

Cuba sí, Cuba no

Querencias de la literatura cubano/americana¹

*Decir no ahora es fácil,
veremos dentro de un mes.*

VIRGILIO PIÑERA, *El no*

HACE MUCHOS AÑOS QUE ME ACOMPAÑA, O MEJOR dicho, que me persigue, un notorio —ya que no notable— poema de Nicolás Guillén. Titledo «Responde tú», dice en parte:

*Tú, que partiste de Cuba,
responde tú.
¿Dónde hallarás verde y verde,
azul y azul,
palma y palma bajo el cielo?
Responde tú.*

*Tú, que tu lengua olvidaste,
responde tú,
y en lengua extraña masticas
el güel y el yu,
¿cómo vivir puedes mudo?*

El poema se publicó por primera vez en *Tengo*, un poemario de 1964. En ese momento, a cinco años del triunfo

¹ ¿Cubano/americana o cubano-americana? Al tender un puente entre gentilicios, el guión denota conjunción. No así la vírgula, que separa, desgaja; en inglés se le dice *slash*, que también significa corte o cuchillada. El guión es nupcial; el *slash*, cismático. Como se verá, en este ensayo propongo que para el sujeto cubano/americano no hay conjunción o emparejamiento entre sus dos nacionalidades.

de la Revolución, no era difícil contestar los interrogantes del autor de *El gran zoo*, y hasta contestarlos en esa lengua extraña que es el español que masticamos nosotros los cubanos. Pero treinta y cinco años después responder ya no es tan fácil, como tampoco lo es decidir en cuál de nuestras dos extrañas lenguas formular la respuesta. Por ello mismo, sin embargo, se hace más urgente aventurar una réplica, y eso es lo que quisiera hacer aquí, acudiendo al testimonio de escritores como Roberto Fernández, Virgil Suárez, Ricardo Paullosa y Pablo Medina, pues la obra de estos autores demuestra, por una parte, que la mudez puede ser locuaz y hasta elocuente; y por otra, que a veces es el sordo quien hace al mudo.

Comenzaré ubicando la respuesta, la propuesta cubano / americana con relación a la dialéctica criolla del sí y el no, tal como ha sido elaborada por Antonio José Ponte y Rafael Rojas.² En un agudo ensayo sobre Lorenzo García Vega, Ponte sugiere que el autor de *Los años de Orígenes* forma parte de lo que Ponte llama «la tradición cubana del no», tradición que arremete contra los mitos sagrados de la cultura nacional, cuestionando o demoliendo las bases que los sustentan. Como bien señala Ponte, a esta tradición pertenecen nuestros escritores «malditos», desde Casal hasta Piñera, Sarduy y Arenas, aunque conviene añadir que el no cubano no es siempre (como en la mayoría de estos autores) enfático, teatral, atronador —ese «NO! in thunder» que Melville atribuyera a su amigo Hawthorne³, y que retumba en las memorias de Arenas o en los «epitafios» de Sarduy. Entre nosotros existe también un no callado, una negación tranquila, la que se oye, por ejemplo, en la obra de Dulce María Loynaz, que dice en un poema titulado «La mujer de humo»: «Soy lo que no queda ni vuelve».⁴ Ésa es también la modalidad negativa de otro negador ecuaníme, Eugenio Florit, quien «ajusta su vida a una terca negación»⁵. Pero rabioso o resignado, hilarante o melancólico, teatral o terco, el no es disidencia, o mejor, renuencia —sexual, política y hasta idiomática, como en algún cuento de Calvert Casey.⁶

La tradición cubana del no encuentra su contrario y complemento en la costumbre de la afirmación, que también es tradición cubana. El poema de

² Antonio José Ponte, «Por los años de Orígenes», *Unión: Revista de Literatura y Arte*, año VII, N° 18 (enero-marzo 1995), págs.45-52; Rafael Rojas, «La diferencia cubana», en *Isla sin fin* (Miami: Editorial Universal, 1998), págs. 105-122.

³ «There is the grand truth about Nathaniel Hawthorne. He says NO! In thunder; but the Devil himself cannot make him say yes». [«Hay una gran verdad sobre Nathaniel Hawthorne. Dice ¡NO! Tronante, pero ni el mismo Diabolo puede hacerle decir que sí». Trad. de *Encuentro*]. La cita proviene de una carta dirigida por Melville a Hawthorne fechada el 16 de abril de 1851 y reproducida en *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W. W. Norton, 1979), Vol. 1, pág. 2072.

