

UNA LITERATURA SIN RESIDENCIA FIJA. INSULARIDAD, HISTORIA Y DINÁMICA SOCIOCULTURAL EN LA CUBA DEL SIGLO XX

POR

OTTMAR ETTE

Universidad de Potsdam

Desde sus inicios, la literatura cubana se ha constituido como literatura sin residencia fija: entre Cuba y México (José María Heredia), entre Cuba y España (Gertrudis Gómez de Avellaneda), entre Cuba y Estados Unidos (Cirilo Villaverde) o entre Cuba, Europa y las Américas (José Martí), para solo mencionar las grandes figuras del siglo XIX. Partiendo de este análisis, el presente artículo trata de sacar las consecuencias de este hecho desarrollando una nueva visión de la cultura y de las letras cubanas insistiendo, además, en su carácter específicamente «friccional».

PALABRAS CLAVES: *Cuba, literatura, cultura, exilio, siglos XIX-XX.*

11.-*bote*. Salimos a las 11. Pasamos (4) rozando a Maisí, y vemos la farola. Yo en el puente. A las 7 1/2, oscuridad. Movimiento a bordo. Capitán conmovido. Bajan el bote. Lluve grueso al arrancar. Rumbamos mal. Ideas diversas y revueltas en el bote. Más chubasco. El timón se pierde. Fijamos rumbo. Llevo el remo de proa. Salas rema seguido. Paquito Borrero y el General ayudan de proa. Nos ceñimos los revólveres. Rumbo al abra. La luna asoma, roja, bajo una nube. Arribamos a una playa de piedras, *La Playita* (al pie de *Cajobabo*). Me quedo en el bote el último vaciándolo. Salto. Dicha grande. Viramos el bote, y el garrafón de agua. Bebemos Málaga. Arriba por piedras, espinas y cenagal. Oímos ruido, y preparamos, cerca de una talanquera. Ladeando un sitio, llegamos a una casa. Dormimos cerca, por el suelo¹.

Con estas frases densas, anotadas a vuelo pluma en su diario de guerra, cual relámpagos que iluminan una secuencia de acciones precisas, el poeta, ensayista

¹ José MARTÍ, «Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos», José MARTÍ, *Obras Completas*, 28 Ts., La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, Tomo XIX, p. 215.

y revolucionario cubano José Martí describe la llegada improvisada de aquel bote que el 11 de abril de 1895 lo llevó, al lado del General Máximo Gómez y otros correligionarios, desde el carguero alemán »Nordstrand« a la costa de Oriente en Cuba. El desembarco nocturno al suelo cubano ponía término al desasosiego y a los vaivenes errantes del exilio que se delinean, casi de manera ejemplar, como en una *mise en abyme*, por última vez a bordo del bote expuesto a las olas y a la intemperie: antes de que la luna roja iluminara con su claridad la escena nocturna, en la cual se funden definitivamente aquellos polos que habían determinado el ritmo de la vida de Martí: «Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.»² El desembarque, afortunado en el sentido de la palabra tras la pérdida del timón, culmina en el salto del yo, seguido inmediatamente por la sensación de profunda felicidad: «Salto. Dicha grande.» El hombre que ya hacía mucho tiempo se había convertido en el verdadero motor y *autor intelectual* de una guerra contra el poder colonial español, que llevaría a la independencia política de su patria y que quedaría inmortalizada en los libros de Historia como la »Guerra de Martí«, desatendiendo los consejos de seguir dirigiendo la revolución desde Nueva York o Florida, había vuelto a Cuba, donde murió pocas semanas después, el 19 de mayo de 1895 en una escaramuza con las tropas españolas en Dos Ríos.

De esta manera el círculo de una vida de incansable resistencia contra el colonialismo español así como contra el neocolonialismo de los Estados Unidos, diagnosticado con antelación por Martí, se cerró con un movimiento de compás; con un retorno que —según la intención del fundador del *Partido Revolucionario Cubano*³— debería otorgar a su vida y a su muerte un sentido supratemporal. La escenografía del arribo termina en un tono de comunidad solidaria resumido en la primera persona del plural, y los lexemas que trasladan el énfasis de las dos últimas frases hacia el final no por casualidad son aquellos que también en su obra poética del exilio habían sido siempre recurrentes: »casa« y »suelo«.

Los mapas temáticos del *Atlas histórico biográfico José Martí*⁴ ofrecen un cuadro impresionante de los movimientos desasosegados e ininterrumpidos de la vida de Martí, que conoció un sinnúmero de lugares, y por ende no llegó a tener residencia fija. A las deportaciones, migraciones y viajes en el Caribe, Europa, América del Sur, América Central y América del Norte, la figura del círculo trató de dar, en un último gesto, el sentido de un retorno, de una plenitud igual a la felicidad del yo que aparece al principio del diario de guerra. Sin embargo, este

² José MARTÍ, «Dos patrias», José MARTÍ, *Poesía completa*, 2 Ts., Edición crítica, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, Tomo I, p. 127.

³ En su obra, MARTÍ supo prefigurar la recepción *después* de su muerte, un trabajo con el mito de la propia vida cuyo fruto fue una de las historias de recepción más fascinantes no solamente de América Latina; véase al respecto Ottmar ETTE, *José Martí. Teil I, Apostel – Dichter – Revolutionär. Eine Geschichte seiner Rezeption*, Tübingen, Max Niemeyer, 1991.

⁴ *Atlas histórico biográfico José Martí*, La Habana, Instituto Cubano de Geodesia y Cartografía – Centro de Estudios Martianos, 1983.

salto del yo —como la propia figura de círculo— era profundamente ambivalente en su hermenéutica, al mismo tiempo *salto vital* y *salto mortal*. En las pocas líneas que Martí dedicó a la dramaturgia del 11 de abril, las observaciones precisas del revolucionario, pero también las del escritor y poeta, relampaguean en su tremenda densidad. A lo largo de este último *Diario* martiano los chispazos se van a descargar en un torrente de imágenes poéticas y en una secuencia fascinante de autopercepciones y percepciones ajenas sumamente agudizadas. Ninguno de sus numerosos textos puede compararse en intensidad poética con este libro que rememora los últimos días de Martí.

Quizás no sea posible concebir un contraste mayor que aquel que se ve entre la hermenéutica figura de movimiento que refleja la vida de Martí, y aquella de la tan importante, aunque todavía poco conocida poetisa cubana, que meses después muriera en la estela del huracán iniciado por Martí. A diferencia del escritor modernista transfigurado en héroe nacional en Dos Ríos, Juana Borrero, tocaya de uno de los compañeros de Martí, pasó su vida en Puentes Grandes, cerca de La Habana, en el ambiente de excitación marcado por el romanticismo tardío, y cuyo ídolo y gran amor era el modernista Julián del Casal, fallecido en 1893. Educada en una familia de poetas, modelada por su padre, el poeta Esteban Borrero Echeverría, la poetisa y pintora de gran talento y sensibilidad, que intentaba vivir su vida de manera distinta, pero no menos absoluta en su propia obra de arte, logró seducir a Carlos Pío Urbach, que a su vez estaba marcado por el Modernismo al estilo de Casal: Se inició una relación amorosa cuyo carácter de invernadero tenía sus raíces en las incondicionales exigencias de amor y posesión de la joven Juana.

Testimonio de esta aleación de amor, vida y literatura lo dan una serie de cartas de amor, que pueden ser leídas como la crónica de una muerte anunciada y que develan la posición de una joven consciente de su rol sexual, en un mundo de lírica modernista masculinizado; de una joven que buscaba desesperadamente en la literatura modelos para la realización de su propia vida. Entretanto, Juana Borrero, que conoció a Martí brevemente en su exilio en Nueva York, cuando acompañaba a su padre a los Estados Unidos, quien preparaba actividades conspiratorias, tuvo que hacer la dolorosa experiencia de cuán decisivamente la política y lo político intervenían en su propia vida. En primer lugar, porque su amante congenial, de quien siempre se mantuvo físicamente alejada —permaneciendo fiel a la imagen de la *Virgen triste* creada para ella por Casal en el poema homónimo— le reveló que intentaba participar activamente en la lucha por la liberación. Y poco después supo que su padre, por el miedo legítimo de sufrir represalias y persecuciones, iba a llevar a toda la familia a los Estados Unidos.

A ambos proyectos se opuso Juana con vehemencia. En una extensa carta fechada el 11 de enero de 1896 dirigida a Carlos Urbach, escribió, no con tinta sino con su propia sangre, la siguiente disyuntiva: «Tu patria. O *tu Juana*: elige»⁵. Sin

⁵ Juana BORRERO, *Epistolario*, 2 Ts., La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, 1967, Tomo II, p. 257.

embargo, ya una semana después tuvo que partir con su familia para Cayo Hueso en la punta meridional de Florida, donde su estado de salud, ya precario, iba empeorando rápidamente. Seis días antes de su muerte, el 3 de marzo de 1896, ella le dictó a su hermana Elena una carta dirigida a su amante, presumiblemente su última, desde el exilio que se le había impuesto en contra de su voluntad: «Estoy llena de horror y de inquietudes con las cosas que están pasando allá. Te ruego por mi curación que te pongas a cubierto de todo peligro.»⁶ Sin embargo, tampoco este último deseo se le cumplió: Carlos Pío Uhrbach moriría el 24 de diciembre de 1897 en la lucha por la independencia.

