemmas experienced by Lia and other characters the novel is a compassionate portrayal of their existence in the cultural and ideological limbo. The choice of characters with their ethnic and social backgrounds as well as their beliefs and life styles is highly intentional. If Lia can be inscribed into the category of a militant New Left, arguing among other things for a liberation of women in Brazilian society, another character, Ana Clara, represents all the negative aspects of this liberation movement taken to the extreme: nihilism, drugs, involuntary, often unconscious, promiscuity. Ana Clara is a victim of the distortions of the cultural revolution of the 1960's. She is a daughter of an abused lower-middle class mother and was sexually abused as a child herself. Like the "essentialist" Lorena, the third character, Ana Clara is white and attractive. Unlike Lorena, who belongs to the privileged class, she is poor. Her social status of which she is fully aware positions her somewhere between the perfection of an "essential woman" represented by Lorena and the challenge of a "socially conditioned woman" drifting towards Lia's assumed materialist world view. In

that sense Ana Clara personifies a failed attempt to reconcile the two thoughts about women generated by the "Existential Marxism" ideology. She dreams of wealth and elegance while she drowns gradually in the gutter, metaphorically and literally. In both cases the figure of an absent father is crucial as it is replaced by an older object of romantic attention, platonic in Lorena's case and seen as a tool to social ascend by Ana Clara.

As far as the perception of the body is concerned, in various parts of the novel Lygia Fagundes Telles casts her ironic eye on phallogocentric readings of Freud yet she takes the oppression of female body seriously. She is an advocate of the theory, according to which a woman inhabits a world based on her perception of her own body. All three characters exemplify this theory: Lorena with her constant grooming, Lia with her aversion of grooming, and Ana Clara allowing a constant abuse of her body by men, alcohol, and drugs. Of the three characters, the most traditional Lorena is also the most reminiscent of the feminine as created by Clarice Lispector in the sense of constant reaffirmation of traditional values seen as feminine by the society and at the same time of an attempt to break away from them. Lorena's position in the novel is that of the middle ground (aside from her upper-middle class status) between two extreme attitudes of women of the time, one militant and the other self-destructive. She is a virgin, she spends a lot of time grooming herself and dreaming of her elderly love object who is married and a father of many. She studies law, listens to Jimmy Hendrix, jazz, and classical music. She is a Samaritan who helps others, a legacy of her religious upbringing. She attempts to please the others, often against her own will. Her platonic relationship with M.N. whom she does

not want to steal away from his family and her decision to move in with her depressed mother are perhaps the most significant examples of her sublimating her will.

On the other hand, the "Claricean" model, not to say canon, is also present in Lorena's constant attempts of rupture and reconsideration of the feminine values as formulated by a culture that she inhabits, a culture with specific expectations from the gender. In this process of rupture Lia and Ana Clara play a crucial role. The three characters coexist in a constant give and take situation enriching each others' lives and inspiring each one's choices. Lorena is the most conflicted of the three characters yet the strongest. A great deal of her strength is connected directly to her wealth. She is able to help her constantly broke friends on the practical level and does not have to worry about her own survival. However, the spiritual strength which makes it possible for her to survive the emotional turmoil in her own life and in the lives of her friends cannot be ignored and it has to be seen as a consequence of her religiousness and her attachment to the tradition.

The novel is an attempt to reconcile these points of view and attitudes, which find a powerful symbolic ending: Ana Clara dies of overdose, Lia emigrates, and Lorena stays. We learn that a new girl is coming to São Paulo to live in the boarding house. She is from the Amazon, an area of Brazil that has immediate resonance in the minds of readers familiar with that country. In the last scene of the novel, Lorena is taking a shower before going to the University. While in the shower, she has an imaginary dialogue with her new friend, in which she instructs the newcomer what to do if her long lost cat comes back or if MN decides to finally give her a call. (The scene takes place after a very dramatic night, during which Ana Clara died in Lorena's room, a death that Lorena had to disguise so

that the nuns wouldn't get in trouble with the police, and during which she had to say good bye forever to Lia departing for a political exile in Algeria.)