⁴ Dulce María Loynaz, *Poemas escogidos*, selección de Pedro Simón (Madrid: Visor, 1995), pág. 29.

⁵ Eugenio Florit, *Lo que queda* (White Plains, New York: Ediciones Cocodrilo verde), pág. 75.

⁶ Pienso en el fragmento de la novela que Casey dejó inconclusa al morir, publicado bajo el título de *Piazza Morgana*. Escrito en inglés, *Piazza Morgana* termina con la declaración: «I am NOT leaving», negación que manifiesta el deseo del hablante de permanecer no sólo en el cuerpo de su amante sino en el espacio de la lengua inglesa. El texto se puede leer en Calvert Casey, *The Collected Stories*, ed. Ilán Stavans (Durham: Duke University Press, 1998), págs. 187-193.

Florit al cual acabo de aludir se titula «Nadie conversa contigo». A diferencia de Florit, el escritor afirmativo es gárrulo, conversador, pues se ve a sí mismo inmerso en un diálogo que se proyecta sobre el espacio de la cultura insular. La meta de ese diálogo puede ser, como en Lezama y Vitier, la elaboración de una teleología insular; o como en Mañach, la conquista de la nación que nos falta; o como en el propio Nicolás Guillén, la creación de una poesía vernácula. Pero en todos los casos la postura afirmativa supone un pacto entre el escritor y su país mediante el cual aquél se erige en vocero o representante de éste. El ejemplo más notable entre nosotros es quizás el de Fernando Ortiz, quien fuera descrito por Lino Novás Calvo como «Cuba en persona»⁷. En mayor o menor medida, el escritor afirmativo propicia esta identificación de su obra con los relatos de la identidad. «Yoruba soy, soy lucumí, / mandinga, congo, carabalí», alardea Guillén, multiplicando su voz en la voz múltiple del cubano negro.⁸

No obstante, es importante subrayar que la vocación de afirmación implica no tanto representatividad real como autorrepresentatividad, vínculos propuestos o presupuestos más que lazos efectivos. El pacto afirmativo requiere un solo signatario. Ahí está el caso de Mañach, que aunque no lo confesara, toda su vida ambicionó ser él mismo Cuba en persona, sin que Cuba consintiera en la prosopopeya. Su «nación que nos falta» era también la nación que le *hacía* falta; y no deja de ser conmovedor que esta memorable frase haya sido destinada a encabezar un libro que Mañach nunca escribió.⁹ El discurso de la frustración republicana que tan bien ha estudiado Rafael Rojas tenía para Mañach —aunque no sólo para Mañach— un sesgo profundamente autobiográfico, pues conllevaba la frustración de su vocación como escritor.¹⁰ Mientras Cuba fuera una «patria sin nación», él no dejaría de ser un vocero sin voz; su sí permanecía trunco, segado por la falta de integración nacional.

Ahora bien, ¿dónde cabe, si cabe, la literatura cubano / americana en la encrucijada del sí y el no? ¿Son las novelas de Roberto Fernández o los poemas de Ricardo Pau-Llosa, pongamos por caso, actos de afirmación o de negación? Empecemos por admitir que aun los textos más irreverentes de este «canon», como las novelas de Fernández, tienden a reproducir la mitología de la identidad en sus acepciones más convencionales. Por mucho que Fernández desenmascare los excesos y excentricidades del exilio cubano, su escritura no socava los presupuestos sobre la nacionalidad que definen al exiliado. Por eso su obra es, en partes iguales, esperpento y homenaje. Del mismo modo, los estupendos poemarios de Ricardo Pau-Llosa, *Cuba* (1993) y *Vereda*

⁷ Lino Novás Calvo, «Cuba em pessoa», *Americas* (Nueva York), 2: 7 (1950), págs. 6-8.

⁸ Cito del «Son número 6», en *Sóngoro cosongo y otros poemas* (Madrid: Alianza, 1980), pág. 35.

⁹ Sobre este punto ver Gustavo Pérez Firmat, «Jorge Mañach: Elements of Cuban Style», *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, 1: 1 (diciembre 1998), págs. 10-25.

¹⁰ Rafael Rojas, «El discurso de la frustración republicana en Cuba», en Horacio Cerutti (comp.), *El ensayo en nuestra América* (México: UNAM, 1993), págs. 411-432.