Desde la perspectiva del exilio, la isla para Juana Borrero se había convertido en aquel «allá» que José Martí quería ver transformado otra vez en un «acá» al final de su vida. Mientras Martí conseguía a lo largo de su vida recuperar poco a poco el control sobre sus movimientos cerrando el círculo de su vida con el regreso a la isla, la joven Juana Borrero fue siempre manipulada, su trayectoria biográfica terminó en un último salto forzado sobre el estrecho de Florida, en el movimiento inconcluso de una huida precipitada. Mientras Martí en su drama poético *Abdala*, escrito a los dieciséis años y publicado en enero de 1869, puso el amor a la patria por encima de cualquier otra forma de amor, celebrando la muerte como mártir de la patria en una proximidad sonora ineludible con su propio apellido⁷ y exigió el mismo mes una decisión inequívoca entre el colonialismo español y la independencia cubana —«O Yara o Madrid»⁸—, Juana Borrero, a los dieciocho años, en enero de 1896, se veía como mártir de su propio amor, poniendo a su novio ante la decisión entre la patria y ella. Sin embargo, a pesar de todos los contrastes, a José Martí y a Juana Borrero les unía no solamente una evidente añoranza por la muerte, eso es, una existencia volcada hacia la muerte (*Dasein zum Tode*), sino sobre todo el carácter absoluto de sus exigencias, la incondicionalidad de la compenetración artística de sus escritos y sus vidas, la capacidad de entretener sus biografías, sus actos y su arte de manera tan intensa, que resulta imposible separarlos sin cometer graves reducciones semánticas. Si en el discurso político y en los pasajes descriptivos del diario martiano se aprecian los elementos poéticos y ficcionales —en forma de poemas, descripciones paisajistas líricas o cuentos *in nuce*—, en la correspondencia de Borrero se encuentran, de forma apremiante y condensada, los fragmentos de un discurso amoroso. Las cartas de Juana Borrero contienen la génesis profundamente reflexionada de núcleos de poemas o de poemas enteros, así como también la ficcionalización de su

⁶ *Ibidem*, Tomo II, pp. 367 y ss.

⁷ José MARTÍ, «Abdala. Escrito expresamente para la Patria», José MARTÍ, [1] Tomo I, por ejemplo la página 31, «Y si mueres luchando, te concede / La corona del mártir de la patria!» o los últimos versos en la página 39, «¡Oh! ¡Qué dulce es morir, cuando se muere / Luchando audaz por defender la patria!»

⁸ José MARTÍ, «El diablo cojuelo», José MARTÍ, [1] Tomo I, p. 22.

propia vida (esto se deduce de los seudónimos literarios utilizados por ella) cuya tensión se nutre de la fricción entre ficcionalidad y facticidad.

Pero aquí nos topamos con una constelación que se ha vuelto especialmente importante para el siglo XX. Porque el movimiento oscilante entre lo que se puede denominar la ficción y la dicción, en el sentido de Gérard Genette, desemboca en aquella *friccionalidad*⁹ que resultó particularmente productiva para la literatura cubana. Por lo tanto, a través de la perspectiva aquí desarrollada, lo que ha marcado a la literatura cubana en el siglo XX son tanto los patrones de movimiento en el espacio como también las fricciones entre los géneros. En el umbral de la República cubana y de su literatura en el siglo pasado, el vivir, el escribir y la escritura de la vida de José Martí y Juana Borrero no sólo son dos encarnaciones indispensables del Modernismo cubano e hispanoamericano, sino también prefiguran una evolución que será presentada a continuación a través de ejemplos representativos.

**

En 1974, en una descripción de la ciudad porteña de Savona, Italo Calvino llamó la atención sobre la necesidad de una representación multidimensional de lugares y espacios:

Se si vuole descrivere un luogo, descriverlo completamente, non come un'apparenza momentanea ma come una porzione di spazio che ha una forma, un senso e un perchè, bisogna rappresentarlo attraversato dalla dimensione del tempo, bisogna rappresentare tutto ciò che in questo spazio si muove, d'un moto rapidissimo o con inesorabile lentezza: tutti gli elementi che questo spazio contiene o ha contenuto nelle sue relazioni passate, presenti e future. Cioè la vera descrizione d'un paesaggio finisce per contenere la storia di quel paesaggio, dell'insieme die fatti che hanno lentamente contribuito a determinare la forma con cui esso si presenta ai nostri occhi, l'equilibrio che si manifesta in ogni suo momento tra le forze che lo tengono insieme e le forze que tendono a disgregarlo¹⁰.

En la apreciación de un determinado paisaje o de un determinado espacio — por ejemplo de la isla de Cuba— y de los fenómenos culturales con ella relacionados —por ejemplo de la literatura cubana—, esta observación nos puede ayu-

⁹ Este concepto, que de manera abreviada podría ser descrito como un vaivén entre ficción y no-ficción, se explica en el párrafo «Fiktion, Diktion, Friktion», en el capítulo 8 de mi libro: Ottmar ETTE, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, pp. 308-312. Apliqué este concepto por primera vez a las literaturas hispanoamericanas en Ottmar ETTE, «Así habló Próspero». Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de «Ariel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 528, Junio, 1994, pp. 48-62.

¹⁰ Italo CALVINO, «Savona, storia e natura», CALVINO, Italo, *Saggi 1945-1985*, 2 Ts., A cura di Mario Barenghi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995, Tomo II, p. 2390.

dar a analizar no tanto el fenómeno superficial de una territorialidad con trazos fijos de fronteras o la simple localización de formas de representación artística, sino más bien de suponer una dinámica de movimientos que no deben ser territorializados estáticamente. En este contexto la isla de Cuba aparece como un lugar que emergió del mar de la Historia de los Ciboneyes y Guanajabibes, por lo tanto en la «edad de piedra y palo»¹¹ de Cuba —según lo comentó con un dejo de humor Fernando Ortiz—, esto es, vista desde la perspectiva de a bordo en los relatos de viaje de los «descubridores» europeos, y por lo tanto desde el movimiento y desde siempre *como* movimiento. Como punto de partida importante para la futura colonización de otras regiones de América, como base naval para la flota militar y demás convoyes comerciales españoles o como posible base de misiles en el póquer de las potencias mundiales, la indiscutible importancia geoestratégica de la isla desde siempre la convirtió en un espacio de movimientos dinámicos, que desde la primera fase de globalización acelerada, iniciada con Colón, hasta la actual cuarta fase fue adquiriendo dimensión global. Desde el principio Cuba es un *global player*, aunque inicialmente la isla fuera solamente una ficha en el juego global de las potencias europeas.

Si consideramos el surgimiento de la literatura nacional cubana en el siglo XIX, advertimos en seguida que ella también debe al movimiento; esto es, no se formó a partir de un único espacio. Los textos fundacionales del poeta José María Heredia no habrían sido posibles sin el espacio de tensión entre la isla y el exilio, entre la Cuba colonial y el México independiente; lo mismo vale para *Cecilia Valdés* o *La Loma del Ángel* de Cirilo Villaverde, que se inscribió en el espacio de tensión entre Cuba y los Estados Unidos, como la verdadera novela fundacional de una literatura nacional cubana, así como en su función de puente entre los años 30 y 70 del siglo XIX. También la gran poetisa del romanticismo de lengua española, Gertrudis Gómez de Avellaneda, indispensable en la historia literaria tanto de España como de Cuba, sin duda se situó con sus poemas y textos narrativos en el interior de una red de relaciones geoculturales, que en su caso también estaba estructurada de manera bipolar —aunque sin la condición del exilio, como en Heredia o Villaverde— en la relación entre la patria madre española y su patria cubana. La lectura de su autobiografía¹², maravillosamente friccional, da fe de manera contundente de esta tensión.

Las relaciones con México, los Estados Unidos y España, ampliadas en el siglo XX con las relaciones con Francia e Inglaterra, así como también con otras regiones del hemisferio americano —como ejes en un sistema de coordenadas biográfico y cultural dentro del que se constituyó la literatura nacional cubana

¹¹ Fernando ORTIZ, *Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azúcar*, Prólogo y Cronología Julio Le Riverend, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 94.

¹² Véase Gertrudis GÓMEZ DE AVELLANEDA, *Autobiografía y cartas*, Estudio y notas de Lorenzo Cruz-Fuentes, Huelva, Diputación Provincial, 1996.

décadas antes de la independencia política de Cuba—, van formando la matriz dinámica que caracteriza la literatura cubana desde sus principios. El *spiritus rector* de esta literatura es desde el principio un *spiritus vector*: una literatura que es en grado sumo una literatura *del* movimiento y *en* movimiento.