Lygia Fagundes Telles' clairvoyant novel ended but the discussion among feminists continues and if one wishes to anticipate what the outcome of this discussion might bring for the time being, today's Western societies provide some answers which coincide with the novel's symbolic ending: most of the bards of counterculture died of overdose or related causes; the "essentialist" arguments are losing their appeal in academic life but they are gaining a strong, sometimes dangerously strong, presence outside academia, such as in the main stream's cult of the young and thin or its categorizing of gay and lesbian sexuality as being "unnatural"; and, finally, the promising cultural constructionism still remains on exile in the Ivory Towers of academe.

**Writing the Present, Rewriting the Plague, José Saramago's
Ensaio sobre a Cegueira and Mario Bellatin's *Salón de belleza***

Estela J. Vieira
Yale University

The epidemic is a recurring theme with a long tradition in literary history of which Albert Camus' *The Plague* is probably twentieth century's best known example. It is a fundamental point of reference for any analysis of this literary motif in contemporary writing. Camus' narrator chronicles the spread of a plague that attacks the city of Oran and the community's resistance against this evil. The topos in this 1948 text suggests the imminent struggles and destruction brought about by Nazism. World wars and military invasions make important contexts for fictional representations of plagues. Yet the most important underlying subtext seems to be the human condition and the novel's strongest argument an ethical one. Highlighting the work's allegoric representation or emphasizing only its didactic quality can, however, diminish its aesthetic achievement. The novel's critical reception confirms that Camus' artistic project is as significant as its ethical undertaking. There is no inherent contradiction between a text's facility to make moral judgments and aesthetic contributions.

Perhaps not so surprisingly these thematic and critical questions are most relevant to contemporary writing and literary criticism. A recent conference at Yale University on the future of the aesthetic discussed how this parallels that of ethics. Contemporary writing returns to this literary motif and reveals similar ethical anxieties of the present context, though with new literary and conceptual forms. The more exceptional writing that adopts the plague metaphor cannot be reduced to its allegoric or ideological

inclinations. These important rewritings also parallel developments in critical assessment. This essay will read two novels published in the nineties, José Saramago's *Ensaio sobre a Cegueira* and the Mexican-Peruvian Mario Bellatin's *Salón de belleza*, as contemporary rewritings of the plague as a topos. A brief introduction to the use of the motif in the plots of the novels discloses new forms and functions of the epidemic. The narrative perspective and structure of both texts reassess ethical and critical questions. In Saramago's work these reconstruct a visual discourse, while in Bellatin's, they elaborate alternative critical conceptions of the temporal and the allegoric. To a certain extent the novels discuss the literal and literary present.

In Saramago's *Ensaio sobre a Cegueira* a white blindness begins suddenly to beset the hectic dwellers of an unspecified city. The first individuals contaminated are quarantined in a vacant and neglected mental asylum. The epidemic grows and the state intensifies its violent control as it slowly loses its ability to contain the spread of the blindness. A devastating fire marks an important turning point in the text. The surviving blind prisoners are free from the repressive internal structures that had formed among the blind. Liberated also from the external force of guards keeping watch over the asylum from high towers reminiscent of concentration camps. They return to find a city struggling to survive amidst absolute blindness, political anarchy, and social disintegration. In the end, just like in Oran, the people begin to cheer and rejoice as their eyesight returns.

Saramago's text parallels Camus' in that it traces and elaborates the different consequential phases that develop with the spread of an epidemic. The novel's latter half narrates a scene completely absorbed by the plague. It pictures a world gone blind for an undetermined but momentary period of time. The difference between an inexplicable

sudden white blindness from Camus' traditional bubonic plague is significant. In fact, *The Plague's* narrator, Rieux, claims that one would have to be "stone blind, to give in tamely to the plague" (115). *Ensaio sobre a Cegueira* suggests we are blinded by the white light of reason. Saramago calls the blindness in his 1998 Nobel Lecture "cegueira de razão." He writes this story "para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante."