Tropical (1998), son, entre otras muchas cosas, catauros de cubanismos. Catauros conscientes, con filo crítico y ánimo recreador, pero aun así conformados con los elementos típicos de nuestro folklore —las mulatas, los mameyes, el ron, el bolero, las palmas. Y *Life on the Hyphen* (1994), para no eximirme de esta observación, asume abiertamente el consabido heterosexismo del discurso de la identidad, ya que para su autor (o sea, para mí), un cubano / americano no es otra cosa que un cubano casado con una americana. Cuando el libro afirma que lo cubano / americano se caracteriza no por oposición sino por aposición, lo que está en juego es la posición, el acoplamiento, de dos cuerpos —Ricky con Lucy, o Gustavo con Mary Anne.

Sucede, sin embargo, que al ser pronunciado en inglés, al traducirse al *Cuban yes*, el sí cubano pierde su acento y cobra un carácter subjuntivo, condicional. Por mucho que insistamos en la índole exterritorial de la cultura cubana, afirmar lo cubano en inglés es ya una tácita negación. Es más: la decisión de escribir en inglés, más allá de las razones prácticas que puedan motivarla, manifiesta una renuencia a dejarse plantar en los jardines invisibles de la literatura insular. De las muchas razones que un individuo puede tener para desplazarse de la lengua materna a la lengua alterna, una de las más poderosas es el rencor. Escribir en inglés es o puede ser un acto de venganza —contra los padres, contras las patrias, contra uno mismo. Siempre me ha parecido que la afición por los juegos de palabras bilingües es un síntoma de ese rencor; el *pun* es una pulla, una pequeña detonación de terror y de tirria, una manera de blandir el *hyphen* como arma: que nos parta no el rayo sino la rayita.¹¹

Pero si la literatura cubano / americana mastica lo cubano hasta triturarlo, no por ello se traga el inglés. Algunas de estas obras están redactadas en una «lengua extraña», para seguir dialogando con el poema de Guillén, en un esperanto desesperado que hace difícil su incorporación a la cultura norteamericana. Cuando uno de los personajes de *Raining Backwards* (1988) advierte, «Water that you can't drink, let it run, honey», está revelando la extrañeza de toda la novela, agua discursiva que el lector norteamericano no ha de beber, pues carece de lengua para paladearla. El inglés de Fernández es algo así como el alemán de Kafka —un dialecto menor incrustado en el seno de un lenguaje mayoritario.¹² Se trata de una escritura con acento, de un inglés emboscado por la cercanía del español. Ahí está ese menú donde cada plato casi se sale del plato: *Shrimp at the little garlic* (Camarones al ajillo), *Saw at the oven* (Serrucho al horno), *Seafood sprinkle* (Salpicón de mariscos), *Pulp in its*

¹¹ El rencor del cubano anglohablante hacia el idioma español tiene su contrapartida: el miedo del cubano hispanohablante hacia el idioma inglés. Cuando Guillén nombra el inglés como «lengua extraña», el calificativo delata ese temor, pues lo verdaderamente extraño del inglés para el cubano no consiste en ser una lengua extraña, sino todo lo contrario: en ser una lengua demasiado conocida, una presencia constante y cotidiana en el habla popular e inclusive en la toponimia y onomástica del país. Lo extraño, según Freud, es aquello que nos aterra por su amenazante familiaridad.

¹² Aludo aquí al conocido libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka: Pour une littérature minue-re* (Paris: Editions de Minuit, 1975).

own ink (Pulpo en su tinta).¹³ No existe anglo-garganta capaz de deglutir este agrio ajíaco, este genial *hodge-podge*.

A la vez mitificadora y nihilista, constructiva y demoleadora, la literatura cubano / americana vacila entre idiomas y culturas. No se decide, no se entrega. Afirma negando, pero niega con ansia de afirmación. A la tradición cubana del no y del sí tal vez haya que sumarle la tradición del tal vez —el acaso cubano, o *the Cuban-American maybe*. Entre el sí y el no yace la duda; y en la raíz de la duda yace la dualidad: esa dudosa dualidad es el territorio libre de América donde se halla y se pierde la literatura cubano / americana. Interrogado por Guillén, por Cuba, el escritor cubano de inexpressión inglesa no dice ni que sí ni que no; responde con la letra de un chachachá republicano: quizás, quizás, quizás. Y añade, como colofón: Pero quizás no es a lo mejor.