¿Pero, cómo cambió y evolucionó la literatura nacional cubana, que ya existía desde hacía mucho tiempo, cuando el proceso de formación nacional entró en una nueva fase en 1902, con la fundación del estado nacional y la garantía institucional de la independencia política, que por motivo de la *Enmienda Platt* y de las reiteradas intervenciones del poder hegemónico de Estados Unidos era *ab initio* relativa? No sería exagerado comprender los primeros dos decenios republicanos de la literatura cubana como un período marcado por la ausencia de voces que enmudecieron a finales del siglo XIX, a pesar de la actividad fructífera de numerosos literatos e intelectuales. En los años 90 del siglo XIX —esto es, antes de los años fundacionales de la República y después de terminada la guerra entre Cuba y España, en la que los Estados Unidos habían intervenido de manera muy bien calculada después de larga observación y preparación— ocurrió no sólo la muerte del ya anciano Cirilo Villaverde en el exilio en Nueva York, sino sobre todo el enmudecimiento prematuro de autores tan destacados (y considerablemente más jóvenes) como José Martí o Julián del Casal, Juana Borrero o Carlos Pío Uhrbach. Frente al enorme vacío producido a principios del siglo XX por una generación no perdida sino desaparecida, se podría hablar del *grado cero* de la literatura cubana, sin perder de vista que la economía fundamental de esta literatura, con su diálogo a menudo retrasado entre isla y exilio, con su tradición de una relacionalidad extracubana de todos los fenómenos culturales, seguía existiendo y desarrollando aceleradamente — en relativa dependencia con las coyunturas políticas. Por eso, no hubo una verdadera re-fundación de la literatura cubana en el marco de la constitución republicana.

En el contexto de la cultura cubana, ampliamente internacionalizada a más tardar desde la segunda fase de globalización acelerada al filo del siglo XIX, el campo literario, en el desarrollo de su conformación temprana en el siglo XIX, ya no puede ser reducido a ritmos y ciclos del ámbito político o económico. A pesar de que su aspiración hegemónica de manera reiterada haya ejercido una fuerte repercusión sobre el campo literario, ya no logró establecer su indiscutible predominio en los tiempos de la rápida formulación de una política cultural por parte del estado cubano. Era demasiado fuerte la presencia y la creatividad de aquel campo literario ubicado fuera de la isla de Cuba. Incluso en los tiempos de mayor territorialización de la literatura cubana, como consecuencia de una política cultural integrada, bajo auspicio de numerosas instituciones, las áreas »extraterritoriales« de la literatura cubana lograron desarrollarse según otras lógicas. Pese a todas las tentativas de control, tanto en la isla como en el exilio siempre existió una autonomía relativa, aunque cíclicamente amenazada por el campo político. Tanto antes como después de la Revolución de 1959, la doble lógica del campo literario, basada en un juego entre el *acá* y el *allá*, siempre presente por lo menos

en potencia, puede ser considerada también como una característica de la literatura cubana del siglo XX.

Después del auge del *Modernismo* a finales del siglo XIX, un primer florecimiento todavía precario de la literatura cubana en el siglo XX se produjo apenas en los confines de la vanguardias históricas surgidas en los años veinte, así como a partir del enfrentamiento crítico con las tendencias vanguardistas en el mundo entero. Debido a la evolución problemática del proceso de formación nacional durante los primeros dos decenios de la República, las áreas de concentración fueron el ensayo y una discusión en torno a la identidad que rápidamente ganaba en exactitud y virulencia a causa de la evidente determinación político-económica externa, pero también a raíz del incipiente »re-descubrimiento« de José Martí y el uso cada vez más frecuente de su figura para fines político-ideológicos particulares. En esta densa red de periódicos (parcialmente) marcados por las vanguardias se estableció un nivel de reflexión siempre fiel a su orientación pragmática, con un marcado interés por combinar la vanguardia literario-artística con la político-ideológica. Las reflexiones siguientes tienen como intención demostrar en qué medida estas formas de escritura friccional y las condiciones vectoriales juegan un papel destacado dentro de la literatura cubana.

En busca de la »cubanidad«, una búsqueda que alentó a toda su generación, el escritor y político Juan Marinello, gran conocedor del pensamiento de Martí, en su ensayo fechado en el *Presidio Modelo* en la Isla de Pinos en mayo de 1932, partiendo de una reseña del libro de cuentos *Marcos Antilla*, de Luis Felipe Rodríguez, recalcó cuán difícil era trazar la frontera entre lo propio y lo ajeno en el plano del lenguaje: «Somos a través de un idioma que es nuestro siendo extranjero»¹³. Aunque tenía una definición más estricta del «elemento traductor»¹⁴, al otorgarle menos importancia para la *condición cubana* que Gustavo Pérez Firmat lo hiciera turbulento medio siglo después¹⁵, Juan Marinello sí acentuó la necesidad de no querer lograr la configuración de lo cubano y de la »cubanidad« atrincherándose detrás de lo supuestamente »propio«; porque a nivel lingüístico éste era siempre inseparable de lo »otro«. Esto hacía indispensable un movimiento en todo caso paradójico entre «lo cubano» y «lo universal»:

Para lograr un puesto en la cancha difícil de lo universal no hay otra vía que la que nos lleve a nuestro cubanismo recóndito, que, por serlo, dará una vibración capaz de llegar al espectador lejano¹⁶.

¹³ Juan MARINELLO, «Americanismo y cubanismo literarios», Juan MARINELLO, *Ensayos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977, pp. 48 y ss.

¹⁴ *Idem*, p. 48.

¹⁵ Véase Gustavo PÉREZ FIRMAT, *The Cuban condition. Translation and identity in modern Cuban literature*, Oxford, Oxford University Press, 1989, pp. 10 y ss.

¹⁶ Juan MARINELLO [13], p. 58.

Eso no significaba una simple dialéctica entre lo local y lo global ni mucho menos una tentativa de alcanzar exclusivamente a un lector lejano. Al contrario, desde la perspectiva de la cárcel, Marinello reconocía en la especificidad de la situación poscolonial, en la que el escritor americano, debido al uso del español, seguía siendo un prisionero, un encarcelado en el idioma de los antiguos señores coloniales¹⁷, justamente ese potencial como resultado del movimiento que haría del lector hispanoamericano de la obra maestra de Cervantes no un intérprete se segunda categoría del *Quijote*, sino un lector superior al español, porque el lector cubano disponía a la vez de proximidad y lejanía, conocía a fondo el español, y a su vez era un observador desde la distancia.¹⁸ En estas reflexiones, en las que se anunciaban ya algunas ideas del influyente ensayo borgiano «El escritor argentino y la tradición» y se hizo visible un punto de referencia en común de los dos hispanoamericanos (a saber Miguel de Unamuno y su interpretación del *Quijote*), se esbozaba sobre todo la oportunidad para la literatura hispanoamericana en general, y en particular para la cubana, de ya no permanecer estérilmente desgarrada entre lo ajeno y lo propio, sino universalizar lo propio dentro de lo ajeno y viceversa (lo ajeno en lo propio). A su vez no es ése un movimiento que se deja reducir a una dialéctica que aspire llegar a una síntesis, ya que se trata de una dinámica abierta en forma de proceso que pudo formarse en la Cuba de los años veinte, treinta y cuarenta a partir de la experiencia colonial todavía reciente con España y de la simultánea dependencia neocolonial de los Estados Unidos. Fue sin embargo en tal ritmo y dinámica contrapuntísticos que se inscribió la obra extraordinaria del antropólogo y escritor cubano Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azúcar*.

Ningún otro escritor cubano ha marcado de modo comparable el pensamiento y la escritura, las proyecciones propias y ajenas de la isla como este investigador nacido en 1881 en La Habana, educado en Menorca, que escribió y publicó su primera obra en menorquín y sería llamado el «tercer descubridor» de Cuba (después de Colón y Humboldt). Conocedor de lo insular tanto como de las relaciones transatlánticas, Fernando Ortiz supo transferir los mecanismos de exclusión provenientes de sus intereses criminológicos por las culturas negras de Cuba a un proyecto identitario integrador, con el objeto de crear una *cubanía* consciente de sí misma; idea que difundió en un gran número de libros y ensayos, así como también a través de numerosos periódicos influyentes que fundó o revitalizó. Sin sus obras serían impensables los textos narrativos afrocubanos de inspiración vanguardista, como *¡Ecué-Yamba-O!* de Alejo Carpentier, o los experimentos sonoro-textuales «mulatos» de los *Motivos de son* de Nicolás Guillén.

¹⁷ *Idem*, p. 48, «El escritor americano es un preso».

¹⁸ *Ibidem*, p. 49.

Mucho se ha escrito sobre el *Contrapunteo* de Ortiz y su relación con Bronislaw Malinowski —probablemente el etnólogo más destacado de su tiempo, que contribuyó con un prólogo a la primera edición fechado en Yale en julio de 1940—, así como también su relación con el *Libro de Buen Amor*, uno de los grandes textos del medioevo europeo. Sin embargo, para nuestra pregunta es decisivo el hecho de que la doble codificación del texto, explícita desde el principio, por su constante oscilar entre ciencia y literatura, entre formas de escritura diccionales y ficcionales, identifique al *Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azúcar* como un texto profundamente *friccional*.