The spread of the blindness suggests then that today's ethical bankruptcy is the novel's compelling subtext. Still, Saramago's blindness plague allows him like other outstanding authors, to develop and enhance the aesthetic and formal functions of this literary motif. In García Márquez's *Cien años de soledad* representations of invading epidemics that hit Macondo's inhabitants vary from the insomnia plague, to the banana company frenzy, to two year long rainfalls. Besides inviting historical and political interpretations these turning points in García Márquez's text illustrate the creative process involved in the formation and transformation of a collective consciousness. Because Saramago's plague is one of blindness it permits for more than a traditional interpretation of human disintegration. It also advocates a discourse on a collective configuration and growing confidence of the visual.

The plague in Mario Bellatin's *Salón de belleza* is very different, apparently a lot more realistic, but constructed with equal consistency. This short novel of brief and quick sentences recreates the testimony in the first person of a transvestite who has turned his

beauty salon into a place where young men suffering from an unnamed chronic disease come together to die. It is not uncalled for to assume that AIDS is what is slowly driving these adolescents to their deathbeds. The growing panic of the spread of the AIDS epidemic has influenced writing often burdened with a political agenda. Randy Shilts' *And the Band Played on: Politics, People, and the AIDS Epidemic* which documents public reaction to the spread of the epidemic, stands out perhaps because of the clear reading that the text demonstrates of Camus' work in structure and in tone. Bellatin's work successfully shows similar symptoms and reactions to the spread of this epidemic while underscoring the greater process of lives, communities, and individuals slowly disintegrating. The evil has no cure, death is imminent, and the ethical scarcely belongs to the vocabulary of the text. The tone and structure maintain a dialogue with the representation of the aesthetic and the interpretation of the allegorical that make this recent work crucial for the questions it raises concerning ethical and critical constructions.

On one level the text answers directly to the central focus of the recent Yale conference already mentioned, which was the future of the aesthetic. Is it not telling us after all about what has happened to what used to be a beauty salon? The narrator is very dedicated to his "creación del salón de belleza" (46). He wants it to be "un lugar verdaderamente diferente" (46) and works diligently so as not to do anything "carente por completo de la originalidad que desde el primer momento le quise imprimir al salón de belleza" (69). Paralleling this artistic like process that aspires to create an impression of the beautiful, is the life breeding project reflected in the narrator's futile attempts to keep in his salon large aquariums full of colorful exotic fish. The author's ironic play with the

aesthetic, as with allegory, is a form of resisting past literature while proposing alternatives in writing that are possibly more relevant to contemporary urban societies.

Saramago's text is equally pertinent and its crucial construction is that of the narrative perspective. Because the narrator speaks in the first person plural the reader seems to be textualized and tied intimately to the struggling of telling and comprehending the horror. Still, far more decisive for the reader is the perspective of one character in particular, the doctor's wife, who is the only one to never go blind. If in Camus, Rieux the doctor, was the witness narrator, it is now the doctor's wife whose eyewitness and endurance reveal to the readers the struggle and the text. Women appear as the foremost participants of the community and resisters to the reality. There is a parallel between struggling through the process of degeneration and that of emancipation. More compelling, however, is that we have access to the reading through the woman's eyesight. Her ability to see gives the fiction another dimension. The role of the reader and of the seeing character is analogous and the most critical. It represents an aesthetic and ethical point of view. The woman and the reader are interchangeable and so are perhaps the visual and the literary. They both exist in and outside of the fiction. They witness the calamity, violence, and injustices, which coincidentally do not look very different from our current events, that everyone else around them can not see or does not read.