Aquí tengo que hacer una salvedad. Al situar la literatura cubano / americana en la disyuntiva del quizás, reconozco que algunas de las obras más mentadas de este corpus —por ejemplo, las novelas de Cristina García o de Oscar Hijuelos— no se ajustan a esta descripción. En efecto, estas obras adoptan una modalidad afirmativa —yo la llamaría *the ethnic aye*, el sí étnico— que poco o nada tiene que ver con el proyecto de escritura de Fernández o de Pau-Llosa. A modo de ilustración basta recordar la llamativa portada de *Dreaming in Cuban* (1992), que simula una caja de tabacos cuya etiqueta anuncia, en inglés, «Exported from Havana», y en español, «De Cuba». La idea parece ser persuadir al posible consumidor que tiene entre sus manos un producto netamente criollo. Y no sólo eso: un producto criollo que además goza del discreto encanto de lo prohibido, ya que esta preciada caja de habanos ha logrado burlar el embargo, y nada menos que en 1992, año en que se publica la novela y en que el Congreso norteamericano aprueba la ley Torricelli, cuya meta era precisamente reforzar el embargo. Sin embargo, *Dreaming in Cuban* es uno de esos libros que no podemos juzgar por su cubierta, pues la voz en torno a la cual se construye el relato —no en balde la narradora se llama Pilar— en ningún momento registra su extrañeza al verse expresada, apresada, en inglés. No hay detrás del habla de Pilar o de García esa conciencia dividida, ese *langour between languages* del que habla Pablo Medina,¹⁴ y que atraviesa toda la obra de Fernández o Pau-Llosa. Como ha señalado Isabel Álvarez Borland, García construye lo cubano en torno a la sensibilidad de un personaje que se identifica plenamente con su cultura de origen, la norteamericana.¹⁵ En *Dreaming in Cuban* no hay extrañeza, hay exotismo —un atributo muy distinto.

¹³ Ver *Raining Backwards* (Houston: Arte Público Press, 1988), pág. 35.

¹⁴ Cito de «Cuban Lullaby», en el poemario *Archiving into the Afterlife* (Tempe, Arizona: Bilingual Press, 1991), pág. 70. La estrofa completa reza: «Try to define it, this search, this / langour between languages, hunger / to leave one's skin, to find freed flesh / prettier than the breeze» [«Trata de definirla, esta búsqueda, esta / languidez entre idiomas, hambre / de abandonar la propia piel, de encontrar carne fresca / más bella que la brisa» Trad. textual de *Encuentro*].

¹⁵ Isabel Álvarez Borland, *Cuban-American Literature of Exile* (Chalottesville: University of Virginia Press, 1998), págs. 136-142.

Lo extraño sacude estereotipos; lo exótico es un instrumento de apropiación mediante el cual una cultura se protege contra la extrañeza de culturas ajenas. En esa caja de habanos lo cubano no es hoja, es aroma; no es tabaco, es puro humo.

También es preciso reconocer el papel que la etnicidad desempeña dentro de la política cultural norteamericana. ¿Qué sucede cuando lo cubano dejar de ser una nacionalidad para convertirse en una etnia? Me limitaré a relatar una anécdota. Hace unos meses se transmitió por un canal de televisión norteamericano la entrega de los Hispanic Heritage Awards, premios otorgados cada año a figuras hispanas que han contribuido a la difusión de «lo nuestro». La velada terminó, claro, con un número musical de Celia Cruz. Cuando llegó el momento de presentar a quien fuera la Guarachera de Oriente y ahora es la Salsa Queen, la anfitriona del programa, Jennifer López, exhortó al público, «And now, let's mambo!» En eso se oyeron los primeros acordes de «La Guantamera» y salió Celia Cruz gritando que ella era un hombre sincero. Así se deslía la cubanidad en latinidad, así se olvidan o se violentan discriminaciones necesarias entre géneros de música y generaciones de emigrados. La latinidad —*latinoness*— es un escenario donde Jennifer López malamente baila un mambo que no lo es. Por eso, cuando me dicen «latino», respondo: la tuya.

Mucho más coherente y seductor, para mí por lo menos, es el otro escape afirmativo al quizás cubano: la diáspora. Como ha señalado James Clifford, bajo este concepto se intenta englobar grupos muy distintos entre sí —exiliados, emigrados, desterrados, desposeídos.¹⁶ Aquí yace su utilidad mas también su insuficiencia. Por una parte, el modelo diaspórico representa un saludable antídoto al excepcionalismo criollo en su variante exílica: nos aclara que no somos tan distintos como nos creemos. Pero sí somos distintos, no más pero tampoco menos que cualquier otro grupo de exiliados, y por lo tanto emergemos de una coyuntura histórica con una fisionomía muy particular. La noción de diáspora tiende a elidir las facciones de esa fisionomía. Por mucho que nos consuele o nos inspire, la experiencia judía, en la cual se basa el modelo diaspórico, difícilmente puede aplicarse al caso cubano; quiero decir, al caso de ciertos cubanos y de su producción cultural. Nuestro vínculo con una geografía, y para colmo una geografía insular, presenta un obstáculo considerable al manejo del modelo diaspórico. Podemos precisar la diferencia acudiendo a un distingido de Jorge Mañach: mientras que en el sujeto diaspórico prima la «conciencia de mundo», en el cubano exiliado prima la «conciencia de isla».¹⁷ El sujeto diaspórico se nutre de ausencia; mas para el exiliado no hay consuelo sin suelo, y no hay contacto sin tacto.