Ciertamente es impresionante la audacia traslatoria de Fernando Ortiz, visible en última instancia a través de su arte de formular y el uso preferencial de neologismos¹⁹. Pero la tensión de este libro, palpable hasta hoy, surge de la fricción entre las más diversas formas del «Lebenswissen» (conocimiento de la vida), que Ortiz encontró tanto en las distintas áreas disciplinares de la ciencia occidental y formas de escritura no científicas de la historia literaria europea, aplicando un procedimiento transdisciplinar, así como en formas no occidentales de representación y almacenamiento del saber. Puede que fuera su temprano interés por las formas de la cultura cotidiana y en particular por la gastronomía lo que lo llevó a la metáfora hoy tan conocida del *ajiaco*, del guisado de origen indígena en el que se reúnen los ingredientes más diversos que no se funden ni nunca llegan a formar una unidad gastronómica cerrada, «terminada»²⁰. Su concepto frecuentemente discutido de la *transculturación* es el motor y al mismo tiempo el ingrediente del volumen que en el nivel del contenido pone en el centro los movimientos transitorios y transfronterizos de los más diversos tipos. Los movimientos migratorios, centrípetas desde la perspectiva cubana, es decir, migraciones de indígenas antillanos y continentales, españoles, africanos, judíos, portugueses, británicos, franceses, norteamericanos y asiáticos de los más diversos meridianos se complementan con patrones de movimiento centrífugo, que se solapan con el «huracán de cultura»²¹ intensificado por Europa de manera violenta en el sentido de la palabra, alcanzan quizás su mejor expresión en las metáforas transitorias y transterritoriales de las permanentemente amenazadas aves de paso:

No hubo factores más trascendentes para la cubanidad que esas continuas, radicales y contrastantes transmigraciones geográficas, económicas y sociales de los pobladores, que esa perenne transitoriedad de los propósitos y que esa vida siempre en desarraigo de la tierra habitada, siempre en desajuste con la sociedad sustentadora. Hombres, economías, culturas y anhelos todo aquí se

¹⁹ Véase Gustavo PÉREZ FIRMAT [15], particularmente el capítulo 1 («Mr. Cuba»), pp. 16-33.

²⁰ El interés gastronómico de Fernando Ortiz está presente ya en la primera publicación del menorquino a los catorce años, véase Fernando ORTIZ, (sic!), *Principi y Pròstes. Culecció d'aguats menorquins que s'espéra cauran bé á n'es ventrey*, Ciutadella, Cuina d'en Salvadó Fábregues, 1895.

²¹ Fernando ORTIZ, [11], p. 94.

sintió foráneo, provisional, cambiadizo, «aves de paso» sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado²².

Lo que en Europa necesitó milenios de formación cultural, en Cuba se concentró en pocos siglos, una aceleración increíble cuyo resultado fue un «progreso a saltos y sobresaltos»²³. Muchos de los patrones de movimiento que Fernando Ortiz descubrió en la historia cubana se asemejan a las experiencias vitales y espaciales que encontramos al principio de nuestro excurso en José Martí y Juana Borrero. Pero los «saltos y sobresaltos» son una característica tanto de la historia cubana como del propio *Contrapunteo*.

En efecto, la concepción estructural de ese texto friccional ya a primera vista es desconcertante, pues el texto mismo, que se deriva del título *Contrapunteo*, abarca sólo una quinta parte del libro, que son, en mi edición, menos de 90 páginas, frente a la segunda parte considerablemente más voluminosa con casi 350 páginas dividida en 25 capítulos con números romanos. Sin poder aquí pasar por todos los corredores secretos de esta pirámide textual con sus dos postes de señales incongruentes, conviene indicar que el *Contrapunteo* de Fernando Ortiz, de 1940 —de modo semejante a la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, de 1963— sugiere por lo menos dos movimientos distintos de lectura: una lectura continua desde el principio hasta el final y una lectura en saltos que remite a lo dicho acerca de los «saltos y sobresaltos». Consecuentemente, las lectoras y los lectores del *Contrapunteo* pueden moverse en saltos y frases discontinuos por un texto cuyo andamiaje no es una estructura cerrada sino una estructuración abierta de carácter rizomático, que quizás se podría comparar con un *hipertexto* electrónico. Al igual que en el texto virtual se pueden combinar diferentes niveles textuales, que no necesariamente tienen relación metadiscursiva entre sí, conectándolos a través de diversos senderos de lectura y así formar un texto en movimiento de transformación permanente. Para eso, es posible que Fernando Ortiz se haya orientado en otro modelo textual perteneciente todavía a la modernidad: los *Cuadros de la Naturaleza (Ansichten der Natur)* de Alexander von Humboldt, que de algún modo se deja comparar con el del *Contrapunteo* no solo por buscar —como consta en el «Prólogo a la segunda y tercera edición» fechada en 1849— «la unión de un objetivo literario con uno puramente científico»²⁴, sino también por haber dejado espacio para una lógica de proliferación de las partes de textos adicionales. Porque las explicaciones científicas que aumentaban de edición en edición, acabaron por superar el volumen de los «propios» cuadros de cinco a diez veces, amén de incluir núcleos narrativos que, como en el caso de Ortíz, amenazaban constantemente con independizarse del tratado.

²² *Ibidem*, p. 95.

²³ *Ibidem*, p. 94.

²⁴ Alexander von HUMBOLDT, *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen*, Nördlingen, Greno, 1986, p. 9.

Fernando Ortiz, perfectamente familiarizado tanto con la obra de José Martí como con la de Humboldt y que publicó el *Essai politique sur l'île de Cuba* de éste último en una traducción al español que aun hoy vale la pena leer, puede servir aquí como bisagra en el presente esbozo, en tanto que en que su *Contrapunteo cubano del Tabaco y el Azúcar* llegó a ser extremadamente productivo no sólo en el ámbito científico y literario, sino que al mismo tiempo y de manera estéticamente perfecta puso de manifiesto en su escritura aquellas transiciones entre vanguardia histórica, posvanguardia y posmodernidad que se volvieron determinantes ante el trasfondo de las evoluciones en el mundo hispanohablante. Pues, igual que antes en Jorge Luis Borges o después en Max Aub, fue necesaria una » inyección« anti-vanguardista para salvar a esos autores, todos íntimamente familiarizados con los procedimientos de la vanguardia histórica, de una recaída en la vanguardia al desarrollar formas de escritura posmodernas.²⁵ El hecho de que las *Ficciones* de Borges tanto como *Jusep Torres Campalans*²⁶ de Aub recurrieran a patrones de escritura científico-diccionales puede demostrar que a la *friccionalidad* del *Contrapunteo*, escrito en el intervalo entre estos dos textos, le corresponda una importancia constitutiva tanto al texto y —con miras a la evolución histórica de la literatura— también al discurso. Formas de (re)presentación discursivo-descriptivas del saber en el área de la *ciencia* y formas del saber de la *ficción*, de más fuerte orientación narrativa, aparecen combinados de varias maneras, creando una especie muy peculiar de *ciencia-fricción* cuyo saber (de la vida) es de naturaleza friccional que no obedece a una sola lógica (binaria).

José Lezama Lima, contemporáneo ilustre de Ortiz combinó, al final de su tercera *conferencia*, crucial en la serie de cinco presentaciones, del 22 de enero de 1957 con el título de »El romanticismo y el hecho americano« dos figuras de movimiento que serían de extraordinaria importancia para la *expresión americana*:

José Martí representa, en una gran navidad verbal, la plenitud de la ausencia posible. En él culmina el calabozo de Fray Servando, la frustración de Simón Rodríguez, la muerte de Francisco Miranda pero también el relámpago de las siete intuiciones de la cultura china, que le permite tocar, por la metáfora del conocimiento, y crear el remolino que lo destruye; el misterio que no fija la huida de los grandes perdedores y oscilación entre dos grandes destino, que él

²⁵ Por eso también la categorización del *Contrapunteo* dentro de una posmodernidad no concretamente determinada me parece carecer de exactitud analítica, véase por ejemplo el capítulo »Fernando Ortiz, el Caribe y la posmodernidad« en el interesante y sugestivo volumen de Antonio BENÍTEZ ROJO, *La isla que se repite*, Edición definitiva, Barcelona, Editorial Casiopea, 1988, pp. 180-211.

²⁶ Véase Ottmar ETE, *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2001, pp. 227-268 y 357-403.

resuelve al unirse a la casa que va a ser incendiada. Su muerte tenemos que situarla dentro del Pachacámac incaico, del dios invisible²⁷.

Tomando como punto de partida el encarcelamiento (y los numerosos intentos de huida) del fraile dominico mexicano Fray Servando Teresa de Mier, se desarrolla la historia de la *Independencia* hispanoamericana como un movimiento de aceleración histórica que culminó en aquel torbellino creado por José Martí, al que sucumbió éste y —como vimos— tantos otros de su generación. El camino del siglo XIX no conduce, por lo tanto, del lugar fijo de la cárcel colonial —sufrida también por Martí— al lugar fijo de la casa propia e independiente, sino (en el sentido de Ortiz) avanza hacia dentro de un huracán que arrastra todo consigo. Inmovilidad forzada y extrema aceleración, huida y desaparición caracterizan la evolución de la cultura hispanoamericana que, al igual que en la variedad de las culturas de América, Europa y Asia por ella integradas, aún promete su realización completa.. Sin embargo, no parecen realizarse una reterritorialización y una estabilización de la huida y de la aceleración.