When the novel comes to an end we assume that we no longer need the woman's ability to see. If she were to go blind the fiction would come to a close. But, the interdependency between character and reader extends to that of reality and fiction. The text ends with the woman looking out her apartment window: "Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça

para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava" (310). The ending suggests that the woman's eyesight, the city, the hope, the reader's participation, perhaps literature's possibilities will survive the horror. There is also a peculiar moment in the text when an author, who even though blind is still writing, crosses paths with the narrative. This move reminiscent of Albert Hitchcock perhaps further links the text's strategy to the visual. Saramago redesigns a traditional literary motif and with signifying forms unique to language and to the novel creates a dialogue between literature and a visually aesthetic reality and ethically blind world.

Rationally and order appear to have reached extremes in *Salón de belleza*, as well. Both phases of the beauty salon in life and in death are marked by "torturas de rigor" (33). Once popular the salon establishes a rigid rhythm and rules that are followed "en forma religiosa" (48). The women customers should not even consider making an appointment at the last minute. The semi-mortuary that the salon becomes is run with a similar inflexibility. Women are not allowed, guests are accepted only when their bodies become unrecognizable, contributions are limited to clothes, money, and sweets, there is only a daily ration of a cup of soup, and any form of curing or praying is absolutely prohibited. If you try to escape you can expect a serious "paliza" (33). The language is very exact and restricting. The words designate numbers, shapes, sizes, and colors. The tone of the text is quick and authoritative. This apparent order and control contradict the decomposing, incomprehensible, and completely disordered background that is the story the words calculate. This technique critical of power structures and rationality achieves a new form of the literary construction of the dictatorial figure in Boom literature. The

narrator admits that before converting his salon into a mortuary his life was in disarray and empty. Now absorbed by the disease and obsessed by the running of his new establishment he has regulated his life, given up cross-dressing and an apparently promiscuous lifestyle, and begins to reflect, think about his solitude, and consider the consequences of his actions. This repenting is insufficient and too late.

The text is marked clearly by this repetition of order and by a process of reversible transformations and transgressions. These sustain the structure of Bellatin's text and propose alternative critical viewpoints to concepts of temporality and interpretation. There are two parts to the short novel and the end of the first half is also, like Saramago's text, marked by a turning point when the neighborhood attempts to attack and burn down the salon. Even though there is an evolution, it is clearly not linear nor even progressive. The text opens with the narrator's nostalgic claim to a past of apparent harmonic beauty. In the end, close to death, the narrator speaks of a future possibility of returning the salon back to its original state. The past and the future remain then only as distant impossibilities and crumble into a hypothetical or simultaneous present. It seems impossible to separate the past from the present and at the same time the present reveals the uncertainty or lack of a future. The only temporal construction is one between a before and after.

The fish world parallels supposedly the reality on the other side of the glass. Survival of the fittest seems to be the philosophy that reigns here, but the strongest effect of this allegoric representation is the underlying criticism of the displacement of values and emotions, and perhaps even critical interpretation. Without including an obvious ethical subtext the text criticizes this absence. The first person narrator insists constantly

on turning our attention away from the diseased men to his private fish collection. This does not work, for some readers anyway. Beds lined up in rows full of dying young men can give the grisly impression that they are coming back from a world war. This juxtaposition purposely address the reading of allegories and metaphors. Within this text then the allegory is overturned through its own representation. Susan Sontag's objective in *Illness as Metaphor* is also to liberate metaphors of disease that link the terminally ill body with intellectual and moral disintegration. Bellatin's text attempts to reassess interpretative constructions of the ethical and critical. We have to start from the beginning and wonder what is the right ethical choice in this world and what makes a better representation.