Tanto la etnicidad como la diáspora buscan un campo de afirmación y afincamiento más allá del sí y del no. Ambas encarnan un exilio débil, una

¹⁶ James Clifford, «Diasporas», *Cultural Anthropology*, 9: 3 (1994), págs. 302-338.

¹⁷ Las frases «conciencia de isla» y «conciencia de mundo» aparecen respectivamente en *Historia y estilo* (La Habana: Minerva, 1944), pág. 136, y *El espíritu de Martí*, ed. Anita Arroyo (San Juan: Editorial San Juan, 1973), pág. 67.

cubanía de baja intensidad, para adaptar una frase de Arturo Cuenca.¹⁸ Pero esta atenuación de vínculos de nacionalidad no da cuenta de las novelas y los poemas que aquí me ocupan, una literatura que se afana en afirmar su pertenencia a Cuba, por conflictiva y contradictoria que resulte tal afirmación. Contra el exilio débil, el exilio duro, el exilio duradero; contra la cubanía de baja intensidad, la cubanía convulsa, el sí atronador: «YES! in thunder».

Aunque en este punto no siempre he estado de acuerdo conmigo mismo —como dice Borges en alguna parte, «lo que decimos no siempre se parece a nosotros»— no creo que el abandono del español nos permita trascender nuestra condición de exiliados, igual que tampoco creo que podamos integrarnos al *mainstream* norteamericano masticando el inglés. El título del reciente libro de Isabel Álvarez Borland, *Cuban-American Literature of Exile*, nombra la paradoja: la literatura cubano / americana propiamente dicha —las novelas de García o de Hijuelos— no es literatura de exilio; y la literatura del exilio cubano, en inglés o en español, no es americana.

Es muy posible que negados a la diáspora no menos que a la etnia, los que escribimos los libros que conforman la tradición del quizás, del acaso, del vaivén que de ninguna parte viene y a ninguna parte va —es posible que seamos una generación sin descendencia. En este momento de transición dentro de la isla y fuera de ella, las obras más representativas de esta tendencia —entre ellas *Cuba* (1993) de Ricardo Pau-Llosa, *Raining Backwards* (1988) y *Holy Radishes!* (1995) de Fernández, *Exiled Memories* (1990) de Pablo Medina, *Going Under* (1996) de Virgil Suárez y *Next Year in Cuba* (1995)— tienen ya cierto aspecto museal, aunque sea una característica deliberada y hasta ostentosa: museo, pero también vitrina. No se me escapa, además, que las paredes de nuestro museo están tapiadas con espejos. Al principio aludí a un poema de Eugenio Florit titulado «Nadie conversa contigo». Es un título equívoco, pues el empleo de la segunda persona establece un contexto comunicativo que el enunciado mismo rechaza. Así es el «sí pero no», el «sino» cubano / americano, al entablar un tenso y angustiado autodiálogo con una Cuba que no escucha porque no existe.

Al final de *Dreaming in Cuban*, Pilar, después de asistir a un bembé y de pasearse a sus anchas por la embajada del Perú en abril de 1980, regresa a Nueva York. Muy distinto es el desenlace de *Going Under*, cuyo protagonista, Xavier Cuevas —la X de su inicial ya lo marca como incógnita— se lanza al mar, balseo al revés, para nadar hacia Cuba. Pero su destino incierto recuerda el chiste: nada por delante, y nada por detrás. Asimismo, en *Raining Backwards* la Abuela emprende el mítico viaje de regreso, y al equivocarse de dirección acaba no en Varadero sino en Noruega. Ambas novelas culminan, por lo tanto, en un literal y cubanísimo embarque.

En ese mismo bote —*in that same boat*— navegamos nosotros, a la vez americanos con rayita y cubanos rayados.

¹⁸ Citado por Rafael Rojas, *Isla sin fin*, pág. 182.