Lo huidizo y aquello en constante movimiento distinguen la poesía del grupo sin duda más importante e influyente del siglo XX en Cuba reunido en torno a la revista *Orígenes*, así como también la creación poética y poetológica de su miembro más destacado, José Lezama Lima. Y en el poema inicial de su volumen *Enemigo rumor*, de 1941, uno lee: «Ah, que tú escapes en el instante / en el que ya habías alcanzado tu definición mejor»²⁸. Por encima del «agua discursiva» y del «inmóvil paisaje», en el que se muestran animales huidizos (antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados»), no en vano sopla recurrentemente «el viento, el viento gracioso»²⁹ en una danza de imágenes escurridizas que quizás se dejen definir, pero nunca fijar ni de-terminar.

Si, en su Habana, Lezama Lima habla del «Nacimiento de la expresión criolla»³⁰, décadas más tarde Antonio Benítez Rojo, emigrado a los Estados Unidos, anclaría la *criollización* por él promovida en la estructura económica y social de las plantaciones, tan determinante en todo el Caribe y cuya explosión hunde todo en un movimiento caótico, desordenado y fragmentado en forma múltiple

Así, en tanto hijo de la plantación, yo apenas soy un fragmento o una idea que gira alrededor de mi propia ausencia, de la misma manera que una gota de lluvia gira alrededor del ojo vacío del huracán que la engendró. [...] Para mí

²⁷ José LEZAMA LIMA, «El romanticismo y el hecho americano», José LEZAMA LIMA, *La expresión americana*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, pp. 85-117.

²⁸ José LEZAMA LIMA, *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, p. 23.

²⁹ *Idem*.

³⁰ Este es el título de la cuarta conferencia en el marco de la mencionada serie de presentaciones en el *Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura*; véase LEZAMA LIMA [27], pp. 119-153.

«criollización» es un término mediante el cual intentamos explicar los estados inestables que presenta un objeto cultural del Caribe a lo largo del tiempo; para mí no es un proceso —palabra que implica un movimiento hacia adelante— sino una serie discontinua de recurrencias, de *happenings*, cuya única ley es el cambio³¹.

Cada vez son los lexemas semejantes, los que adoptan en la literatura cubana del siglo XX una función no sólo estructurante sino dominante: *huracán* y *ausencia*, *fragmento* y *movimiento discontinuo*, *inestabilidad* y *vacío*. Y de hecho, el movimiento inestable y discontinuo, como sin rumbo, en el Diario de Martí, se puede documentar abundantemente en la literatura cubana. También en la poesía afrocubana de un Nicolás Guillén aparece incontables veces ese movimiento inquieto, sin rumbo e inestable, a primera vista tan diferente e inspirada en las relaciones sonoro-textuales y artísticamente integradoras de la forma musical popular del son. El famoso poema «Caminando» que aparece justo al inicio del libro *West Indies, Ltd.*, del año de 1934, tiene un ritmo engendrado en el gerundio de un verbo del movimiento, «Voy sin rumbo caminando, / caminando»³². Y en su complejo y arcano «Un son para niños antillanos» desde el principio es dominante el tema de la falta de rumbo:

Por el Mar de las Antillas
Anda un barco de papel:
Anda y anda el barco, barco,
sin timonel.

De La Habana a Portobelo,
de Jamaica a Trinidad,
anda y anda el barco, barco,
sin capitán³³.

Se podría alegar que tanto en la creación literaria como en la biografía de aquel poeta que la Revolución Cubana proclamó *Poeta Nacional*, hay muchos ejemplos de movimientos «dirigidos», pero también los hay justamente de retorno a la isla patria. Es cierto que la obra completa de Nicolás Guillén apunta a la realización, y con ello también a la territorialización, de una revolución socioeconómica bien arraigada, por la que luchó durante toda su vida. Sobre este mismo telón de fondo, también sus memorias se pueden leer como tentativa de dotar de rumbo a los movimientos de su vida, que se materializa en la figura del círculo (isla —exilio— isla). Entretanto, son siempre los movimientos imprevistos, los

³¹ Antonio BENÍTEZ ROJO [25], p. 396.

³² Nicolás GUILLÉN, *El libro de los sones*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 70.

³³ *Ibidem*, p. 118.

numerosos encuentros en el exilio, los viajes del representante de la Revolución así como el gran número de visitantes foráneos que recibía, los que dominan el concepto de sus *Páginas vueltas*³⁴. En una isla cuyos habitantes en su gran mayoría no realizan viajes por el mundo, es digno de mencionar la cantidad de *vueltas* descritas con todo lujo de detalles.

José Lezama Lima, ciertamente conocido por su vida sedentaria, en sus escritos y su pensamiento tendió una red transcultural de relaciones dinámicas por el mundo entero y no en vano habló de aquella «oscilación entre dos grandes destinos, que [Martí] resuelve al unirse a la casa que va a ser incendiada»³⁵. Lo cual expresa aquel movimiento oscilante que ya caracterizó los textos fundacionales de la literatura nacional cubana y que hizo que ésta llegara a ser una literatura sin sede fija, que nunca dispondría duraderamente de un hogar para todos dentro de la historia cubana – aunque solo fuera una *Casa de las Américas*. El espíritu dominante de la literatura cubana es su vectorización, que desde su »programación« original en el siglo XIX jamás prescindió de movimientos a contracorriente, des-territorializadores.

Ante ese trasfondo, particularmente en el caso de la literatura cubana, el análisis de figuras de movimiento es una clave adecuada para captar las causas motrices más profundas, las motivaciones y emociones de la evolución literaria en el siglo XX. Visto desde esa perspectiva, Alejo Carpentier ciertamente no ocupa una posición excepcional en la literatura cubana, ya que en sus novelas y cuentos las figuras de movimiento topográficas y abiertas a una interpretación hermenéutica son de capital importancia. Atraviesan toda su obra, desde *¡Ecué-Yamba-O!* a *La consagración de la primavera*, de *El reino de este mundo* a *El siglo de las luces*, de *El acoso* a *El arpa y la sombra*, hasta los relatos como »El camino de Santiago«, »Viaje a la semilla« o »Los fugitivos«. Carpentier inició incluso su aproximación a *La Ciudad de las Columnas* con un texto de movimiento por excelencia, una extensa cita de la detallada y virtuosa descripción de la entrada al puerto de La Habana por Alexander von Humboldt en diciembre de 1800 —una fecha importante en la historia literaria y científica de Cuba— después de haber terminado su viaje por el Orinoco³⁶.

Pero en ninguna otra novela son más complejas e intensas las figuras de movimiento entre el Viejo y el Nuevo Mundo, entre norte y sur que en *Los pasos*

³⁴ Nicolás GUILLÉN, *Páginas vueltas. Memorias*, Edición homenaje al 80 aniversario de su nacimiento, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

³⁵ José LEZAMA LIMA [27], p. 116.

³⁶ Alejo CARPENTIER, *La ciudad de las Columnas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, pp. 9 y ss. Y definitivamente no es en vano que este viaje por la capital cubana termine con una cita de *Les fleurs du mal* de Baudelaire, también las citas – como lo indica la polisemia de la palabra – implican movimientos (intertextuales), de modo que citas de textos de viaje pueden ser leídas como movimientos reduplicados.

perdidos, publicada en 1953³⁷. La novela se forma a partir tanto de experiencias e intercalaciones autobiográficas como del tratamiento de textos diccionales, con los que Carpentier había originalmente proyectado el «Libro de la Gran Sabana», los elementos friccionales, oscilantes entre dicción y ficción, van formando el patrón básico sobre el que quedan claramente visibles las diversas figuras hermenéuticas de movimiento, históricamente acumuladas y hábilmente entretejidas — como también su transgresión estratégica. Tanto el motivo de la búsqueda, tan fundamental en la literatura de Occidente, como el motivo de la huida exigen la concepción de movimientos desterritorializadores; ambos mueven al narrador en primera persona, y, a su vez, son cruzados por figuras de movimiento asignadas a distintas épocas históricas. Estas conectan el patrón lineal de la búsqueda medieval del Santo Grial o de la búsqueda de los conquistadores de El Dorado con las estructuras circulares de los viajeros europeos a América, que al finalizar sus descubrimientos e investigaciones vuelven a sus tierras de origen, así como con los movimientos pendulares de viajeros «entre distintos mundos» posibilitados por el tráfico aéreo panamericano y transatlántico después de la Segunda Guerra Mundial. Esas superposiciones producidas mediante señales intertextuales de movimientos de viaje en diversas épocas históricas generan necesariamente una cuarta dimensión de (viaje en el) tiempo, que se puede encontrar explícitamente ya a principios de la Modernidad, en uno de los más importantes textos referenciales de la novela, a saber, en la *Relation historique* de Alexander von Humboldt.