An important element of these new rewritings then seems to be the ironic redesigning of this literary motif. No matter how dreadful and serious these worlds are, there is an important sarcastic tone that leaves room for possibilities and emotions. Black humor, however, does not undermine the gravity of the events nor the strength of the techniques. It enriches the dialogue these narratives have with the epidemic as a motif while recognizing the restrictions of a rewriting. This humor is also important considering today's limits to the element of shock. Conscious and maybe inherently critical of an apparent impossibility to shock today's reader, they opt for making the readers laugh and feel self-conscious. The nature of the events in both texts are gruesomely comical. One need only to take Saramago's text as an example and imagine hundreds of blind people tripping over one another, cursing out inanimate objects, and taking short Charley Chaplin like steps. The main character here is a collective represented in the group whose odyssey through the blindness plague the text narrates. This group manages at one point to dig

only a very shallow grave for their fellow dead and in one case: "Fosse o morto gordo e ter-lhe-ia ficado de fora a barriga" (86). After the strenuous struggle back to the city, exhausted, famished, and half-naked, as the doctor shares his noteworthy advice and ideas with the others, the narrator tells us "o médico não está menos cego que os outros, a prova é que nem deu por que a mulher vinha nua da cintura para cima, foi ela quem lhe pediu o casaco para se tapar, os outros cegos olharam na sua direcção, mas era tarde de mais, tivessem olhado antes" (228).

Another characteristic that parallels both works is the process of dehumanization. People are compared to animals and reduced to their primal desires and natural instincts. The foremost lesson of Camus' plague, that of humility, is still then very important today. Perhaps less central is the idea of an overwhelming and inexplicable cosmic evil. Instead, the extreme to which human action and will have reached, is what seems to frustrate understanding. Here Bellatin's epigraph, a quote by Yasunari Kawabata, is very significant "Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana."

These novels recur to a traditional literary motif that functions to read, write, and interact with present ethical and critical issues. This literature still speaks significantly about moral impoverishment without abandoning literary innovation. By comparing the insistence of the epidemic in literature, it would seem that patterns and events repeat themselves or perhaps that returning to eschatological questions is characteristic of writing at the end of a millennium. These apocalyptic like realities are not only in fiction: the present moment is representative of a time that threatens with wars and the spread of new epidemics, and that identifies the ethical and the aesthetic as in a state of crisis.

Different authors illustrate and represent this literary motif within their rewriting distinctively, dialoguing and confronting their perception of reality accordingly. These two very different versions of worlds, styles, and languages, nonetheless, have similar effects. *Both Ensaio sobre a Cegueira* and *Salón de belleza* are telling of our contemporary cultural and critical milieu. These works force us to reassess ethical values and to some extent our criteria for critical evaluation.

Works Cited

Bellatin, Mario. *Salón de belleza*. México: Tusquets, 1999.

Camus, Albert. *The Plague*. New York: Vintage, 1991.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 1995.

Kellman, Steven G. *The Plague Fiction and Resistance*. New York: Twayne, 1993.

Reis, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

Saramago, José. *Blindness*. Trans. Giovanni Pontiero. London: Harvill, 1997.

---. "De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz." The Nobel Foundation, 1998. <<http://www.nobel.se/literature/laureates/1998/lecture-p.html>>.

---. *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho, 1995.

- Shilts, Randy. *And the Band Played on: politics, people, and the AIDS epidemic*.
New York: St. Martin's 1987.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- Stegagno Picchio, Luciana. *José Saramago. Istantanee per un ritratto*. Firenze:
Passigli, 2000.

REVIEWS

Santos, Lidia. *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert, 2001. 235 pp.

José Ramón González
Universidad de Valladolid

¿Cuál es el papel que ha venido desempeñando la moderna cultura de masas en el arte latinoamericano de los últimos cuarenta años? ¿Cómo se ejerce su integración retórica en unos textos – literarios, plásticos o musicales – que funcionan prioritariamente en el circuito de la alta cultura? ¿Cuáles son las implicaciones políticas y sociales de tales usos? ¿Cuáles sus consecuencias en los debates críticos que recorren el campo académico? ¿Cuál su contribución al desarrollo y discusión de algunos pivotes teóricos sobre los que se articula el propio concepto de cultura latinoamericana?. . .