El anhelo del protagonista musicólogo de *Los pasos perdidos* por una reterritorialización estable en otro espacio, otro tiempo y otra cultura, que se expresa en el ansia de su cumplimiento a través de la relación amorosa con Rosario, donde el protagonista traduce los sueños de los conquistadores en proyecciones sexuales masculinas, se acaba, sin embargo, por los modos de movimiento del siglo XX: Al desaparecido se le catapulta de vuelta al mundo racional y utilitario de la civilización occidental, naturalmente en avión — el vehículo acelerador *por excelencia* del espacio del tiempo. El segundo intento por huir de la modernidad resulta vano: queda para siempre cerrada la puerta al paraíso terrenal, cuya ubicación ya Colón presumía en el mundo acuático del Orinoco, y a la por él amada figura mestiza de la Eva bíblica y la Diosa indígena. La «huida a Manoa» — el título de la traducción alemana — ha fracasado definitivamente.

Lo que sí se ha logrado es, empero, la *expresión americana* de un *poeta doctus* que en un tremendo huracán supo combinar, en complejas figuras de movimiento, los fragmentos intertextuales de una literatura occidental estancada con elementos culturales de origen americano y africano, así como con formas de expresión mediatizadas y globalizadas; y eso de un modo tal, que cumplía con la exigencia «criollista» de Juan Marinello de una dimensión de lo universal, y prefiguró al

³⁷ Véase el estudio pionero de Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Alejo Carpentier. The Pilgrim at Home*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1977.

mismo tiempo la afirmación optimista, que no por casualidad provenía de una pluma cubana, de que « la literatura caribeña es la más universal de todas»³⁸.

Otro texto, publicado por primera vez en 1966 iba a lograr de un modo completamente distinto la imbricación entre lo cubano y lo universal exigida por Marinello: *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet. En efecto, este volumen fue luego traducido a muchos idiomas, conoció una gran difusión universal y se convirtió en uno de los textos claves para la comprensión no sólo de la historia cubana, sino también de su viraje vertiginoso impresionante: la victoria de la Revolución Cubana en 1959. El libro, canonizado a pocos años de su primera aparición, se basaba en las conversaciones y grabaciones del etnólogo, poeta y cuentista Miguel Barnet con el entonces centenario Esteban Montejo, el cual le contó al discípulo de Fernando Ortiz muchas cosas acerca de su vida, en particular como esclavo fugitivo durante la época del colonialismo español. El resultado es un texto híbrido, completado con estudios de archivo adicionales, que resultan fascinantes todavía hoy, con el que Miguel Barnet (re-)fundó el subgénero de la novela-testimonio que en varias ocasiones explicó también a nivel teórico y que aumentaría con una serie de «encarnaciones» de la historia cubana – *La canción de Rachel* (1969), *Gallego* (1981), *La vida real* (1984). Aunque desde una perspectiva algo diferente, Barnet desarrolló aquella relación entre ciencia y literatura, documentación histórica y novela, dicción y ficción, que había visto una fuerza de irradiación y de creatividad tan grande en la obra de Fernando Ortiz. Como ya lo sugieren el término y desarrollo de la *novela-testimonio*, la *Biografía de un cimarrón* es un texto profundamente friccional³⁹, que no pocas veces fue leído de manera diccional (y en consecuencia como »documento«), pero que contiene elementos literario-novelescos que el propio autor siempre acentuó y que nutren con diversas lógicas polisémicas al texto.

Esa «complicidad» y «confabulación con el informante»⁴⁰ tan comentada, en los años noventa se volvieron objeto de un debate fundamental en torno a la novela-testimonio que afectaba particularmente a la *Biografía de un cimarrón*. A través de estudios meticulosos de archivo, el historiador alemán Michael Zeuske consiguió probar cuán fuertemente el cuentista cubano había intervenido con

³⁸ Antonio BENÍTEZ ROJO [25], p. 301.

³⁹ En el contexto de *Biografía de un cimarrón*, Antonio Vera-León antes ya habló de fricción, sin embargo definiendo el término de otra manera, a saber como «la fricción entre el sujeto de la transcripción y el sujeto de la narración transcrita»; véase Antonio VERA-LEÓN, «Hacer hablar, la transcripción testimonial», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XVIII, 36, Lima, 2° semestre 1992, pp. 181-199, p. 184.

⁴⁰ Entrevista a Miguel Barnet al final del estudio de Abdeslam AZOUGARH, *Miguel Barnet, rescate e invención de la memoria*, Genéve, Editions Sklatkine, 1996, p. 213.

omisiones deliberadas en la historia de la vida de Motejo⁴¹. Desde nuestra perspectiva es particularmente revelador que a nivel diegético del texto, el hecho de que la huida del *cimarrón* de la esclavitud y del sistema de producción azucarera colonial, haya sido reinterpretada como una vida cuyo *trayecto* lineal omite el período problemático de la República en la vida de Montejo e introduce una apertura hacia la Revolución de Castro, para extenderse consecuentemente desde la rebelión contra el colonialismo hasta la rebelión contra el neocolonialismo y el imperialismo. Las investigaciones historiográficas de Michael Zeuske muestran un cuadro distinto, más complejo. Es evidente la «complicidad» de Barnet en la estilización de Esteban Montejo como rebelde, mediante la eliminación de «manchas oscuras» en su «biografía del esclavo negro fugitivo», pero al mismo tiempo se legitima por la oscilación friccional entre novela y testimonio documental: *Biografía de un cimarrón* representa así una evolución novedosa de la característica fundamental marcadamente friccional de la literatura cubana, que debe ser localizada en el marco histórico nuevo de la Revolución Cubana y a su vez fue constitutiva del subgénero de la novela-testimonio.

Una biografía de índole completamente distinta de un personaje histórico la presentó en 1969 Reinaldo Arenas —a quien Miguel Barnet aún había entrevistado después de publicada su novela inicial— con su novela *El mundo alucinante*, también luego traducida y con éxito internacional (pese a ser declarada no grata en Cuba). En esta exposición literaria con la figura de Fray Servando Teresa de Mier, sobre cuya importancia en Cuba —como hemos visto— el por Arenas venerado José Lezama Lima ya había llamado la atención, y que es rica de elementos friccionales. Pero aquí no se trata de documentar la historia de la vida de uno de los protagonistas más interesantes de la *Independencia* —una serie de encarcelamientos y tentativas de huida por del Viejo y Nuevo Mundo documentada en las memorias de Mier—, sino la brillante proyección de una vida permanentemente perseguida y a la deriva cuya biografía amenazaba replicar una y otra vez la (auto)biografía del joven novelista cubano. Así consta en una carta del autor al «querido Servando», que precede al texto, igualmente híbrido: «Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona»⁴². ¿Un renacimiento alucinatorio, y por tanto un circuito literario de la vida? En cualquier caso, una de

⁴¹ Véase Michael ZEUSKE, «The 'Cimarrón' in the Archives, A re-Reading of Miguel Barnet's Biography of Esteban Montejo», *New West indian Guide / Nieuwe West-Indische Gids*, Leiden, LXXI, 3-4, 1997, pp. 265-279; en el mismo número se encuentra una réplica de Miguel Barnet con el título «the intouchable Cimarrón» (*idem*, pp. 281-289). Véase a ese respecto Monika WALTER, «Testimonio y melodrama, en torno a un debate actual sobre »Biografía de un cimarrón« y sus consecuencias posibles», Janett REINSTÄDLER / Ottmar ETTE, (eds.), *Todas las islas las isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Frankfurt am Main –Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2000, p. 25-38.

⁴² Reinaldo ARENAS, *El mundo alucinante*, Barcelona, Montesinos, 1981, p. 9.

las más importantes fricciones cubanas del siglo pasado – contraria a y reflejo simétrico de la *Biografía de un cimarrón* de Barnet.

Es interesante que dentro de los distintos ciclos narrativos y poéticos de su obra completa Reinaldo Arenas haya trabajado toda una serie de estructuras básicas sociopolíticas y económicas que ocupan el centro de las discusiones actuales. En su poemario *El central*, publicado por primera vez en 1981, por ejemplo, ajustó cuentas con la máquina devoradora e inhumana de la producción azucarera en Cuba, intercalando sus estados de agregación colonial, neocolonial y poscolonial. Las estructuras centradas en el azúcar impregnan inevitablemente todos los ámbitos de la vida de la sociedad humana así como del individuo, a causa del autoritarismo generado por la explotación azucarera en el ingenio azucarero «El Central».

Arenas complementa su descripción amarga de estas estructuras centradas en el azúcar y la dominación de todas las forma de vida por dicha unidad socioeconómica, que acompaña la mayoría de las investigaciones sobre el Caribe como rasgo característico y es determinante de toda la región, con un análisis literario de las consecuencias biopolíticas —en el sentido de Foucault y Agamben— en forma del campo de concentración. En *Arturo, la estrella más brillante* (1981) se realiza un debate, marcado también por la experiencia autobiográfica, sobre los campos de las UMAP («Unidades Militares de Ayuda a la Producción») en los que se pretendía «reeducar» a disidentes y homosexuales. La acusación de que Cuba toda es un solo campo de concentración se encuentra no pocas veces en los panfletos y pasquines de las primeras dos ondas del exilio después de la Revolución Cubana. En este contexto no deja de ser interesante que la guerra de independencia contra España, iniciada por Martí, no sólo fuera la primera guerra de la modernidad regida por los medios de comunicación, sino que fue durante esa guerra que en 1896 el gobierno español colonial instalara lo que llamamos en el sentido moderno los primeros campos de concentración⁴³.

En *Arturo*, pero también en otros textos, Reinaldo Arenas esbozó la problemática del campo de concentración no como «accidente laboral» o una anomalía de la Revolución Cubana, sino como expresión de una condición autoritaria arraigadísima en una sociedad que quiere tener poder incluso sobre la «vida desnuda» (*Zoé*) —que en este caso debe ser entendida en su sentido ambiguo— de la población cubana. Ningún otro autor ha expuesto de manera tan incondicional, intensa y desesperada, la matriz del campo de concentración, alimentada de las tradiciones militaristas y monoculturales del proceso de formación nacional, en sus diversas mutaciones y transformaciones, ni llamado tanto la atención sobre la dimensión de la biopolítica y lo biopolítico como Arenas. A su vez en su autobiografía *Antes que anochezca* (1992), otro texto en alto grado friccional, que entremezcla elementos biográficos con otros ficcionales, el autor, enfermo del

⁴³ Véase Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Traducido al alemán por Hubert Thüring, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, p. 175.

SIDA, mal que lo llevaría a suicidarse en Nueva York en diciembre de 1990, denunció obsesivamente y con gran intensidad los mecanismos de exclusión e inclusión social en Cuba, así como las formas de humillación ligadas a ellos que, a su ver, marcaban el Estado, la familia y la sociedad cubana en el siglo XX e iban a hacer fracasar inevitablemente cualquier intento por escapar de la persecución y la desdicha.

La Revolución Cubana había sido, sin lugar a dudas, la realización más eficiente de un proyecto de modernidad en Cuba, y fortaleció el estado nacional y sus instituciones en los ámbitos de la educación y de la salud, así como en los de la política, la ciencia o literatura. Los mecanismos concomitantes de la exclusión a través de la inclusión —p. ej. el campo de concentración— y de la inclusión a través de la exclusión —v. gr. los exiliados— fortalecieron la territorialización del pensamiento que a partir de los años setenta también proliferó en el campo intelectual y científico. Entre otros muchos ejemplos, citaremos una frase pronunciada en 1974 por Juan Marinello, primer ministro comunista cubano en el gabinete de Batista y más tarde intelectual muy influyente en la Revolución Cubana, que arremetió contra los disidentes en el campo específico de los estudios martianos: «Los martianos antimartianos no tienen cabida en la Cuba de ahora»⁴⁴. En el proyecto de la Revolución, orientado en un principio hacia el internacionalismo socialista, se trazaron de tal manera las fronteras ideológicas que a muchos intelectuales sólo les quedó elegir entre la emigración, el exilio interno o el encarcelamiento.

También en el influyente ensayo de Roberto Fernández Retamar, *Calibán*, que de manera ingeniosa reacomoda las figuras del triángulo shakespeariano, Próspero, Ariel y Calibán para hacer que la importancia recaiga en la última, y aprovechar también su resemantización marxizante, se pueden encontrar las huellas de la territorialización del poder que aparecen de manera contundente en la fórmula de Fidel Castro, citada y apoyada en *Calibán*: «dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada.» En este ensayo, escrito en 1971 bajo la impresión del caso Padilla que había llevado a muchos intelectuales de todo el mundo a protestar en contra de la política cultural, Fernández Retamar arremetió con vehemencia contra la «plataforma contrarrevolucionaria»⁴⁵ de Sartre a Sarduy, de Fuentes a Vargas Llosa. El también director de *Casa de las Américas* trató de reunir una serie de puntos de referencia históricos, políticos y literarios de una cultura »genuinamente« latinoamericana⁴⁶ que debían conformar un canon y un horizonte distintos y descolonizados de evoluciones futuras. A Cuba le cabría la tarea de servir como casa y, aun más, como punto de partida para esos procesos

⁴⁴ Juan MARINELLO, «Sobre la interpretación y el entendimiento de la obra de José Martí», *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, 1, 1978, pp. 7-10.

⁴⁵ Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR, «Calibán», Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR, *Calibán y otros ensayos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1979, p. 74.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 76-79.

revolucionarios en Latinoamérica así como en el resto del Tercer Mundo. Era éste un discurso que enlazaba fácilmente con las palabras de José Martí sobre la liberación de Cuba y sus consecuencias decisivas para las Antillas, los pueblos de América y todo el continente americano⁴⁷. Ante el trasfondo de los patrones de movimiento aquí señalados se comprende fácilmente que la Revolución Cubana, dentro de la continuidad de las tradiciones de la cultura cubana y pese al fortalecimiento de lo territorial, no quiso renunciar a movimientos des-territorializadores – que incluían no solamente la exportación intensificada de productos culturales cubanos sino también la «exportación de la Revolución». No en vano Cuba fue durante décadas uno de los exportadores más importantes de teorías e ideologías. La crítica de los mecanismos de exclusión vigentes en el exilio cubano en Florida, formulada por Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca* y con aun más sutilidad, desde la perspectiva del protagonista en *El portero*, podrá mostrar que a causa de la tendencia más fuerte hacia la reterritorialización en el exilio e igual a lo ocurrido en el siglo XIX, la desterritorialización también pudo intensificar los trazados de fronteras y los mecanismos de exclusión tanto de Cuba como de lo cubano.

Nuevas tendencias recién surgieron a principios de los años noventa, después del desmoronamiento del socialismo real en el Bloque del Este y del pronunciamiento del *período especial en tiempos de paz* en Cuba. La «conciencia de isla»⁴⁸, a la vez añorada y exigida por el ensayista y teórico cultural cubano Jorge Mañach en los años cuarenta, que se venía fraguando en el contexto de la solidificación de la insularidad y que desde los años sesenta había venido reforzándose con la militarización de la sociedad y el persistente bloqueo por los Estados Unidos, devino cada vez más en una conciencia y un conocimiento de la existencia de muchas y muy diversas islas (cubanas) en todo el mundo. Las condiciones para viajar desde la isla de Cuba al extranjero, temporalmente facilitadas en el transcurso de los años noventa, junto con la formación de una red cubana en varios continentes, hace mucho ya no centrada en Miami y exclusivamente controlada desde allí, y la proliferación de una diáspora que había creado sus propios espacios de movimiento más allá de las fronteras del exilio tradicional, figuran entre los factores que en la última década del siglo XX hicieron surgir una nueva situación que integró en un proceso de comunicación intensificado a las distintas islas del archipiélago cubano – Cuba y Florida, España y México, Nueva York y París, e incluso cubanos de las Alemania oriental y occidental. Como parte del

⁴⁷ Véase, entre otros, su carta a Manuel Mercado escrita inmediatamente antes de su muerte en Dos Ríos, José MARTÍ, [1], vol. IV, p. 167, «impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América.»

⁴⁸ Jorge MAÑACH, *Historia y estilo*, La Habana, Minerva, 1944, p. 136. Véase al respecto PÉREZ FIRMAT, Gustavo, [15], p. 3.

Caribe, uno de los centros internacionalmente influyentes de la producción (y exportación) de teorías culturales, esa Cuba de los mundos insulares globalizados no era una excepción: Contribuciones importantes de Antonio Benítez Rojo⁴⁹, Gustavo Pérez Firmat⁵⁰, Roberto González Echevarría⁵¹ o Iván de la Nuez⁵² —para nombrar sólo algunos— hicieron surgir la imagen transformada, más flexible, de una cultura cubana que ya no se orientaba en primer término en los binarismos del discurso fundacional de la literatura cubana, entre isla y exilio, entre desterritorialización forzada y reterritorialización añorada. Al contrario, se ha configurado una relacionalidad esencialmente más compleja que ha transferido la lógica traductoria en una lógica multirelacional, que parece distanciarse cada vez más de las definiciones esencialistas de «lo» cubano. Eso no significa, sin embargo, que hayan desaparecido las «antiguas» lógicas, los tradicionales mecanismos de inclusión y exclusión; siguen existiendo sin lugar a duda y producen de vez en cuando sus víctimas, pero han perdido su omnipotencia y omnipresencia. En los *mappings* culturales del umbral al siglo XXI, Cuba se ha convertido en una isla de islas, que ya no puede ser controlada y dominada a largo plazo desde un único centro — ni desde un doble centro simétricamente reflejado en las encarnaciones de La Habana y Miami.