Éstas son sólo algunas de las muchas preguntas a las que Lidia Santos, partiendo de un corpus textual amplio y variado, trata de responder en su reciente y ambicioso trabajo *Kitsch Tropical*. La obra surge como un intento de explicar – en la extremada complejidad de sus múltiples facetas – un fenómeno cultural y estético cuyos inicios pueden situarse en los años sesenta y setenta (*El Grupo Tucumán* y Manuel Puig, en Argentina, el *Tropicalismo* y José Agrippino de Paula, en Brasil) y que, con las naturales variaciones, se prolonga sin solución de continuidad hasta nuestros días (la tercera y última parte del trabajo está dedicado al estudio de autores que publican en la década de los ochenta y los noventa: el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, el cubano Severo Sarduy, los brasileños Haroldo de Campos y Clarice Lispector y el argentino César Aira). Todos los escritores y movimientos mencionados en el libro vienen a coincidir – a pesar de sus diferencias – en un mismo punto: el importante papel que confieren en sus

creaciones a los modernos productos de consumo popular y masivo (como el cine, la televisión, la fotonovela, la música o los diferentes subgéneros propios de la narrativa popular). A diferencia de lo que sucedía con los novelistas del *boom* y sus inmediatos antecesores – para quienes la cultura popular se identifica, sobre todo, con las tradiciones materiales y folklóricas de las comunidades rurales –, los artistas estudiados por Lidia Santos incorporan la moderna cultura urbana de los medios de comunicación como un ingrediente más en sus novelas, sus poemas, sus canciones o sus experimentos plásticos. Y lo hacen de muy diversas maneras. Al pastiche y la parodia – recursos de base modernista –, le suceden la alusión o la "cita" – que nos desplazaría hacia el ámbito del *posmodernismo* –, pero también la incorporación de una nueva perspectiva que se centra en el consumo y la recepción de esa cultura popular y en las vivencias que propicia. De ahí que en muchos casos se trate de recrear un conjunto de experiencias subjetivas, encarnadas en unos personajes de ficción que se mueven – y salimos ya del terreno de la estética para entrar en el de la ética – en el universo de lo *kitsch* (o *cursi*, en su equivalente castellano). Precisamente el estudio de las obras concretas se apoya, a su vez, sobre una amplia reflexión teórica (que ocupa la segunda sección del libro) en la que se discute con detalle la problemática de la llamada *cultura de masas* o *cultura de los medios* (con las divergentes valoraciones críticas de las que ha sido objeto y las adaptaciones al caso latinoamericano) y se desmenuzan conceptos como el mencionado de *kitsch* o el de *camp* (que resitúa al primero en un nuevo marco valorativo). De hecho, esta segunda parte del libro – con las inevitables y esperadas referencias a Adorno, Benjamin, Jameson, Bourdieu o Certeau, pero también con la acertadísima incorporación de marcos teóricos quizá menos previsibles, pero no menos rentables, como la *Queer Theory* o las reflexiones sociológicas sobre los *niveles y barreras* de Goblots – constituye por sí misma

una valiosa aportación que enriquece la obra convirtiéndola en una útil herramienta de acercamiento a algunas de las cuestiones vertebrales que recorren el campo de la cultura popular y urbana. Lo *kitsch* se convierte así en un marco de análisis que es capaz de integrar las vivencias subjetivas y la experiencia de ciertos sectores sociales cuyo estudio había sido marginado en los tradicionales modelos de base marxista (y que incluye la disolución de la identidad cultural en un conjunto no excluyente de identidades). A este respecto quizá sólo quepa lamentar que el diálogo que Lidia Santos establece con algunas de las más relevantes teorías críticas ocupe la parte central del libro y no forme parte de la introducción: a pesar de la justificación de la autora no resultaría descabellado comenzar la lectura por esta sección.

Del análisis particular – en ocasiones excesivamente somero, pero siempre perspicaz – de los textos elegidos se desprende como conclusión que el empleo de la cultura de los medios y el recurso a lo *kitsch* o a lo *camp* no definen una práctica homogénea (algo que era, por otra parte, perfectamente esperable): la función que desempeñan en cada uno de los casos y su efecto retórico responden a intereses particulares directamente relacionados con las diferentes – y no siempre convergentes – poéticas autoriales y con las precisas circunstancias sociales e históricas. Con esto no quiero decir, sin embargo, que el libro se diluya en una serie de lecturas independientes. Las observaciones sobre la narrativa de Manuel Puig o de Severo Sarduy – por mencionar sólo dos ejemplos – revelan las diferentes *inflexiones* a las que ambos autores someten los materiales propios de la moderna cultura urbana (con interesantes referencias al concepto de lo barroco desarrollado por Lezama Lima o a la consolidación de una perspectiva local, en el segundo de los casos), pero la interpretación propuesta por Lidia

Santos no se incorpora en una sucesión atomizada, sino que se integra en un marco más amplio y sirve para confirmar un conjunto de hipótesis que, en recorrido inverso, permitirían un nuevo acercamiento al fenómeno estudiado y, por extensión, una visión más amplia de algunas de las derivaciones de cultura latinoamericana a lo largo de los últimos cuarenta años. Y aunque resulta imposible resumir con detalle todas las aportaciones del libro – que son muchas -, yo destacaría dos que me parecen de particular interés: la primera es la constatación de la peculiar articulación entre la producción artística y la reflexión teórica (que en el caso de la cultura latinoamericana se organiza en el orden propuesto: los textos estudiados anticipan lo que serán posteriormente puntos calientes de la discusión teórica) y la segunda el reconocimiento de que a pesar de su rechazo del testimonio y la denuncia directa, las obras estudiadas no carecen de una dimensión crítica – que se articula a través de su inmersión en el imaginario popular latinoamericano y al margen de los cauces ideológicos vigentes en los años cuarenta y cincuenta. Este último aspecto viene a corroborar lo que para algunos constituía ya algo más que una mera intuición: la frecuente – y cómoda, por no decir fácil - adscripción de algunas de estas obras al *posmodernismo* – en su versión europea y norteamericana – impide comprender adecuadamente el diálogo que entablan con el medio social y cultural en el que surgen. Como señala la autora, "[a]unque de manera irónica, estos autores responden a los hechos políticos a los que se encontraron expuestos" (p. 209). En algunos casos, además, su búsqueda dificultad revela su parentesco con el viejo proyecto vanguardista y obliga, quizá, a reconsiderar los instrumentos conceptuales con los que muy frecuentemente nos acercamos a las obras del periodo (y es que, a veces, es el bosque el que impide ver los árboles). Creo, por eso, que el nuevo marco propuesto por Lidia

Santos ofrece una alternativa comprensiva, viable y enriquecedora que merece una consideración atenta y cuidadosa.

En definitiva, *Kitsch Tropical* representa un valioso esfuerzo interpretativo y está llamado a ser referencia inexcusable para quien aspire a entender mínimamente los productos culturales que surgen de los complejos procesos de modernización latinoamericana. Las posibles limitaciones del trabajo (relacionadas tal vez con cierta dispersión terminológica y conceptual o con determinadas argumentaciones que se quedan en un mero esbozo) son, más que defectos, la contrapartida inevitable de un esfuerzo tan ambicioso y abarcador como el presente y las discrepancias puntuales – que, sin duda, las habrá - no impiden considerar el libro como una importante aportación en el campo de los estudios sobre la cultura popular en Latinoamérica y su incorporación al arte y la literatura de nuestro tiempo. Quien lo lea no sólo descubrirá nuevas claves para acercarse a Luis Rafael Sánchez, o para leer textos tan difíciles como *Cobra* o *Colibrí*, pongo por caso, sino también una perspectiva innovadora que permite entender el papel que, tanto uno como otros, desempeñan en su marco histórico y cultural y la resonancia (en diferentes ámbitos críticos e ideológicos) de sus propuestas.