Esta experiencia que hace abstracción del territorio nacional no es completamente nueva en la esfera de lo «cubano», como puede mostrar un ejemplo sacado de la historia del béisbol cubano. Los *Cuban Stars*, uno de los equipos fundadores de la *Negro National League*, eran en los Estados Unidos «un equipo homeless, sin casa ni patria»⁵³, en el que la denominación «Cuban» estaba ya totalmente dissociada de un lugar patrio, de una territorialidad. Durante mucho tiempo, hubo en el imaginario colectivo de los Estados Unidos una Cuba utópica, al mismo tiempo atópica: «Esa Cuba desasida y flotante, isla fugitiva de placeres prohibidos, [...] la zona sagrada del pecado, de la liberación de los cuerpos, entregados a la violencia ritual del deporte y del sexo»⁵⁴. Esa «atopía» de lo cubano, que se desarrolló en determinados ámbitos durante los primeros decenios de la República Cubana dependiente de los Estados Unidos, ha cedido el paso hoy a una heterotopía que comprende a lo cubano ni en libre flotación ni exclusivamente como territorialidad, sino que lo conecta con una relacionalidad que al final del siglo XX, esto es, en la cuarta fase de globalización acelerada, se ha extendido a

⁴⁹ Antonio BENÍTEZ ROJO [25].

⁵⁰ Gustavo PÉREZ FIRMAT, *Life on the hyphen. The Cuban-American way*, Austin, University of Texas Press, 1994.

⁵¹ Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *The Pride of Havana. A History of Cuban Baseball*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1999.

⁵² Iván de la NUEZ, *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona, Editorial Casiopea, 1998.

⁵³ Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, «Cuban», *Encuentro*, Madrid, 15, invierno, 1999-2000, p. 109.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 106.

casi todas las áreas de la cultura cubana. Esa Cuba ya no se reduce al amor y al deporte, al tabaco, a la diversión o a la música, sino que se ha extendido también al área de la literatura — aunque todavía con ciertas connotaciones eróticas entre el público internacional. Si en los años sesenta y setenta la literatura cubana fue leída, no solamente en Europa, bajo el signo de la Revolución, desde finales de los años noventa la situación ha cambiado fundamentalmente. Antonio Benítez Rojo, cuyos estudios tienen el mérito de haber transgredido esa limitación literaria nacional hacia lo caribeño, pudo aseverar con determinación (y con cierto resabio esencialista) «que los textos caribeños son fugitivos por naturaleza»⁵⁵; y hoy podemos constatar que la literatura cubana ha sido escrita, discutida y —principalmente en los últimos años— condecorada con numerosos premios en los más diversos lugares del mundo. Hoy la literatura cubana es asociada de manera heterotópica con muchos puntos cardinales y con los más diversos patrones de movimiento de sus autoras y autores, sin que por eso la isla, la Revolución y sobre todo su nostalgia hubieran perdido por completo su importancia. La revolución (o en muchos casos su recuerdo) se ha convertido incluso para la literatura de la diáspora, en un tópico presente en casi todas las obras. La transgresión de fronteras no equivale a represión sino a una diversidad de perspectivas, resemantizaciones y lógicas.

La vectorización de la literatura cubana, relacionada con ese proceso, se combina con una friccionalización de diversas formas de escritura, y se le concede importancia especial a la oscilación entre la teoría de los estudios culturales y la práctica literaria, entre dicción y ficción, justamente en el área de la teoría cultural — así como en la continuidad de las líneas de la tradición de José Martí o de Fernando Ortiz. Esta combinación del *spiritus vector* transcultural, que atraviesa varios contextos culturales, con la friccionalización de literatura y teoría se manifiesta en el ejemplo de una revista cubana que en los últimos años ha alcanzado gran prestigio. Siendo quizás la creación mejor lograda del escritor e intelectual Jesús Díaz, fallecido recientemente, cuyo mérito ha sido el intercambio entre las diversas islas cubanas, desde el título esa revista alude ya no a una residencia fija sino a un punto de *Encuentro de la cultura cubana*, donde no se trata de una territorialización sino del mayor número posible de puntos de cruce y tangenciales. Así se esboza un espacio de acción para una literatura sin residencia fija que ha aumentado considerablemente sus coeficientes de movimiento tanto del lado de acá como de allá de una escritura diaspórica. Esta literatura sin residencia fija es el premio pero también el precio de una relacionalidad abierta que —como evidencia una mirada sobre la historia de la literatura cubana— tantas veces fue amenazada por el autoritarismo y la monocultura. A ella se deben la fecundidad extraordinaria en relación al mero tamaño territorial y la importancia mundial de la literatura cubana hoy día.

⁵⁵ Antonio BENÍTEZ ROJO [25], p. 41.

Pese a todas las diferencias imaginables entre lo que se escribe y, más aun, lo que se publica en la isla y fuera de la isla: justamente porque no tiene residencia fija, la literatura cubana no debería ser categorizada esquemáticamente en isla, exilio y diáspora. El pensamiento clasificador hace mucho que ya no es adecuado para esta literatura. Los trayectos biográficos y figuras de movimiento de muchos de los autores cubanos aquí mencionados subvierten tales reducciones, lo cual vale asimismo para sus textos, que muchas veces son escritos en los más variados lugares. Al mismo tiempo podría comprobarse que cierta parte de la semantización de lo cubano exigida por Roberto González Echevarría en las áreas del deporte y de la sexualidad, en los años noventa llegó a convertirse en patrón de percepción internacional y marca registrada de la escritura cubana.

Buen ejemplo de esa y de otras evoluciones aquí tratadas es la novela *Café Nostalgia*⁵⁶ de —*nomen est omen*— Zoé Valdés, cuya dimensión sensual se señala ya en los títulos de los seis capítulos. En el nombre de la protagonista Marcela, el mar, que tradicionalmente posibilita la comunicación entre las distintas islas, archipiélagos y continentes, se combina con el éter, con el espacio vital celeste de aquellas aves de paso de las que hablara Fernando Ortiz en su fascinante texto de movimiento. Marcela, nacida como su creadora en 1959 en La Habana, y por tanto hija de la Revolución, es la contrapartida femenina del protagonista del ciclo novelesco de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* — que no en vano tiene un papel estructurante en *Café Nostalgia* —, siempre en busca de un tiempo perdido y de la isla perdida. Esta isla, cuyo nombre se evita en la novela y que aparece como «Aquella Isla», es abandonada, reprimida, olvidada temporalmente en otros viajes, simulada con la ayuda de otras islas, fotografiada durante un regreso provisorio y otra vez abandonada con alivio, sin jamás sumergirse en el mar del recuerdo: así surge la heterotopía de una literatura sin residencia fija que no ha perdido su añoranza por la reterritorialización — su herencia literaria nacional — y que, sin embargo, nunca más volverá a permanecer fija en la inmovilidad. Marcela es una »parcela« de su isla patria, pero al mismo tiempo es parte integrante de las otras islas que globalmente forman el archipiélago cubano. En este sentido, el desenlace de la novela está estéticamente bien logrado, pues ni la protagonista ni otra de las numerosas figuras tienen la última palabra en esta novela en la que lo erótico es construido conforme a las exigencias del mercado y se presenta como muy *Cuban*. La palabra final se le deja al contestador automático, al aparato de grabación de carácter casi testimonial y que sin embargo puede ser friccionalizado tan fácilmente. A lo largo de la novela grabó las voces de incontables aves de paso y anotado seismográficamente las mutaciones más insignificantes para convertirse en una especie de lente acústica en cuya *cámara oscura* no se pierde nada. La unión amorosa de la protagonista con Samuel, tanto

⁵⁶ Zoé VALDÉS, *Café Nostalgia. La turbulenta y hermosa corazonada de un abismo del que no se podrá volver*, Barcelona, Planeta, 1997.

tiempo postergada, es interrumpida por la voz grabada de un amigo cubano que desiste de su proyecto de vida de una librería en aras de un «sitio de encuentro», «una especie de salón», para contrarrestar la agonía de la espera con la dinámica de la vida, y de los movimientos transitorios, alegres y fugaces.⁵⁷ En el acto registrado literariamente al archivar esta voz, una vez más aparece lo testimonial con sus fricciones, aún cuando sólo sea el desleimiento de la entrevista grabada. Los numerosos viajes con sus siempre variantes figuras de movimiento, que dan al texto entero un ritmo trepidante, en el artefacto del contestador automático indican ese lugar y esa función de la literatura cubana que, más de un siglo después del silenciamiento de los grandes protagonistas del modernismo, tal vez la caracterizan mejor. Pues esta literatura se ha convertido en una cámara de ecos, en una caja de resonancia friccional y en un depósito de movimientos transculturales, transnacionales y transterritoriales cuya dinámica y relacionalidad no pueden reducirse ni a una residencia única ni a una lógica binaria. Más bien, la literatura cubana pone de manifiesto las posibilidades y riesgos de lo que aguarda a las culturas más allá del Estado nacional. Precisamente en ello reside su futuro.

From its very beginnings, Cuban literature has been a literature with no fixed abode: written between Cuba and Mexico (Jose María Heredia), Cuba and Spain (Gertrudis Gómez de Avellaneda), Cuba and the U.S. (Cirilo Villaverde), or between Cuba, Europe and the Americas (Jose Martí), but to mention the outstanding figures in Cuba's 19th Century. This article tries to unfold and develop the consequences of this new perspective by insisting on the specific «frictional» character of Cuban literature and culture today.

KEY WORDS: *Cuba, literature, culture, exile, 19th-20th centuries.*

Fecha de recepción: 10 de Enero de 2005.

Fecha de aceptación: 21 de Marzo de 2005.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 361.